



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Salvador Gurri i Coromines (1749-1819), un escultor d'entre segles

Mariona Fernández Banqué

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESI DOCTORAL

**SALVADOR GURRI I COROMINES (1749-1819),
UN ESCULTOR D'ENTRE SEGLES**

MARIONA FERNÁNDEZ BANQUÉ

DIRIGIDA PER: JOAN-RAMON TRIADÓ TUR

PER OPTAR AL TÍTOL DE DOCTOR EN HISTÒRIA DE L'ART

**DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART DE LA UNIVERSITAT
DE BARCELONA**

**PROGRAMA DE DOCTORAT: *VIES DE RECERCA EN LA HISTÒRIA
DE L'ART (2000-2002)***

Barcelona, 2004



ÍNDIX

PREÀMBUL	1
Relació de sigles	13
PART I: LA FORTUNA CRÍTICA DE L'ESCULTURA CATALANA DE LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XVIII	15
I. DE LES CONDEMNES NEOCLÀSSIQUES AL DESGLAÇ DEL SILENCI AL SEGLE XIX	18
I.1. La literatura artística de finals del segle XVIII i del XIX: entre el menyspreu i el venciment de l'oblit	18
I.2. La manca d'escultures tardobarroques catalanes a les exposicions del segle XIX	44
I.3. L'escassa representació als fons dels museus	53
II. ELS SEGLES XX I XXI: VERS L'APRECI I EL RIGOR	57
II.1. La historiografia artística dels segles XX i XXI	57
II.1.1. <i>El desvetllament de l'interès a la primera meitat del segle XX</i>	57
II.1.2. <i>L'assoliment de la normalització</i>	71
II.1.2.1. <i>Les històries de l'art de la segona meitat de la centúria</i>	71
II.1.2.2. <i>Els escrits claus</i>	75
II.2. La desatenció envers les escultures tardobarroques catalanes a les exposicions dels segles XX i XXI	85
II.2.1. <i>Les mostres d'art antic anteriors a la guerra civil</i>	86
II.2.2. <i>Les exposicions d'art cristià a partir dels anys quaranta</i>	89
II.2.3. <i>Les exhibicions de gran format</i>	95
II.3. Les col·leccions d'escultura catalana del barroc tardà als museus	99
II.3.1. <i>De les primeres adquisicions de la Junta de Museus al Museu Nacional d'Art de Catalunya: una representació minsa</i>	99
II.3.2. <i>Els museus de Catalunya</i>	106

PART II: L'HOME, L'ARTISTA I EL DOCENT	115
I. BIOGRAFIA CRONOLÒGICA	117
II. ELS ANYS DE JOVENTUT	154
II.1. Un minyó de Tona	154
<i>II.1.1. Naixement, infantesa i família</i>	154
<i>II.1.2. Esquema genealògic</i>	164
II.2. La formació: un aprenentatge cenyit a la tradició gremial	165
<i>II.2.1. Els inicis en els rudiments de l'ofici al taller de l'Antoni Real de Vic</i>	165
<i>II.2.2. L'emigració a Barcelona i la incorporació al sistema de fadrinatge del gremi de la ciutat</i>	167
II.3. La singladura dins la confraria dels escultors de Barcelona i l'obertura del seu taller a la capital	174
<i>II.3.1. L'accés al gremi i la participació en els seus càrrecs de govern</i>	174
<i>II.3.2. La fundació de l'obrador al carrer de la Palla de Barcelona</i>	178
<i>II.3.3. L'hostil desvinculació de la corporació d'escultors</i>	181
III. LA MADURESA PROFESSIONAL	185
III.1. L'assoliment del grau i del prestigi d'acadèmic de mèrit	185
III.2. La trajectòria a l'Escola de Nobles Arts de Barcelona	191
<i>III.2.1. Els primers temps d'ajudant a Llotja i el nomenament de tinent d'escultura</i>	191
<i>III.2.2. Els últims anys del segle XVIII a l'Escola, atapeïts de conflictes i reclamacions</i>	199
<i>III.2.2.1. Els malentesos amb Pasqual Pere Moles i Damià Campeny</i>	199
<i>III.2.2.2. Les peticions d'augment salarial i de vacances i les tasques pròpies del càrrec de tinent</i>	210
<i>III.2.3. Salvador Gurri i Tomàs Solanes: dos nous directors no acceptats per l'acadèmia de Madrid</i>	216

III.2.4. <i>El silenciós període de mestre primer abans de la Guerra del Francès i les convulsions de la invasió</i>	225
III.3. Les labors docents de l'escultor: la instrucció impartida al taller i a l'Escola de Llotja i els seus deixebles	229
IV. UNA VELLESA EN ACTIU	250
IV.1. La recuperació de l'activitat després de l'ocupació francesa	250
IV.2. Els últims anys de malaltia i la seva mort	253
V. L'ESCULTOR I EL SEU ENTORN SOCIAL: UN POSICIÓ PRIVILEGIADA	261
V.1. La situació econòmica i l'estatus social: el monopoli de la producció escultòrica imposat per Salvador Gurri a Barcelona	261
V.2. La personalitat: un home geniüt.	276
V.2.1. <i>El caràcter fort i ambicions de l'escultor</i>	276
V.2.2. <i>Els distints plets que litigà i les disputes contra tallistes barcelonins</i>	281
PART III: L'OBRA	309
I. ASPECTES TÈCNICS, SOCIALS I MERCANTILS DE LA SEVA PRODUCCIÓ ESCULTÒRICA	311
I.1. Materials	312
I.2. Policromia	314
I.3. Gèneres	316
I.4. Temes	318
I.5. Clients	319
I.6. Contracta, terminis, visura i preus	323
I.7. Traces, dibuixos i esbossos	328
I.8. Llocs per on treballà	331

II. CATÀLEG D'OBRES	334
II. 1. Obres realitzades	334
1. <i>Retaule de Crist i les ànimes de l'església de sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú</i>	334
2. <i>Escultures del retaule de Nostra Senyora de l'Esperança i sant Gabriel de l'església de santa Maria del Mar de Barcelona</i>	340
3. <i>Escultures de sant Gabriel, sant Rafael i sant Miquel del temple de la Mercè de Barcelona</i>	343
4. <i>Relleu de l'enterrament de Samsó per a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid</i>	347
5. <i>Escultures, altar, sagrari i reformes del retaule major de l'església de santa Maria de Mataró</i>	350
6. <i>Relleus de les sobrellindes dels balcons de l'escala noble de la Llotja de Barcelona</i>	371
7. <i>Túmulo del cardenal prevere fra Thomas de Boxadors per l'església de santa Caterina de Barcelona</i>	377
8. <i>Escultures del retaule major de l'església de santa Maria del Mar de Barcelona</i>	386
9. <i>Disseny dels carros triomfals de la màscara reial dels col·legis i gremis de Barcelona pel naixement dels infants Carles i Felip i la pau amb Anglaterra</i>	397
10. <i>Faristol del cor de la Seu Nova de Lleida</i>	407
11. <i>Retaule de santa Eulàlia de la Seu Nova de Lleida</i>	411
12. <i>Model pel retrat eqüestre del rei Carles III per la Junta de Comerç de Barcelona</i>	416
13. <i>Talla dels marcs de dos retrats dels presidents de la Junta de Comerç de Barcelona</i>	429
14. <i>Cancell de la sala del Reial Tribunal del Consolat de la Llotja de Barcelona</i>	433
15. <i>Retaule i crucifix de la sala del Reial Tribunal del Consolat de la Llotja de Barcelona</i>	435
16. <i>Relleu de l'escut d'armes reials de la porta de la casa Galera de Barcelona</i>	440
17. <i>Muntatge de dotze escultures de guix per la Junta de Comerç de Barcelona</i>	443
18. <i>Rentamans de la sagristia de la Seu Nova de Lleida</i>	446
19. <i>Retaule de la capella del Palau Moja de Barcelona</i>	460
20. <i>Grup escultòric de santa Teresa i l'àngel de l'església de sant Josep de Barcelona</i>	463
21. <i>Escultura de santa Maria de Cervelló del retaule major de l'església de la Mercè de Barcelona</i>	466
22. <i>Relleu de l'escut de la Verge de la porta de la capella de la Llotja de Barcelona</i>	469

23. Caixa d'un orgue i intervenció al retaule de l'adoració dels reis de l'església de l'oratori de sant Felip Neri de Barcelona	471
24. Grup escultòric del sant Miquel i l'àngel del retaule dels revenedors de l'església de santa Maria del Pi de Barcelona	476
25. Escultures dels àngels del presbiteri de l'església parroquial de sant Miquel de Barcelona	484
26. Escultures de sant Diumenge i santa Caterina del retaule de Nostra Senyora del Roser de l'església de santa Maria de Vallvidrera	486
27. Escultures de la Indústria i l'Agricultura de l'escala noble de la Llotja de Barcelona	488
28. Escultures de l'Hèrcules i l'Aretusa de les fonts dels extrems del passeig de l'Esplanada de Barcelona	502
29. Escultura del eccehomo per la congregació de la Sang de Tarragona	513
30. Escultures de sant Elies i sant Eliseu del retaule major de l'església del convent del Carme de Barcelona	514
31. Retaule major de l'església de l'hospital de sant Pere i santa Marta de Barcelona	517
32. Relleu del retrat de Ferran VII del Jardí del General de Barcelona	526
33. Escultura de la Barcelona industriosa de la Font del Teatre de Barcelona	529
II.2. Obres no realitzades	537
34. Model pel sant Bru de la cartoixa de Montalegre	537
II.3. Altres obres atribuïdes	539
35. Retaule de sant Antoni i sant Llop de l'església de sant Pere de Reus	539
36. Escultures de la Magnanimitat i del Valor del Museu Marès de Barcelona	542
37. Escultures dels àngels del retaule major de l'oratori de sant Felip Neri de Barcelona	545
38. Grup escultòric dels sants Just i Pastor del retaule major de l'església de sant Just i sant Pastor de Barcelona	550
 PART IV: LA DIMENSIÓ ARTÍSTICA DE SALVADOR GURRI. L'EVOLUCIÓ ESTILÍSTICA, LA IDEOLOGIA ARTÍSTICA I EL LLOC QUE SIGNIFICÀ LA SEVA OBRA EN RELACIÓ A LES TRANSFORMACIONS SOCIALS, ECONÒMIQUES, INTEL·LECTUALS, ARTÍSTIQUES I ALS FETS POLÍTICS DEL MÓN ON VA VIURE	 553
BIBLIOGRAFIA	607
APÈNDIX DOCUMENTAL	1

PREÀMBUL

Sovint la fortuna ens porta i quan hom es pregunta perquè es troba on és i mira enrere, escrutant les seves petges, entreveu que l'atzar hi ha jugat un paper destacat. El nostre interès per l'escultura de l'època del barroc va néixer des de que emprenguérem la carrera d'història de l'art. Ja realitzant els primers cursos de doctorat i seguint els consells del nostre director de tesi, Joan-Ramon Triadó, ens endinsarem en l'estudi de l'escultura catalana de la segona meitat del segle XVIII dins del grup de recerca del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona dirigit pel propi Triadó, *Classicisme i academicisme a l'art català: 1750-1808. Dependències i invariants en relació a Espanya, París i Roma*.

De seguida compregueren que bona part dels escultors que havien treballat durant la segona meitat del segle XVIII i principis del XIX a Catalunya en l'època del barroc tardà, eren força desconeguts i fins i tot artistes rellevants per la seva influència i capacitat creadora, només havien estat objecte d'anàlisis molt generals en llibres de divulgació o d'uns pocs articles més específics. Només alguns aspectes concrets però fonamentals com la formació dels escultors, el gremi d'escultors, tallistes i arquitectes de Barcelona o poquíssims autors o obres d'aquella època havien centrat l'atenció de llibres monogràfics o tesis doctorals o de llicenciatura, molt excepcionals. Entenguérem doncs que per a poder estudiar l'evolució de l'escultura catalana d'aquell moment calia primer bastir les bases d'aquesta anàlisi amb tesis monogràfiques sobre els seus protagonistes o fins i tot sobre l'art d'un territori molt determinat, per tal de poder estudiar les produccions amb detall i establir un catàleg d'obres veraç a partir de les fonts documentals que permetessin matissar algunes de les hipòtesis establertes anteriorment.

Entre els molts escultors pendents d'estudi, Salvador Gurri i Coromines és especialment rellevant però fins avui no havia estat objecte de cap investigació monogràfica consistent, tret d'un parell d'articles de Cèsar Martinell i d'alguns de Carlos Cid que malgrat ésser parcials i limitats per l'extensió a abordar el seu art sense profunditat, són importants pel seu caràcter

pioner, a més d'un article de divulgació de Francesc Fontbona, del capítol d'un llibre d'Antoni Pladevall, d'un fulletó de Carles Puigferrat i Amadeu Lleopart i de les notícies recollides a diverses històries de l'art, amb especial interès del volum dedicat al barroc acadèmic de *l'Arquitectura i escultura barroques a Catalunya* de Cèsar Martinell i dels de *l'Història de l'Art Català* de les Edicions 62 de Joan-Ramon Triadó i Francesc Fontbona.

La importància d'aquest artista, a més del seu catàleg d'obres i de l'especial bellesa d'alguna de les seves creacions, radica en que fou un dels principals actors de l'abandó progressiu i mai absolut del barroc tardà per l'academicisme d'arrel classicista a Catalunya així com en el monopoli que exercí a la ciutat de Barcelona, on durant anys fou l'únic escultor acadèmic de mèrit de la Real Acadèmia de San Fernando de Madrid i per tant, un dels primers en desvincular-se del gremi d'escultors, tallistes i arquitectes de Barcelona que fins llavors havia dirigit la producció escultòrica de la ciutat. Però sobretot Gurri ostentà una posició privilegiada a l'Escola Gratuïta de Disseny de Llotja on fou l'únic professor d'escultura durant quasi bé vint anys. Gràcies al prestigi i a l'exclusivitat d'aquesta plaça, dominà bona part dels encàrrecs escultòrics de Barcelona i pogué formar als artistes de la generació següent, els quals, educats a l'Escola de Llotja quan el gremi havia perdut força i amb possibilitats d'anar a estudiar a Roma, París i Madrid com a pensionats, ja estigueren capacitats per a integrar el neoclassicisme al seu llenguatge artístic. Tot això doncs feu que ens inclinéssim per l'estudi d'aquest escultor i així ha estat com, en resum, ha sorgit la tesi que avui presentem.

Objectius de la recerca i abast dels continguts

Salvador Gurri va viure en un període de canvis profunds, la societat catalana que poblà l'escultor avançava vers la modernitat: el control de la producció escultòrica i la formació dels joves artesans exercit des d'antic pels gremis s'esquerdava enfront de l'aparició dels nous escultors acadèmics lliures però encara lluitava per a subsistir. Nous corrents de pensament il·lustrats i

nous gustos estètics propugnats sobretot per l'emergent burgesia mercantil, per l'acadèmia de Bellas Artes de San Fernando i l'Escola Gratuïta de Disseny, entre altres, condicionaren el gust estètic a Catalunya que progressivament abandonà el barroc tardà en pro d'un art academicista d'arrel classicista. Tanmateix, bona part de la població, aliena als gustos dels erudits, seguí demanant imatges i retaules de fusta, amb tema religiós i llenguatge barroc.

La present tesi ha pretès estudiar la vida i les obres de l'escultor Salvador Gurri i Coromies i analitzar el seu art i la seva ideologia artística a través dels aspectes que el condicionaren, tals com la seva formació tradicional dins del món gremial, el lloc privilegiat que ocupà a l'Escola de Llotja, el ferm control de les ofertes escultòriques que exercí a Barcelona o els diversos clients que tingué i les tipologies que li encarregaren. Nogensmenys ens hem plantejat l'anàlisi de l'evolució estilística i iconogràfica de les seves obres considerant els factors històrics, socials, econòmics i polítics del món en el que va viure i les influències estètiques, foranies o autòctones que determinaren el seu art. Finalment s'ha volgut estudiar la rellevància que l'escultor tingué a la seva època i la significació tant de les seves creacions com de la seva tasca docent per a poder avaluar el paper que significà dins del panorama escultòric català de la segona meitat del segle XVIII i principis del XIX.

Al tractar-se doncs d'un període de transició ens hem hagut d'enfrontar amb un problema repetidament esmentat però encara vigent, el de la terminologia adequada per a citar les escultures d'aquest moment, algunes properes al barroc tardà mentre que d'altres cal titllar-les potser d'acadèmiques d'arrel classicista, atès que al nostre entendre, tant Gurri com els seus contemporanis no realitzaren obres neoclàssiques, sinó que cal esperar a la generació d'escultors posterior. Ultra això també hem hagut de determinar fins a quin punt el nostre protagonista estigué condicionat per les influències exteriors o més determinat per les inèrcies tradicionals que l'escultura catalana encara arrossegava amb força i quin fou el procés d'integració del nou gust estètic en les seves creacions.

Arxius i fons consultats

Per a aconseguir els objectius esmentats, ha calgut realitzar primer un exhaustiu estat de la qüestió i després una profunda recerca dels documents de l'època, a partir dels quals hem pogut reconstruir la vida de l'escultor i descobrir aspectes inèdits de la seva família, formació, caràcter, ideologia artística o el domini de les ofertes escultòriques que exercí a Barcelona, així com certificar, desmentir o atribuir-li noves produccions per a configurar el seu catàleg d'obres.

Així, hem consultat arxius i biblioteques que conserven documentació tant de les peces que feu l'escultor com d'aspectes de la seva vida privada i de les institucions amb les que es relacionà. Tots i cadascun dels documents examinats amb informació sobre el nostre protagonista han estat glossats a la present investigació en notes al peu, amb la corresponent relació de cites bibliogràfiques en el cas dels que havien estat esmentats anteriorment. A grans trets, els fons buidats han estat: el fons patrimonial de la família Vila Vinyals de la Torre de l'Arxiu Municipal de Tona, l'arxiu particular del mas Gurri Gros de Taradell i l'arxiu notarial de l'Arxiu Episcopal de Vic, on hem trobat notícies sobre la família, infantesa i joventut de l'escultor. Alhora, una de les recerques més llargues degut a la importància del fons per a la present investigació ha estat la de l'arxiu de la Junta de Comerç conservat a la secció de reserva de la Biblioteca de Catalunya, on es guarda tota la paperassa de l'Escola de Nobles Arts de Llotja. Allí hi hem buidat tant llibres: *Llibres d'Acords* de la Junta de Comerç de Barcelona, *Copiadors de cartes enviades*, *Copiadors d'ordres i avisos*, *Escoles gratuïtes*, *Escoles i Copiadors d'oficis de les Escoles*, com lligalls. Aquests últims contenen documentació ben diversa, però en el nostre cas en hem centrat en els que tenien informació relacionada amb l'escultor i inventaris. Al mateix centre també hem tingut accés a un altre fons, el del baró de Castellet que guarda una carta de l'escultor dirigida al baró i alhora hem revisat diversos fulletons de l'època recollits a la col·lecció Bonsoms.

També hi ha documentació sobre la Junta de Comerç a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona dins del fons gremial, on hem trobat notícies sobre algunes obres que Gurri feu per a la dita Junta. D'aquest fons també hem buidat els llistats del cadastre personal del gremi d'escultors, tallistes i arquitectes i més tard només de tallistes de Barcelona, també les sèries del gremi i general, gremi i municipal i gremi i notarial. Al mateix arxiu però a la sèrie del cadastre, hem revisat les cases, censos i censals, els memorials i certificats i els llistats de personal. També hi hem buidat els processos grans i les ordres, oficis i cartes de la cúria del corregidor del fons de l'arxiu del corregidor; les caixes d'obreria de consellers i alguns *Llibres d'Acords* de l'Ajuntament borbònic del fons municipal. A partir d'aquestes investigacions, a més de les obres que Gurri feu per l'Ajuntament de Barcelona, hem pogut exhumar els escrits dels diversos plets que protagonitzà contra alguns tallistes i conèixer els seus conflictes amb el gremi d'escultors. Per a obtenir més informació dels litigis del nostre protagonista també hem revisat el fons notarial i les al·legacions jurídiques del fons institucional i el personal, però en aquest cas no hi hem trobat res sobre ell. Per últim, també hem consultat diversos fulletons de l'època i diversos manuscrits de Rafael Amat i Cortada, el Baró de Maldà, amb especial rellevància del seu cèlebre *Calaix de Sastre*, així com publicacions periòdiques de l'hemeroteca.

Pels anys que Gurri estigué relacionat amb el gremi d'escultors de Barcelona ens hem dirigit a l'Arxiu de Protocols de Barcelona on hem pogut llegir les actes notarials dels consells de la dita confraria. I a més, també hi hem revisat altres manuals notarials en relació a dues èpoques que signà l'escultor, una referent a les obres que feu al palau Moja de Barcelona i l'altra a un deute de la família Vila Vinyals de Tona.

Per obtenir notícies d'altres obres de Gurri ens hem dirigit a l'Arxiu de la Corona d'Aragó. Allí, hem consultat els fons monacals, on hi ha documentació d'alguns dels convents per on treballà Gurri, i els notarials, amb informació dels protocols notarials de Mataró, ciutat on realitzà el retaule major de l'església de santa Maria entre altres. Finalment a l'Arxiu de la Corona d'Aragó hem

analitzat els papers de la Comandància d'Enginyers amb dades sobre les obres que li encomanaren els enginyers militars a Barcelona. També sobre les obres que Gurri feu a Mataró, hem consultat dos arxius més d'aquella ciutat, el Municipal, on hem revisat alguns dels *Llibres d'Acords de l'Ajuntament* i el Museu Arxiu de Santa Maria, on hem llegit l'*extracte de copiador de cartes de Pau Andreu*, diversos sermons de l'arxiu del rector, els *comptes de les administracions de sant Desideri i les Santes 1769-1808* i la sèrie de l'església.

Alhora, per l'elaboració del catàleg d'obres així com per conèixer la seva vida privada, hem hagut de dirigir-nos a l'Arxiu Diocesà de Barcelona, on hem revisat les informacions matrimonials relatives a l'enllaç de l'escultor, la documentació de parròquies, amb especial atenció a les caixes de Nostra Senyora de la Mercè, sant Miquel Arcàngel i santa Maria del Mar, per on Gurri feu diverses imatges, i atès que el fons procedent de l'arxiu de santa Maria del Mar no estava inventariat, hem pogut revisar cada una de les nombroses caixes que es conserven. També per les seves escultures religioses i vida privada hem consultat els arxius parroquials del Pi i de sant Just i Pastor de Barcelona, concretament els fons del gremi dels revenedors de Barcelona, de la confraria del Roser de la mateixa ciutat i les partides matrimonials, de l'Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi i l'arxiu de l'obra de l'Arxiu Parroquial dels Sants Just i Pastor. A més, hem revisat el fons de l'Hospital de Pere Desvilar de l'Arxiu Històric de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau de Barcelona, on serveix documentació sobre el retaule major que Gurri feu pel dit Hospital. I també hem estudiat l'expedient sobre el trasllat de la font del Vell de Barcelona guardat a l'Arxiu Municipal Administratiu de la ciutat.

Pel què fa a les obres de Gurri a Lleida, hem examinat l'arxiu de la catedral que tot just ara s'està començant a inventariar de nou pel que és força caòtic i l'arxiu històric provincial, el qual quan hi anàrem estava en ple procés de trasllat. Al primer hi hem consultat el fons de la Seu Nova, concretament els cartularis, els *Llibres de Deliberacions i Actes* del capítol i els *Llibres d'Obra, capbreus i comptes* de la fàbrica dels anys que Gurri treballà pel Segrià: les dècades dels vuitanta i noranta del segle XVIII i els primers anys del XIX. A

més, també hem anat a l'arxiu de la casa mare dels franciscans a Barcelona, on dissortadament però, sobre el convent de Lleida només conserven el *Libro Maestro de cuentas del convento de san Francisco de Lérida 1815-1835*, sense documentació rellevant pel tema que ens ocupa.

Alhora ens hem dirigit a Reus, on hem pogut estudiar la documentació del gremi de blanquers de l'Arxiu Històric Comarcal.

A més de Catalunya però, també ens hem traslladat a Madrid per a poder examinar l'arxiu, la biblioteca i els magatzems de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Allí hem buidat els expedients dels escultors per a conèixer les obres que aquests artistes presentaren per a obtenir el títol d'acadèmics de mèrit des del 1754, quan Pere Costa obtingué el títol, fins el 1820 que ho feu Campeny, just un any després de la mort de Gurri. Al mateix temps a l'arxiu de San Fernando també hem buidat la documentació sobre gremis que contenia conflictes de Gurri amb tallistes del gremi de Barcelona, òbviament tota la documentació sobre l'Escola de Llotja de Barcelona, ensems amb els *Llibres d'Actes de les Juntas Particulars i Generales* i els inventaris de les obres que es conservaven al centre del segle XIX per a constatar l'existència del relleu de l'*enterrament de Samsó* que el nostre protagonista envià a l'acadèmia per a obtenir el títol de mèrit. Ultra això, durant la nostra estada a Madrid hem pogut investigar també a la Biblioteca Nacional.

Val a dir que tots els documents que hem esmentat i no havien estat transcrits fins avui, la majoria d'ells inèdits, han estat incorporats a un apèndix documental al final de la present tesi.

Ultra això, cal tenir en compte que els conflictes bèl·lics foren nefastos per a la preservació del patrimoni escultòric del barroc a Catalunya i durant la Guerra del Francès, la desamortització de Mendizábal, la crema de convents del 1835, la Setmana Tràgica i la Guerra Civil, es perderen un bon nombre d'imatges de Gurri, pel que també ha calgut cercar a l'arxiu fotogràfic de l'arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, a l'arxiu Mas, a la gabinet de dibuixos i gravats de la Biblioteca de Catalunya i al del Museu Nacional d'Art de Catalunya tots a Barcelona, així com arxius locals,

parroquials o catedralicis, dibuixos, gravats i fotografies que atestessin com foren les seves obres avui desaparegudes.

Ensems amb això, hem realitzat un intens treball de camp, desplaçant-nos als indrets per on Salvador Gurri feu les seves creacions malgrat que aquestes es consideressin perdudes, pel que hem pogut descobrir obres que es creien desaparegudes però que encara es conserven al mateix indret per on foren fetes, com el relleu de *l'escut de la Verge* per la llinda de la porta de la capella de la Llotja de Barcelona o el *retaule i el Crist crucificat* de la sala del Reial Tribunal del Consolat del mateix edifici; incorporar al seu catàleg obres que fins ara no se li havien atribuït tals com les *sis sobrellindes* de les finestres de l'escala noble de la Llotja de Barcelona; alhora actualitzar localitzacions antigues a magatzems o museus, com la de la *Barcelona industriosa* de l'antiga font del Teatre de Barcelona que no es conserva al Museu Marítim com la bibliografia havia indicat fins ara sinó a un magatzem municipal, entre altres. Però sobretot l'atenta i directa visura de les peces ens ha permès copsar els detalls que identifiquen l'estil de l'escultor i desmentir atribucions errònies.

Estructuració del treball

Malgrat la qualitat de les produccions escultòriques catalanes de la segona meitat del segle XVIII i principis del XIX, aquestes peces no han centrat massa l'atenció dels estudiosos, ans al contrari, a mesura que avançava la nostra investigació érem més conscients de les mancances en l'anàlisi d'aquesta matèria i del quasi bé absolut desconeixement d'aquestes peces pel gran públic. Desafavorides per l'ingent nombre d'exemples perduts i per les crítiques i el menyspreu que ja a finals del segle XVIII formularen alguns erudits il·lustrats, aquestes imatges no només no han centrat masses investigacions amb voluntat científica sinó que des dels museus o les exposicions s'ha tendit, com ocorre encara avui, a prioritzar altres èpoques de l'art català de més reclam. Amb tot, per a deixar constància d'aquesta situació i de la necessitat d'estudis com el que

presentem, hem dedicat la primera part de la tesi a estudiar la fortuna crítica de l'escultura catalana del barroc tardà i dels inicis de l'academicisme d'arrel classicista, amb especial atenció a la recepció crítica del nostre protagonista.

Aquest estudi ha estat dividit en dos grans capítols, el primer dedicat a les condemnes inicials de finals del segle XVIII i principis del XIX i al venciment del silenci dins aquest segle, i el segon a la recepció crítica dels segles XX i XXI. Tots dos apartats han estat dividits en l'anàlisi de la fortuna crítica a les publicacions, les exposicions i als museus. El major nombre d'escrits, museus i exposicions dels segles XX i XXI ha determinat una classificació més àmplia d'aquesta part, seguint les tendències generals. Així, pel què fa a la historiografia s'han considerat primer els escrits de la primera meitat del segle XX, quan arrencà el desvetllament de l'interès devers aquestes obres, i després el seu estudi normalitzat. Atès que són molt poques les exposicions dedicades a un sol escultor d'aquella època i cap especialitzada en l'escultura catalana del XVIII, la fortuna d'aquestes obres a les exposicions s'ha centrat primer en les mostres anteriors a la guerra civil sobre l'art d'èpoques passades, després en les nombroses exposicions d'art religiós ideades a partir dels anys quaranta i finalment en les exposicions de més envergadura centrades en l'art català. Finalment la recepció d'aquestes obres als museus s'ha dividit en dos apartats, l'un dedicat exclusivament al Museu Nacional d'Art de Catalunya degut a la complexitat de la formació i adquisició del fons d'aquestes obres al centre, per abraçar després la resta de museus catalans i de l'Estat amb escultures catalanes de la segona meitat del segle XVIII o principis del XIX.

Per a conformar l'estudi explícit de Salvador Gurri i Coromines, hem dividit l'anàlisi en tres grans parts, la primera dedicada a la seva vida, la segona a la seva obra i un últim capítol destinat a entendre la seva vertadera dimensió artística, on s'han relacionat els diferents aspectes històrics, polítics, econòmics, socials, corrents de pensament i estilístics que d'alguna manera o altra influenciaren a l'artista. Fitar primer els avatars de la seva vida, la formació tradicional, la incursió dins del gremi d'escultors de Barcelona, l'assoliment del grau d'acadèmic de mèrit i el seu càrrec a l'Escola Gratuïta de Disseny de Llotja,

ens ha permès determinar millor la situació social que ocupà, la seva personalitat artística i el seu llenguatge escultòric.

Així, hem iniciat l'estudi de la seva vida ordenant les dades documentals sobre l'artista cronològicament per a localitzar-lo en l'espai i el temps. Després s'han estudiat els anys de la joventut, atenent als seus orígens familiars, la seva infantesa i la seva formació, primer al taller d'Antoni Real Vernis a Vic i després ja dins el sistema de fadrinatge del gremi d'escultors, arquitectes i tallistes de Barcelona. El seu procés d'aprenentatge i la consegüent incorporació al gremi d'escultors de la ciutat ens han permès constatar que tant la seva formació com els primers temps com a professional foren del tot tradicionals i plenament inserits dins del sistema de producció gremial.

Després hem analitzat la seva maduresa que s'inicià amb l'obtenció del títol d'acadèmic de mèrit de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid i tots els privilegis i prestigis que aquest guardó comportava, per estudiar tot seguit la seva trajectòria a l'Escola de Gratuïta de Dibuix. Dins aquest apartat hem atès tant els primers temps com a ajudant, el nomenament de tinent director d'escultura i més endavant de director de l'Escola, com l'època de mestre primer i els diversos conflictes i peticions que protagonitzà. Finalment hem investigat la seva tasca docent no només a Llotja sinó al seu taller, fixant-nos en el tipus de formació que impartí i en els alumnes que tingué.

En acabat hem atès els últims anys de la seva vida, després de l'ocupació napoleònica, els quals seguí actiu i finalment el seu procés de malaltia i mort. Alhora, abans de cloure la seva biografia hem considerat a l'escultor en relació al seu entorn social, definint la importància i el reconeixement que gaudí al seu temps, el monopoli de la producció escultòrica barcelonina que imposà i el seu caràcter fort, que el dugué a innumerables enfrontaments de caire gremial, tant amb companys i alumnes de Llotja, com amb altres escultors i tallistes que lluitaven per a subsistir.

Després ens hem dedicat a l'estudi de la seva obra, començant amb l'anàlisi dels aspectes tècnics, socials i mercantils de la seva producció que hem

agrupat atès que estan profundament relacionats i es condicionen els uns als altres. Un cop desglossats els trets generals, hem elaborat el seu catàleg d'obres, relacionant cada una de les peces de l'artista amb una fitxa tècnica seguida d'un anàlisi raonada. També hem llistat els projectes que no realitzà i algunes atribucions que creiem errònies.

Amb tots els coneixements de la seva trajectòria vital i l'estudi individual de cada obra, finalment hem pogut analitzar la seva producció en conjunt. Així, a l'últim apartat hem volgut estudiar l'evolució estilística i iconogràfica de les seves produccions, així com la seva ideologia artística en relació tant a la seva trajectòria vital com al món que poblà, atenent les transformacions socials, econòmiques, intel·lectuals i els fets històrics i polítics que condicionaren el seu art. Hem procurat esbrinar les influències artístiques que determinaren les seves obres i constatar l'especial pes que exerciren en l'escultor les inèrcies del llenguatge del barroc tardà i del món gremial en el que es formà. Finalment hem pretès avaluar què significaren les seves creacions dins el panorama escultòric català en el que va viure i com la seva producció junt amb la seva tasca pedagògica influenciaren a les generacions d'escultors catalans següents.

Agraïments

Aquesta tesi ha estat realitzada amb el suport del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya del que hem gaudit d'una beca predoctoral per a la formació de personal investigador durant quatre anys i d'una borsa de viatge que ens va finançar l'estada a Madrid per a poder consultar l'arxiu, els magatzems i la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando i de la Biblioteca Nacional.

Però per damunt de tot, l'estudi ha estat possible gràcies a la col·laboració d'historiadors i amics. En primer lloc vull fer constar el meu agraïment al meu director de tesi, Joan-Ramon Triadó, pels seus consells, les

seves indicacions, pel seguiment de la meva feina durant tots aquest anys però sobretot per la seva confiança en mi, sovint més que jo mateixa, que m'ha fet mirar endavant amb optimisme.

També vull agrair l'ajuda de Lluís Adan i Rafael Soler i la seva colla d'amics del museu arxiu de santa Maria de Mataró, que em facilitaren generosament informació i em feren una deliciosa visita guiada per l'església de santa Maria. A Isidre Puig que des de Lleida m'ha tramès documentació i va ser el meu cicerone a la ciutat, a Joan Yeguas per haver-me facilitat l'accés al fons de l'escultura moderna del MNAC, a Carmen Heras i a Soledad Canovas per haver-me permès entrar als magatzems d'escultura de la Real Academia de San Fernando; a Victòria Durà per la seva ajuda a la Reial Acadèmia de Belles Arts de sant Jordi i a Isabel Balaguer a Llotja; a Reis Fontanals per haver-me facilitat informació sobre Gurri mentre investigava a la Biblioteca de Catalunya i a Francesc Fontbona; a Carles Espinalt pels seus savis consells sobre aspectes tècnics de l'escultura catalana del XVIII i a Ignasi Baiges pels de paleografia moderna i molt especialment al meu avi i a la família Gurri de Taradell per haver-me permès consultar la documentació familiar que conservaven amb tanta amabilitat. A tots ells gràcies.

Tampoc vull deixar d'agrir la col·laboració del personal que treballa als arxius i biblioteques, en alguns dels quals hi hem passat llargs temps, sobretot doncs, gràcies al personal de la Biblioteca de Catalunya, de l'arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, de l'arxiu de Protocols de Barcelona, de l'arxiu de la catedral de Lleida per deixar-me investigar a deshores i molt especialment a la directora de l'arxiu de l'acadèmia de San Fernando, Irene Pintado.

Però sobretot vull donar les gràcies als meus amics i als de casa.

Als meus pares i al meu germà, gràcies pel vostre suport constant, per haver-me fet costat en els moments bons i en els de desànim i per ser-hi sempre. I molt especialment al David, per entendre i valorar tant la meva feina, per la teva complicitat i ajuda perseverant i per haver compartit part del nostre primer any de casats amb la tesi. Per vosaltres doncs el meu esforç.

Relació de sigles

AASF	Archivo de la Real Academia de San Fernando
ACA	Arxiu de la Corona d'Aragó
ACLL	Arxiu de la Catedral de Lleida
ADB	Arxiu Diocesà de Barcelona
AEV	Arxiu Episcopal de Vic
AHCB	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
AHCR	Arxiu Històric Comarcal de Reus
AHHSCSP	Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau
AHPLL	Arxiu Històric Provincial de Lleida
AHPB	Arxiu Històric de Protocols de Barcelona
AHT	Arxiu Històric de Tarragona
AMA	Arxiu Municipal Administratiu
AMM	Arxiu Municipal de Mataró
AMT	Arxiu Municipal de Tona
ap.	apèndix
APSJP	Arxiu Parroquial dels Sants Just i Pastor
APSMP	Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi
BC	Biblioteca de Catalunya
BASF	Biblioteca de la Real Academia de San Fernando
cfr.	compareu
doc.	document
f.	foli
infra	més avall
JC	Junta de Comerç
MASMM	Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró
n.	nota
not.	notari
núm.	número
p.	pàgina
r.	anvers [d'un full]

<i>s/d.</i>	sense data
<i>s/p.</i>	sense paginar
<i>sic.</i>	d'aquesta manera
<i>supra</i>	més amunt
<i>vid.</i>	vegeu
<i>v.</i>	revers [d'un full]
<i>vol.</i>	volum

**PART I. LA FORTUNA CRÍTICA DE L'ESCULTURA
CATALANA DE LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XVIII**

“És llei constant –en art igual que entre els homes- que el que ha lograt imposar avui el seu criteri, procuri l’extirpació radical del criteri que prevalia el dia abans, per ésser a la vegada retut quan al séu torn li toqui el deixar pas a uns altres corrents rejoyenits amb nova saba; i succeeix que més tard allò que un dia es rebutjà per dolent i per inseroible, passat algun temps s’evoca amb enyorament i es cerquen ses ensenyances com aforismes ennoblits pels segles”.

Cèsar Martinell. *La Seu Nova de Lleida.*

Fins fa pocs anys els historiadors de l'art han denunciat el desinterès per l'art català de l'època moderna¹, lamentant sobretot la manca d'estudis especialitzats en algun dels aspectes de les manifestacions artístiques d'aquest moment a Catalunya que en canvi ha estat objecte de profundes anàlisis dedicades a la seva història política, econòmica i social. Malgrat els avenços recents, el dèficit d'investigacions versades concretament en l'escultura catalana de la segona meitat del segle XVIII és notable si es compara amb l'atenció que han generat les imatges d'altres períodes artístics al Principat i si es considera que les escultures que es realitzaren al país durant aquesta centúria no desmereixen enfront de la producció contemporània de la resta d'Espanya.

Tot seguit ens proposem analitzar la fortuna crítica de les escultures catalanes del barroc tardà, atenent els elements que condicionaren l'absència i a voltes el desdeny que s'intueix a priori d'aquestes imatges tant a la bibliografia com a les exposicions o als museus, entre d'altres. Per això ens hem centrat en la recepció de les escultures realitzades a Catalunya per les generacions d'artistes nascuts bàsicament entre la dècada dels anys vint i la dels quaranta del mil set-cents que executaren les seves obres vers la segona meitat d'aquest segle i en ocasions també al primer quart del XIX. Per tant actuaren en l'època del barroc més tardà, seguint les inèrcies d'aquest llenguatge, el qual però temperaren, en major o menor grau, per la introducció de les formes acadèmiques. Aquestes escultures que anomenem tardobarroques pertanyen al moment que Cèsar Martinell intitulà barroc acadèmic i datà entre el 1731 i el 1810. Tanmateix, com s'ha esmentat anteriorment, encara cal arribar a un consens per a qualificar les obres d'aquest període considerat de transició i fins que no s'hagin realitzat més tesis monogràfiques versades sobre aquesta colla d'escultors no es podrà reescriure

¹ *Vid.*: MARTINELL 1926, 11-15, FONTBONA 1983, 8-9, TRIADÓ 1984 (a), 9 i 1984 (b) 333-335, RIVERO 1984, 383-388, GARRIGA 1987 (a), 143, BOSCH 1990, 99 i SUBIRACHS 1994, 9-10.

amb rigor la història de les seves produccions per a revisar-ne l'evolució estilística i definir per fi els termes idonis que cal emprar per a designar-les².

Per la redacció d'aquest capítol ens hem fixat especialment en la recepció de les tasques escultòriques del nostre protagonista, Salvador Gurri i Coromines, per bé que la fortuna que tingué en vida l'estudiarem en l'apartat posterior dedicat a la seva biografia, on pretenem analitzar la situació social en la que va viure i produir la seva obra.

I. DE LES CONDEMNES NEOCLÀSSIQUES AL DESGLAÇ DEL SILENCI AL SEGLE XIX

I.1. La literatura artística de finals del segle XVIII i del XIX: entre el menyspreu i el venciment de l'oblit

La introducció de les formes acadèmiques a Catalunya durant la segona meitat del segle XVIII provocà canvis en el consum artístic dels anys del tombant del segle i dels inicis de la centúria següent, quan els encàrrecs d'imatges i retaules barrocs disminuïren progressivament enfront de les comandes d'obres de llenguatge més serè. Alhora, la potenciació del llenguatge de l'art clàssic des de l'Escola Gratuïta de Disseny de Barcelona, fundada el 1775, la gran profusió d'imatges religioses creades en l'època anterior i la pèrdua de força econòmica per part de l'església, feren que els temes religiosos anessin cedint protagonisme al gust per la mitologia i l'al·legoria.

Però el nou corrent academicista no només afavorí el gradual abandó de les formes tardobarroques, sinó que a més a més, des de les files il·lustrades sorgí una condemna activa contra les obres de l'estil immediatament anterior, generant irades crítiques que afectaren en bona part a l'escultura catalana de la segona

² Vegeu el llibre pioner de Cèsar Martinell dedicat a l'estudi de les escultures catalanes del 1731 al 1810 que

meitat del segle XVIII. Els nous postulats propugnaven un retorn a la serenitat de l'art del món antic, denunciant els elements que, al seu entendre, defugien les fórmules clàssiques, com l'ús de la fusta o l'abús de l'ornament, del moviment i de la policromia en les produccions escultòriques.

Els primers textos d'autors acadèmics que anatemitzaren les escultures del barroc aparegueren a l'últim terç del XVIII i entre ells cal destacar per la seva transcendència el del valencià Antonio Ponz, pintor i secretari de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando de Madrid i autor del conegut *Viage de España*. Aquest, durant la seva estada a Catalunya a la dècada dels vuitanta del segle XVIII, es fixà en algunes escultures de les generacions que ens ocupen i inaugurarà part de les crítiques que es repetiren a la centúria posterior.

Entre altres, Ponz visità la nova catedral de Lleida poc després de la seva inauguració el 1781 i pogué veure el gran nombre de retaules que, junt amb la majoria de les seves imatges, foren realitzats de bell nou per a exornar els flamants murs del temple durant l'últim terç del segle per escultors de renom, quasi tots acadèmics de mèrit de la Real Academia de San Fernando. La titulació d'aquests artistes no degué ser casual sinó fruit d'una clara intenció del capítol catedralici d'obtenir unes peces magnífiques i alhora d'estil actual, com ho era l'edifici. Entre aquestes obres cal destacar els retaules que executà Joan Adan entre el 1776 i 1782, també el de Salvador Gurri i els de Francesc Bonifaç i Massó, fets entre 1775 i 1787, així com l'afamat cor de la nau central, obrat per Lluís Bonifaç i Massó, germà de l'anterior, entre el 1774 i el 1779³. Tots aquests escultors provaren de despendre's dels elements més exagerats del barroc per acostar-se a l'academicisme i, per bé que en alguns casos ho aconseguiren més que en d'altres, les tasques escultòriques de la catedral brillaren sobretot per la seva qualitat. Malgrat això, Ponz va descriure l'arquitectura del temple, enumerà amb detall els retaules de Joan Adan, però en canvi obvià la resta d'escultures, a les que només al·ludí quan afirmà:

agrupa sota el títol del barroc acadèmic: MARTINELL 1963 (a).

³ Aquestes escultures, avui perdudes, han estat estudiades per Cèsar Martinell al seu volum dedicat a la Seu Nova de Lleida, on es poden consultar imatges fotogràfiques: MARTINELL, 1926.

“Paso por alto algunos otros ornatos de esta nueva (y no se puede negar que suntuosa iglesia) por considerar que usted no tendrá el gusto de saberlos, como yo no lo tuve grande de verlos. Todo debía haber sido bueno tratándose de una obra real, para la cual no faltaron caudales”⁴.

La seva postura contrària al barroc quedà palesa quan titllà d'*ornato* aquestes peces, un terme prou despectiu segons el seu credo artístic i al constatar, referint-se també als sobredits retaules que malgrat la potència econòmica de l'obra de la catedral que era patrocinada per rei Carles III, no tot el què s'hi treballà fou de bona qualitat. Pot semblar estrany que amb aquest punt de vista sí que parlés de les obres d'Adan, executades amb un estil similar a la resta de les del temple. Però no es pot oblidar que quan Ponz redactà les cartes catalanes Joan Adan ocupava el càrrec de tinent director de l'Acadèmia de San Fernando i que per tant eren companys⁵.

Un altre erudit que també visità la capital del Segrià a la dècada dels vuitanta del mil set-cents, concretament l'octubre del 1788, fou Antonio de Zamora que vingué a Catalunya pel seu nomenament com a alcalde del crim i visità el país mogut pel seu interès cultural. A diferència de Ponz, Zamora enumerà al seu diari tots els retaules de la catedral i fins i tot arribà a qualificar-ne alguns de bons. Però la puresa de formes i la sobrietat pregonada per l'academicisme el portà a denunciar que en general tots tenien massa escultures. Així, els que li semblaren millors foren el de *sant Joan Baptista* i el de *sant Pau* que havien estat iniciats per Joan Adan, el qual però els hagué de deixar inacabats. Justament per aquest motiu Cèsar Martinell explica el que, segons el seu parer en canvi, entén com a senzillesa,

⁴ PONZ 1788, 201.

⁵ Aquest fet el subratllà el mateix Ponz i també Cèsar Martinell quan estudià la catedral Nova de Lleida i analitzà les crítiques formulades per l'acadèmic. *Vid.*: PONZ 1788, 200 i MARTINELL 1926, 13.

fredor i manca d'esplendor⁶. De la mateixa manera, tampoc no fou del grat de Zamora la magna obra de talla del cor de Lluís Bonifaç i Massó, sobre la que va escriure: *"En el coro, hecho por Bonifacio, hay muchos santos y follajes sin orden alguno"*⁷.

Per contra, aquells cor i retaules sí que agradaren als seus comitents: els membres del capítol catedralici. Així consta al sermó que el canonge Joan Baptista Arajol pronuncià amb motiu de la consagració del temple el vint-i-vuit de maig del 1781, quan encara restaven per fer bona part de les tasques escultòriques. Amb un to panegíric, el religiós encomià la nova església i els ornaments que aleshores estaven acabats:

*"Qué adornos? Nueve retablos preciosos, en que se ven todos los esmeros del arte y del buen gusto (nt. 7. Obra de don Juan Adan escultor de la Real Academia, de la de San Lucas de Roma, y Director de la Pontificia del Natural de aquella Corte): Ese coro magnifico, esa sillería de exquisito primor (nt. 8. Obra de don Luis Bonifás escultor de la Real Academia): esos grandes organos"*⁸.

Ara bé, no es pot incloure la desaprovació de les escultures de la Seu Nova de Lleida entre les més severes que expressà Ponz. Altres vegades els judicis que redactà mentre viatjava pel Principat foren força més ferotges, essent digne d'esment el que manifestà en veure el retaule-baldaquí de l'altar major de l'església de santa Maria de Mar de Barcelona, dissenyat per Deodat Casanovas, amb escultures de Salvador Gurri i executat entre el 1771 i el 1782. Una obra de qualitat que amb paraules de Joan-Ramon Triadó: *"si alguna cosa se li pot retreure és el seu retardatarisme estilístic, en una època de clara tendència academitzant"*⁹. Justament per aquest motiu Ponz descarregà les seves ires contra aquest baldaquí:

⁶ El diari dels viatges fets a Catalunya per Zamora fou redactat entre el 1785 i el 1790 i els comentaris dels retaules de la catedral de Lleida es poden llegir a: ZAMORA 1973, 241. *Vid.* també: MARTINELL 1926, 210.

⁷ Aquest diari, com s'ha esmentat anteriorment, data del 1785-1790 però ha estat editat per Curial el 1973: ZAMORA 1973, 242.

⁸ ARAJOL 1781. Aquest sermó ha estat enterament transcrit per Frederic Vilà: VILÀ 1991, 159-164.

⁹ TRIADÓ, 1984 (a), 247.

“Para guardar un cierto orden en el examen metódico de los templos, debiera hablarle a usted ahora de otro también de la arquitectura que llaman gótica, gentil en su género y bien fabricado cuanto puede darse, [...]; pero no quisiera haber entrado en él, por no haber visto uno de los mayores y más costosos desatinos que se han hecho en nuestra dichosa edad. Con esta y otras obras de igual artificio no tendría el siglo XVIII por qué engreírse de superar en luces artísticas a los pasados, aun que retroceda hasta el de Carlomagno.

La iglesia que digo es la parroquia de Santa Maria del Mar y una de las más numerosas de feligreses de esta ciudad. [...]. Apenas se entra en esta iglesia descalabra la vista el dispendioso desatino que he dicho y es el nuevo retablo mayor, parecido a un desarreglado monumento de los que usted habrá visto en algunas iglesias por Semana Santa. Ya por fin, aquello se puede disimular, porque al cabo de veinticuatro horas, se aparta de la vista y cuesta poco; pero ¿quién no se ha de indignar cuando piensa que esto ha de durar, acaso, siglos, para afrenta del arte, burla del extranjero y mortificación del nacional inteligente?

Sobre un extravagante basamento hay tres pedestales agrupados para sostener otras tantas columnas panzudas de mármol de Tortosa, inventadas para no sostener nada que signifique maldita la cosa. ¿De qué servirá la balaustrada y antepecho que corre por encima de la cornisa? Tanto despropósito de cartelas, resaltes, figuras colocadas con poca elección, cúpula extraña y otras extravagancias ¿con qué se las apuesta al famoso transparente de Toledo? No sé si esta fealdad habrá sido más o menos costosa que aquella; pero la de aquí me aseguran que no habrá bajado de cien mil ducados, los cuales se podían haber dado de buena gana por que no quedase este mal ejemplo del arte en Barcelona”¹⁰.

L'acadèmic afegí la seva inquietud per l'opinió dels estrangers que arribaven a Barcelona els quals, veient tal “deformatat” podien deduir que aquest era el gust que imperava a la resta de l'Estat. I preocupat per instruir a la població, també criticà les admiracions que entre aquesta havia despertat l'obra¹¹.

¹⁰ PONZ 1788, 15-16.

¹¹ Ponz va escriure: “no hablaría, [...] si no juzgase conveniente de que prevalezca la justa idea de lo que es bueno y malo, en razón del arte para que el público no se deje inducir con facilidad a gastos de esta clase; ni

Certament, pocs anys enrera, el dos de juny del 1782, s'havia celebrat el trasllat del sagrament al nou tabernacle amb una processó solemne i amb l'església decorada segons projecte de Pere Pau Montanya. Aquell dia s'iniciaren unes festes que s'allargaren fins el sis de juny, on la societat civil i l'eclésiàstica mostrà el seu goig pel nou retaule¹².

La comitiva del primer dia que circulà pels carrers propers a la basílica tingué una notable representació institucional ja que onejaren les banderes gremials, hi participaren membres de la parròquia de santa Maria i d'altres convents de la ciutat i delegats de la il·lustre obra. A més de les autoritats, el baldaquí satisfeu al seu propi autor, ja que el 1778 Deodat Casanovas sol·licità un document on se certifiqués el seu mèrit¹³. Però sobretot, com demostren els textos de l'època, el retaule tingué una gran acceptació popular. Les festes foren desitjades i molt celebrades pels ciutadans i a la desfilada hi participaren centenars de parroquians, alguns d'ells arribats de lluny. Així relatà el fervor de la gentada el religiós Joaquim Berga a un sermó eucarístic:

los superiores permitan que en las iglesias se pongan objetos ridiculos y tan costosos cual es éste": a PONZ 1788, 19-20.

¹² Es conserven diversos textos publicats el 1782, que narren amb detall les festivitats pel trasllat del sagrament al nou retaule. Un descripció minuciosa de la vestimenta dels carrers es pot llegir a: BC, Fullets Bonsoms núm. 4956, MIR, F. *Relacio de las festas y adornos dels carrers de la parroquia de Santa Maria del Mar en la solemne translacio del Santissim Sagrament al nou Altar composta per Francisco Mir y Ciuret*. Barcelona: impr. per Bernat Pla estamper, [1782]. També a AYMAR 1900, 24. I també a: TORRENTÓ, J. *Relación de los solemnes aparatos, magnificos afectuosos festejos, y pomposas celebraciones con que en la M. I. Ciudad de Barcelona, capital de Cathaluña, se autorizó la colocación del Christo Sacramentado en su nuevo magnífico altar que erigió la Ilre. Parroquial Iglesia de Santa Maria del Mar*. Barcelona: impr. per Juan Nadal, [1782]. També a AYMAR 1900, 24 i a REVILLA 1979, 397. Per la decoració de l'església i la seva significació iconogràfica: BC, Fullets Bonsoms núm. 6277, *Idea y explicacion de todos los simbolos y alegorias que adornan la parroquial Iglesia de S^a Maria del Mar de esta ciudad de Barcelona, en la festividad de solemne translacion del S^{mo} Sacramento al nuevo tabernaculo, que será el dia 2. 3. 4. 5. y 6. de Junio del año 1782*. Barcelona: impr. per Bernardo Pla Impresor, [1782]. També a AYMAR 1900, 24 i a REVILLA 1979, 397. A més, s'edità el text d'un drama musical escrit per a la inauguració del nou altar: BC, Fullets Bonsoms núm. 9346, *El gozo del pueblo de Israel por la elevacion, y colocacion del Arca en el suntuoso Altar del Templo de Jerusalem. Drama musico, que en las fiestas, con que fue colocado en II. de Junio de MDCCLXXXII. el S^{mo} Sacramento en el nuevo Altar Mayor, que en el Templo de Santa Maria del Mar ha erigido la devocion de sus parroquianos. Cantó la Capilla de la misma Parroquial Iglesia en los dias 3. 4. 5. y 6. de Junio del mismo año, siendo su Maestro el R. Pedro Antonio Monlleó Presbytero*. Barcelona: impr. per Bernardo Pla impresor, [1782]. També a AYMAR 1900, 24.

¹³ *Llibre de Deliberacions de santa Maria del Mar*, f. 105, 18-X-1778, a BASSEGODA AMIGÓ 1925, I, 236-238.

“Hoy día tercero de estas solemnes y sumptuosas fiestas tan repetidas veces suspiradas; à vuestra Magestad presento esta Ilustre, devota, y piadosa Parroquia de Santa María del Mar; que animada del zelo de vuestra gloria, y poseida de un verdadero espíritu de piedad y religion, acaba de renovaros este soberbio y magestuoso Templo. Templo tan primorosamente labrado, que parece que agotando el arte sus primores, puso en èl, el mismo Dios la ultima mano. [...] Templo finalmente, que aunque grande y espacioso, es en el día angosto para el grande concurso, y para el jubilo y contento de sus piadosos hijos; que no cabiendo en èl, se salen como de madre, y arrebatados de la corrente de su feroor y zelo, derraman un diluvio de brillantes luces por los dilatados ángulos de su Parroquia. [...] El concurso de tanta gente, como ha acudido de todas partes à solemnizar su Translacion; los esfuerzos de los Parroquianos, que interrumpido el comercio, en medio de la escasez y de la guerra, han hallado medios para terminar la grande obra de este augusto Tabernaculo, indican mas que bastante quanto deseaban todos ver colocado en su nuevo Trono à su Divina Magestad, al hombre Dios, al Deseado de todas las Gentes”¹⁴.

Tots els sermons llegits durant els dies de festa revelen la bona recepció que tingué el baldaquí, doncs a cadascun d’ells es lloà l’obra. Així, el religiós Ignasi Boria predicà als feligresos:

“Si, Amados Oyentes, podemos esperar, que esta obra, y dedicacion del nuevo Altar ha llenado todas las medidas del Divino agrado, para permanecer en él, llenarnos de sus gracias, y bendiciones, y socorrernos en todas nuestras necesidades”¹⁵.

¹⁴ BC, Fullets Bonsoms núm. 3230, BERGA, J. *Altar material, y místico. Sermón que en las solemnes fiestas con que en el día 2 de Junio de 1782 fue colocado el S^{mo} Sacramento en el nuevo y suntuoso altar mayor que en el templo primorosamente renovado de Santa Maria del Mar de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona, ha erigido la devocion y piedad de sus Parroquianos; Dixo el M. R. P. Fr. Joachin de Berga, ExLector, Definidor, Vicario Provincial de Padres Capuchinos, y Calificador del Santo Oficio, en la Solemne Misa del día 5.* Barcelona: impr. per Bernardo Pla Impresor, [1782], 3-4. També a AYMAR 1900, 24.

¹⁵ BC, Fullets Bonsoms núm. 982, BORIA, D. I. *Sermón, que en las solemnisimas fiestas que se celebraron con motivo de la translacion del S^{mo} Sacramento al nuevo altar mayor de la parroquial iglesia de S^{ta} Maria del Mar de la Ciudad de Barcelona, en el día 6 de Junio de 1782 predicó el R. P. Fr. Domingo Ignacio Boria, Presentador del Orden de Predicadores, y Socio de la Real Academia de Buenas Letras de la presente Ciudad.* Barcelona: impr. per Bernardo Pla Impresor, [1782], 8-9. També a AYMAR 1900, 24.

A una altra homilia, el pare Fèlix Amat subratllà les millores aconseguides amb el canvi d'ubicació del cor i elogià les imatges de Salvador Gurri, tant el grup de l'Assumpció sobre el sagrari com els quatre *patriarques* que el flanquejaven i els àngels de l'àtic, també encomià els rics materials del baldaquí i sobretot el seu disseny, convençut que els estrangers l'admirarien. Paradoxalment, tret de les escultures, aquest foren dels elements més odiats pels tractadistes acadèmics poc temps després. En efecte, les seves paraules foren diametralment oposades a les d'Antonio Ponz:

*"Estoy viendo que en la fabrica del nuevo coro, presbiterio altar y tabernaculo elegisteis siempre lo suntuoso y elevado en el diseño, y lo solido y precioso en la materia. [...]. Deseóse tambien que una grandiosa fabrica excitase por si misma sentimientos de veneración al santuario. Si se trataba de el altar, tabernaculo, pulpitos y coro, en todas las resoluciones se procuraba siempre la eleccion de lo mas solido, lo mas suntuoso, lo mas proporcionado para la solemne celebración de los Divinos oficios. De aquí ha resultado la extraordinaria magnificencia de este tabernaculo, que no solo deja dulcemente suspensos de admiración a casi todos los que entran en el templo, sino que con su elevación y grandeza inspira que la consideración de sus partes principales excita fervorosos actos de religion y piedad. [...]. Y todos los concurrentes de cualesquiera paises y estados, que ya antes admiraban la gran solemnidad de las funciones eclesiasticas en esta Parroquial, no quedarán mucho mas edificados en adelante con la mas decente gravedad y magestuosa pompa de los Divinos oficios, que facilita la mayor capacidad y hermosura del nuevo presbiterio? Todo conspira en la nueva fábrica a aumentar el recogimiento, devocion y ternura del Clero y pueblo, a hacer mas agradables al Señor los obsequios que se le tributan en esta Iglesia, a eternizar y extender una activa e ilustrada religion y piedad"*¹⁶.

¹⁶ BC, Fullets Bonsoms núm. 3219, AMAT, F. *Sermon que en las solemnisimas fiestas que se celebraron con motivo de la translacion del S^{mo} Sacramento al nuevo altar mayor de S^a Maria del Mar de la ciudad de Barcelona, predicó por encargo de su reverendo clero, en el dia 3 de Junio de 1782 el Dr. Felix Amat presb. Beneficiado de la misma Parroquial, Bibliotecario de la Biblioteca publica Episcopal de dicha Ciudad, y Socio de la Real Academia de Buenas Letras*. Barcelona: impr. per Bernardo Pla impresor, [1782], 3-36. També a AYMAR 1900, 24. A més dels sermons citats, el nou retaule també s'elogià a: AHCB, ABADIA, C. *Sermon que en la Solemne translación del Smo. Sacramento a su nuevo altar maior de la iglesia parroquial de Santa Maria del Mar de Barcelona predicó, por encargo de la M. I. Obra, en 4 del mentado Junio, D.*

Tanmateix, també al moment de la inauguració hi hagueren algunes opinions que avançaren les burles contra l'obra. Atenent la carta al director de la revista *Destino* del vint-i-tres de març del 1963 signada per Josep Maria Beleta, qui conservava una col·lecció de fulletons sobre les festes de Barcelona, aquest posseïa entre ells un manuscrit únic redactat en vers el juny del 1782 on se satiritzava la construcció¹⁷.

Crisóstomo Abadía y Lobera, clerigo Reglar de San Cayetano, Barcelona: impr. per Bernardo Pla, [1782]. També a AYMAR 1900, 24. I alhora també es lloà a una pregària per les ànimes dels difunts que participaren en la construcció del retaule llegida pocs mesos després de la seva inauguració: BC, Fullets Bonsoms núm. 6419, PUIG, A. Sermon que con relacion a las suntuosas fiestas, en que fue colocado el Santísimo Sacramento en el nuevo Altar Mayor de la Parroquial Iglesia de Santa Maria del Mar de la ciudad de Barcelona, predicó el R. P. Fr. Ambrosio Puig del Orden de Minimos, Lector Jubilado, Examinador Synodal, y Calificador del S. Tribunal de la Inquisicion en el Principado de Cataluña, &c. En el solemne funeral que celebró la ilustre Obra de dicha Iglesia por las Almas de los Difuntos, que habian contribuido à la fabrica del Altar y mayor adorno del Templo, en el dia 14 de Noviembre de 1782, que lo fue inmediato à los del Novenario, que anualmente en ella se consagra à la memoria de los Parroquianos Difuntos. Barcelona: impr. per Bernardo Pla impresor, [1782]. També a AYMAR 1900, 24.

¹⁷ Aquest vers es pot llegir sencer a la revista *Destino* núm. 1337, 23 de març de 1963, p. 5 i diu així: "¿Ohiste al Santo cronista Hebreo/ que con dulce gorgéo/ y con saber profundo/ a Creación nos pinta este Mundo?/ Aquí si no te enfadas/ harete ver, si lees, imitadas/ aquellas obras de Divinas manos/ que unos Parroquianos/ Marinos, o Marianos/ que en nada humanos, pecan de Divinos./ ¡Hagamos un altar!, la Turba loca/ profiere apenas, que a tardanza poca / labra la piedra, el zócalo edifica./ y el acierto del todo ya publica./ Luego los pedestales / planta, los Animales/ sin consultar idea ni modelo,/ una Torre maquinan hasta el Cielo./ Al ver el Parroquiano/ prodigios de su mano/ de mil fantasmas lleno/ exclama: Viva, viva, bueno, bueno./ El arquitecto fiel, de Hiram dechado/ a Dios, o de Dios-dado / con su mente mohina/ de qué cargar el pedestal no atina./ En fin tanto barrunta/ que propone a la Junta/ serian oportunas/ puestas al pedestal doce columnas./ Y el parroquiano de fantasmas lleno /exclama: Viva, viva, bueno, bueno./ Aquella Columnata Magestuosa/ ya llega de Tortosa/ y porque quede más asegurada/ propone el gran Hiram, que barrenada/ y pasada con goznes cada una/ parezca de hierro preñada la Coluna/ o si mejor te agrada/ llámale en culto coluna aforrada/ que sobre el pedestal ya levantada/ dirias bien mirada/ ser tantas verengenas/ de hierro, y plomo rellenas./ Empero el Parroquiano/ con su furor insano/ de fantasmas lleno/ repite siempre: viva, viva, bueno, bueno./ Al ver que tanto agrada/ la idea comensada/ el divino arquitecto se desvela/ y mas ligero buela/ pues con ocho cartelas de Madera/ carga aquella cantera/ que el discurso no atina/ si pudiera mejor llamarse mina/ por el mucho hierro y plomo encierra/ Ya aquel castillo cierra/ con el gran Casco vano/ de tanto botarate Parroquiano/ pudiendo asi decir con enteresa/ que todo esto salió de su Cabeza./ Por remate en fin de esta Pieza bella/ colloca Hiram una eclipsada Estrella/ yo la llamé eclipsada/ y a fé no menté en nada/ pues son verdades puras/ que no obstante la estrella, andó a Obscuras/ y hará bien se conorte/ que aunque halló la estrella, perdió el Norte./ No obstante el Parroquiano/ con su furor insano/ de fantasmas lleno/ repite siempre: viva, viva, bueno, bueno./ [...] En lo interior del Altar collocada/ ve se la Virgen, mas tan elevada/ que si la idea no ierra/ por no ver locuras, dexa la tierra/ y remonta su buelo/ dexando el nueva Altar, bolando al Cielo[...]. Quatro Estatuas ponen por suplemento/ figuras de Augusto Sacramento/ Dos del Sagrario en frente/ que le sufocan, y es muy evidente/ que delante del Rey del Cielo y Tierra/ mucho discurso ierra/ con haber cubierto a Abraan con Caparuzá/ pues aunque sea grande no le escusa/ tamaños desaciertos/ que solo Aquino y Paula son cubiertos./ La segunda que Isaac nos representa/ vendiendo las papuelas, acrecienta/ de la Obra los caudales/ resarciendo los gastos y los males/ que el nuevo Altar, y Templo renovado/ les habrá ocasionado:/ pero para que mejor los reorne/ en la Puerta del Borne/ tendria mas despacho/ pues fuera mas vistoso al Populacho./ La de Jacob al lado izquierdo espera/ donde

Per últim, a més de les prediques dels religiosos, també un aristòcrata, Rafael Amat y Cortada cinquè baró de Maldà, lloà el baldaquí. Una de les seves passejades per Barcelona a finals del segle XVIII el conduí fins a santa Maria del Mar i allí enlloc d'aplaudir l'arquitectura gòtica deixà escrit que el què el commogué fou la grandesa del retaule major, l'última novetat del temple¹⁸.

Així, la condemna de Ponz contra el baldaquí divergí en gran part del gust popular que en canvi apreciava l'obra i és un exemple de la dicotomia existent a finals del mil set-cents entre la rígida voluntat dels academicistes i la inèrcia de bona part dels escultors catalans que provaren d'apropar-se a les normes de modernitat però no aconseguiren despendre's del llenguatge del passat que encara responia al gust del poble, com ja observà amb lucidesa Cèsar Martinell¹⁹. L'únic element amb el que Ponz va ser més moderat foren les escultures de Gurri, malgrat que aquestes imatges tampoc s'adequaven al seu gust academicista. Tanmateix, Ponz provà de justificar la seva factura en tant que l'escultor les realitzà amb desinterès i execució ràpida degut a la naturalesa de l'encàrrec i al mal gust de qui li ordenà la feina:

*"[...] el grupo de la Asunción y trono con ángeles que hay encima, y asimismo las otras figuras del altar, que representan cuatro profetas; obras que hizo el escultor don Salvador Gurri muy aceleradamente por la poca flema de los que se las ordenaron"*²⁰.

apoiar podrá la escalera/ que pretende escalar aquel Castillo/ o echo Sacristan o Monacillo/ quiere subir por encender las velas/ y aguarde de su Padre las pajuetas./ Mirase al lado opuesto/ al Rey Profeta puesto/ a quien dió el Arquitecto con destreza/ una flor de Granado por Cabeza/ y con la derecha Zarpa/ el Cetro, Lanza y Harpa./ Mas al Arquitecto no se le acuerda/ de ponerle en la izquierda/ por completar su traza/ el Sable, la Cabeza, la Honda y la Taza. [...]". Vid.: BELETA 1963, 5.

¹⁸ Malgrat que les excursions del baró de Maldà tingueren lloc a finals del segle XVIII, no es publicaren fins el 1919. Vid.: AMAT CORTADA 1919, 13. A més també es conserva un manuscrit del relat de les festes del Baró de Maldà transcrit per E. Santacana a: AHCB, Ms, A-254, Miscel·lània XI, AMAT CORTADA, R. *Festas que se feren en la Parroquial Iglesia de Santa Maria del Mar per motiu de la col·locació del SS^m Sagrament en lo Nou Tabernaculo de aquella Parroquial Iglesia en lo any 1782*. I el mateix Baró de Maldà en parlà al Calaix de Sastre: AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A- núm. 201, f. 234, 2-VI-1782.

¹⁹ Cfr.: MARTINELL 1963 (a), 27.

²⁰ PONZ 1788, 19.

Per entendre aquesta disculpa cal recordar que el 1777 Salvador Gurri havia obtingut el grau d'acadèmic de mèrit de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, títol assolit només pels artistes que varen saber adscriure's a les tendències acadèmiques del moment, especialment en les obres realitzades per a sol·licitar aquesta dignitat. De la mateixa manera, tampoc no es poden oblidar els vincles de l'escrit de Ponz amb els canons oficials, pel seu pensament artístic i perquè actuà des de la dita acadèmia i lligat a l'Estat, ja que el seu text fou fruit de l'encàrrec del govern per a crear un inventari de les obres espanyoles més destacades.

Aquests postulats de l'acadèmia tingueren ressò a determinats sectors encara minoritaris. Així, l'autor d'un article titulat "Disertación sobre los altares de nuestros Templos hasta el tiempo presente" i publicat el disset de maig del 1794 anònimament al *Diario de Barcelona*, reivindicà la ideologia artística de San Fernando i denuncià la sobreria dels ornaments en l'arquitectura dels retaules barrocs catalans i molt especialment un element pervivent encara a la segona meitat del XVIII, l'ondulament o trencament de l'entaulament i la cornisa superior, fet mancat de tot sentit comú per l'autor:

"La arquitectura ama el adorno; pero esta pasion suele ser tan arriesgada en ella, como la que tienen las hijas de familia á adornarse con modas. Si á una joven se la dexa correr el capricho, irá tan léjos, que llegará á tocar en la majeza, que es la baxa elegancia de los trages, A esta misma elegancia puede venir la Arquitectura con sus adornos; y de hecho vino á dar en el siglo pasado y presente, hasta que la pusieron modo las Academias Reales de las Artes. [...] Esta misma grosería se pegó á los Escultores modernos; y empezaron á hacer sus retablos, como si fuesen entradas ó chozas de Pastores. [...] Buscando la eurytmia muchos Arquitectos modernos, han tomado la bárbara resolución de partir las cornisas. Esto es casi carecer de sentido comun, que es el que percibe la eurytmia. Otros en lugar de partir por medio el

cornisamiento, y dexarle una abertura, lo han ondeado, y gerigonceado. Todos estos partidos de imaginación denotan un sentido comun muy grosero"²¹.

Ja al segle XIX, les sentències acadèmiques formulades anteriorment es repetiren. Un dels historiadors que seguí la tònica prefixada per Antonio Ponz fou Agustín Ceán Bermúdez, autor de diversos llibres d'art escrits a cavall entre els segles XVIII i XIX des de una òptica il·lustrada i: "*para quien el barroco dieciochesco será el más horrendo de los pecados*", segons paraules de Juan Miguel Serrera²².

Al *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, publicat el 1800, Ceán Bermúdez només recollí el nom de tres dels molts escultors que treballaren a les contrades catalanes la segona meitat del XVIII i principis del XIX, mostrant el seu desinterès per les imatges tardobarroques del país. Entre el trio elegit Ceán seleccionà a Pere Costa Cases i a Carles Grau, ambdós d'una generació anterior a les que ens ocupen però els quals també laboraren a la segona meitat del XVIII, doncs moriren el 1761 i el 1798 respectivament. No sorprèn que Ceán inclogués a Pere Costa al seu diccionari ja que fou el primer artista català que obtingué el títol d'acadèmic de mèrit de la Real de San Fernando el 1754 i justament l'historiador destacà el fet que hagués estat un dels primers en assolir aquest preuat guardó. Però sobretot elogià el seu paper de pioner en el temperament del llenguatge barroc a Catalunya per obrir les portes a formes més "assenyades"²³. D'aquesta manera demostrà la seva postura contrària als desordres d'aquest estil:

"Quando Corrado Rodulfo, y Ferdinando Galli Biviena estuviéron en Barcelona al servicio del emperador le enseñaron mejores máximas en la escultura y arquitectura que las que él habia aprendido, y así fue el primero que abandonó en aquel país la

²¹ "Disertacion..." 1794, 549 i 553-554.

²² SERRERA 1990, 139.

²³ CEÁN BERMÚDEZ 1965, I, 365-367.

gresca de Churriguera en los adornos, que tambien habia hecho progresos en él. En fin fue uno de los mejores escultores de este tiempo en Cataluña"²⁴.

Si no és rar que parlés de Pere Costa, tampoc ho és que mencionés a Lluís Bonifaç i Massó, també acadèmic de mèrit de San Fernando el 1763 i a més, un dels escultors catalans més importants d'aquella època. Ara bé, cal recordar el mutisme d'Antonio Ponz davant del magnífic cor que Lluís Bonifaç realitzà a la Seu Nova de Lleida ja que l'estil de l'artista de Valls arrossegava, com el de la resta d'escultors catalans del moment, inèrcies del llenguatge barroc. Segurament per això Ceán li dedicà poc espai en relació amb la seva fama i subratllà la manca de sobrietat dels seus retaules: "*Trabajó muchas estatuas para las iglesias del campo de Tarragona, en las que fué mas feliz que en el adorno de los retablos*"²⁵.

Entre les veus del diccionari cal destacar la manca de notícies sobre Ramon Amadeu que també era un escultor força popular, al que no devia incloure perquè no arribà a ser acadèmic de mèrit, sinó supernumerari el 1778, i per descomptat perquè no responia als seus ideals estilístics. De la mateixa manera, s'han de constatar les omissions d'altres escultors acadèmics catalans que treballaren durant aquesta època com Carles Salas que ho fou el 1760, Francesc Bonifaç i Massó el 1771, Pau Serra, supernumerari el 1776, Salvador Gurri, Joan Enrich el 1782 o Jaume i Josep Folch i Costa, el 1786 i el 1797 respectivament. En canvi, sí que incorporà al llibre a Carles Grau, malgrat que aquest escultor barceloní, a diferència dels anteriors, mai obtingué cap títol de l'acadèmia i tampoc obrà amb un estil classicista divergent al dels seus contemporanis que el tractadista pogués admirar. Però cal tenir present que Grau fou deixeble del seu apreciat Pere Costa, informació que de segur que l'estudiós degué valorar ja que no s'oblidà de subratllar-la²⁶.

²⁴ CEÁN BERMÚDEZ 1965, I, 366.

²⁵ CEÁN BERMÚDEZ 1965, I, 159.

²⁶ CEÁN BERMÚDEZ 1965, II, 234.

També el dominic Jaime de Villanueva que viatjà per la península ibèrica les primeres dècades del mil vuit-cents recollint informació sobre els documents conservats a les esglésies espanyoles per encàrrec del ministre Pedro Ceballos, fou condicionat per l'ideari acadèmic. El clergue és l'autor del conegut *Viage literario a las iglesias de España*, on els conceptes clàssics coaccionaren la seva opinió sobre les imatges catalanes de la segona meitat del XVIII i principis del XIX. Així, quan anà a Lleida silencià el gran nombre d'escultures que embellien la catedral nova afegint-se de manera implícita a les denúncies d'Antonio Ponz. En canvi, es fixà amb l'aiguamans de la sagristia, una obra realitzada per Salvador Gurri entre el 1788 i el 1801 que Ponz no pogué veure perquè fou acabada després de la seva estada al nostre territori²⁷. Aquest lavabo fou una de les peces escultòriques catalanes de finals del XVIII més properes al gust de l'academicisme tant per l'ús d'elements del vocabulari arquitectònic clàssic amb un llenguatge serè i de materials nobles tals com el marbre o el jaspi, com per les formes dolces i suaus de la figura de l'àngel del centre del templet. Fins i tot alguns historiadors han qualificat aquest rentamans d'obra neoclàssica²⁸. El seu estil proper a l'estètica professada per Villanueva, provocà una de les poques lloances expressades per un academicista vers una imatge i el seu artífex de l'època que estudiem, tot i que amb alguns errors tals com la confusió de la inicial del nom de l'escultor:

*"[...] gracioso es también y digno de memoria el aguamanil de la sacristía, ejecutado en mármoles y jaspes de Génova por el acreditado profesor de Barcelona N. Gurri. (sic) [...] En el centro está colocada una buena estatua de un ángel y a su rededor los cuatro grifos que suministran el agua"*²⁹.

No tingué la mateixa sort el baldaquí de santa Maria del Mar. Els crits contra el seu projectista, titllat de bàrbar, i els atributs d'extravagant i ordinari,

²⁷ VILLANUEVA 1851, XVI, 78-79.

²⁸ La primera volta que aquest lavabo es qualificà de neoclàssic fou de mans de Cèsar Martinell al seu volum dedicat a la Seu Nova de Lleida. *Vid.*: MARTINELL 1926, 237.

seguien la tònica imposada anteriorment, tot i ser formulats en una època més tardana:

“Ponz se admira, y con razón, de lo extravagante y chavacano que es el nuevo altar mayor, construido desde el 1772 al 1782. A mí me asombra todavía más que esta obra se emprendiese y perfeccionase sin contradicción en un tiempo en que en Barcelona se construía por tan buen gusto la casa nueva de contratación ó de Lonja. Así que yo no echaría la culpa al común de la ciudad, sino á la ignorancia de los que aportaron los caudales y á la prepotencia del arquitecto bárbaro, cuyo nombre no merece ser conocido”³⁰.

Així doncs, tret d'exemples excepcionals, és obvi que les escultures catalanes del barroc tardà no foren vistes amb bons ulls pels tractadistes neoclàssics, ans al contrari, els textos acadèmics preferiren optar pel mutisme o per parlar-ne amb un to despectiu, no sempre acord amb el gust dels ciutadans i dels comitents de les obres, sobretot els religiosos. De fet, al llarg del segle XIX es destruïren un bon nombre d'imatges barroques per causes diverses: des de la Guerra del Francès, la desamortització de Mendizábal, el vandalisme de la crema de convents de l'any 1835 i alguns estudiosos han apuntat que també d'altres desaparegueren per les màximes dels acadèmics. Aquest és el cas de Cèsar Martinell, qui després d'analitzar les destrosses de les guerres diu: *“Cal afegir a això la destrucció silenciosa però sistemàtica que fomentava la preceptiva acadèmica dominant tot el segle XIX, que estimava meritòria la desaparició de tot exemplar d'art barroc”³¹*. Aquestes pèrdues junt amb les del segle següent, durant la Setmana Tràgica el 1909 i sobretot a la Guerra Civil espanyola, han condicionat molt la seva recepció, perquè el limitat nombre d'obres conservades fa que sovint el seu estudi hagi de realitzar-se a través d'imatges fotogràfiques i esdevingui descoratjador. A més, els fons dels museus no

²⁹ VILLANUEVA 1851, XVI, 79.

³⁰ VILLANUEVA 1851, XVIII, 146-147.

³¹ MARTINELL 1963 (a), 168.

són massa rics i per tant sovint les obres que es mostren són poques i l'interès del públic escàs.

Amb la introducció de les idees del Romanticisme a Catalunya vers la dècada dels vint i el seu posterior assentament, l'actitud racional dels neoclàssics fou rebutjada progressivament i es buscà un art més proper, vinculat a la tradició del país. Aquest referent fou trobat en el passat medieval que centrà l'atenció dels historiadors però, com ha escrit Francesc Fontbona, els romàntics no només estudiaren aquell moment sinó que sovint els seus volums se centraren en l'art d'una àrea geogràfica concreta més que no pas en una època o en un artista determinat i així, a més dels monuments medievals també atengueren els més antics i fins i tot els moderns. Tanmateix també foren els romàntics els qui trencaren amb la organització geogràfica i començaren a escriure històries de l'art generals³².

El primer volum sobre Catalunya de *Recuerdos y Bellezas de España*³³, escrit amb gust romàntic el 1839 per Pau Piferrer Fàbregas i il·lustrat per Francesc Xavier Parcerisa, lamentà l'oblit de l'art gòtic i mostrà el canvi de sensibilitat vers el passat nacional en general:

*“En los restos del lujo y poder de los antiguos mostraremos lo que fuimos, para ocultar y consolarnos de lo que somos. Ya que tanto se ha destruido, procuremos al menos hacer apacible lo que nos queda y reparar en lo posible los agravios que la demolición hizo del Arte, publicando en láminas, en cuanto sea posible, lo que no está en pié, y conservando la memoria de aquellos monumentos de arquitectura gótica, recuerdo de la piedad y fé de nuestros padres, y de la magnificencia y esplendor de España”*³⁴.

³² Cfr. FONTBONA 1983, 287-288.

³³ Dins de la col·lecció de llibres: *Recuerdos y Bellezas de España*, existeixen dos volums sobre Catalunya il·lustrats per Francesc Xavier Parcerisa; el primer fou redactat per Pau Piferrer el 1839 que deixà inacabat el segon, el qual va concloure Francesc Pi i Margall el 1848.

³⁴ PIFERRER i PI I MARGALL 1839, I, 8.

Certament l'interès de Piferrer se centrà en l'art gòtic, però el seu filtre romàntic el feu mirar cap al passat autòcton amb uns ulls distints als dels neoclàssics i això repercutí en el tractament de les escultures catalanes tardobarroques. Així, si bé Piferrer no mostrà massa interès per la Seu Nova de Lleida, només li dedicà una nota al peu a causa de les connotacions polítiques que acompanyaren la seva construcció patrocinada per Carles III com a desgreuge per l'apoderament de l'antiga catedral medieval de la ciutat per les tropes de Felip V que convertiren el temple en caserna militar, àdhuc pel seu estil acadèmic, les paraules que assignà a les seves escultures mostren com superà els judicis anteriors. Sobre el cor obrat per Lluís Bonifaç i Massó i els retaules de Joan Adan va escriure:

"[...]tiene en el centro el coro, donde hay que contemplar las buenas esculturas que lo enriquecen; numerosas capillas guarnecen las naves laterales [...] y las mas ostentan altares muy bellos y perfectamente esculpidos. [...] El escultor D. Juan Adan, socio director de varias academias de bellas artes en Roma y España, vino de Italia para labrar los altares mencionados; debióse el coro al escultor D. Luis Bonifas"³⁵.

A tenor dels elogis versats en les imatges tardobarroques d'aquest fragment hom podria inferir que Piferrer s'allunyà dels judicis neoclàssics. Tanmateix una lectura atenta de tot el volum fa constatar que superar les condemnes anteriors no fou una tasca fàcil. Així, quan l'autor parlà d'algunes de les esglésies que acollien destacades imatges barroques ni tant sols les esmentà, demostrant la seva indiferència. I ultra això, al descriure el retaule major de santa Maria de Mar els seus criteris foren molt propers als dels atacs acadèmics, tot i que motivats per fets distints, en aquest cas per la seva admiració vers l'arquitectura gòtica del temple barceloní que, al seu entendre, el baldaquí distorsionava pel seu estil dispar, pel considerable volum i per la ubicació al bell mig de l'església:

³⁵ PIFERRER i PI I MARGALL 1839, I, 323-324, n. 142.

“Las fábricas góticas de la forma de la que describimos casi no necesitan altar mayor; el grupo de los pilares que sostienen la bóveda del ápside forman por sí solos una especie de dosel, y una simple ara bastaría a veces para celebrar los divinos oficios. Sin hacer caso de estas consideraciones, á 31 de Diciembre de 1630 se puso la primera piedra en el Altar Mayor actual, [...]. No hay sufrimiento que baste para trazar una embrollada descripción de tal embrollo de mármol; solo diremos que se asegura costó cien mil ducados, los cuales, como dice el sabio Ponz, se podían haber dado de buena gana para que no quedase este mal ejemplo del arte en Barcelona”³⁶.

En efecte, aquesta escomesa no només recorda a la d'Antonio Ponz, sinó que Piferrer es feu seu el “savi” criteri del primer i com ell arribà a afirmar que l’“embrollo de mármol” s’hagués pogut estalviar. De la mateixa manera i també en pro de la bellesa de l’arquitectura gòtica del temple de santa Maria del Mar de Barcelona, el coautor del segon volum de *Recuerdos y Bellezas de España* junt amb Pau Piferrer, Francesc Pi i Margall, al llibre de Catalunya de la col·lecció, *España. Obra pintoresca* del 1842 repetí les crítiques de Ponz contra l’enorme retaule major de la basílica. Pi Margall però anà més enllà i a diferència dels blasmes anteriors limitats a l’arquitectura del monument, descartà també qualsevol valor de les seves escultures:

“Contrasta horriblemente con la grandeza del conjunto el altar mayor, no poco parecido a un monumento trazado por la mala mano de un chiquillo, con toda la balumba de columnas de jaspe, ángeles, santos de arrogante talla, coronas, resaltes, cartelas, flores, estrellas y otras mil miserables baratijas. Figura sin las columnas de mármol el grupo de la Asuncion con un extraño dosel/ que bien pudiera pasar plaza de enorme caldero que se derramó sobre la cabeza de la virgen, grupo con tan poca delicadeza trabajado que nos movia a risa por los ridiculos aparejos con que se figura la carroza de nubes. [...] El altar mayor como dice acertadamente Ponz es un desatino

³⁶ Com en el cas de la Seu Nova de Lleida, Piferrer també demostrà el seu desinterès envers aquest baldaquí dedicant-li només una nota al peu: PIFERRER i PI I MARGALL 1839, I, 67, n. 25.

*costosísimo, monstruosa combinación de mármol y madera, en que los santos visten como los reyes de la tierra según el lujo y relumbrón, en que la virgen semeja una linda damisela de nuestros días que se remuda con bermellón colorete*³⁷.

També l'historiador i membre de l'acadèmia d'Història de Madrid i de la de Bones Lletres de Barcelona, Andreu Avel·lí Pi i Arimón, qualificat de romàntic per Francesc Fontbona, seguí la mateixa tònica³⁸. Al seu escrit *Barcelona Antigua y Moderna* (1850-1854), la constant defensa de l'art gòtic i les referències a Piferrer l'acostaren, en efecte, a les premisses romàntiques des d'on s'entén la lectura positiva que féu del grup de la *Verge dels Desemparats* que Ramon Amadeu havia treballat per l'església de santa Maria del Pi de Barcelona a finals del segle XVIII: "*Moderno también es el altar de la capilla dedicada á nuestra Señora de los Desamparados, que costeó otra cofradía instituida bajo la invocación de la Virgen del Altar. La imágen que en él se venera es una buena obra de Amadeu*"³⁹. No es pot oblidar que des del romanticisme existia un rebuig envers l'art inexpressiu en pro dels sentiments i, com ha escrit Joan-Ramon Triadó, aquesta obra representava el caràcter didàctic de la imatge barroca que es preocupava més per mostrar els sentiments que per a racionalitzar els fets⁴⁰. Emperò, Salvador Gurri també treballà pel temple del Pi i en canvi les seves peces no tingueren la mateixa sort, doncs no les esmentà.

Aquest silenci no fou exclusiu, foren moltes les ocasions on, malgrat les imatges tardobarroques que acollien les esglésies, Arimón les passà per alt. Valguin a tall d'exemple les omissions al parlar del temple de santa Anna de Barcelona que entre d'altres custodiava el grup de *santa Anna amb la Verge nena* de l'altar major i les talles de *santa Eulàlia de Mèrida* i de *sant Agustí*, tots tres atribuïts a Ramon Amadeu, els quals no aparegueren al text, on es limità a apuntar: "*Tiene siete altares, que nada presentan de notable*"⁴¹. De manera semblant tractà les figures

³⁷ PI MARGALL 1842, 70-71.

³⁸ Cfr. FONTBONA 1983, 158 i 287.

³⁹ PI ARIMÓN 1854, 478.

⁴⁰ Cfr. TRIADÓ 1984 (a), 248.

⁴¹ PI I ARIMÓN 1854, 464.

de Ramon Amadeu, Carles Grau, Salvador Gurri, Nicolau Traver i Pau Serra que hi havia a la barcelonina basílica de la Mercè. En aquest cas Arimón només fou bo per a parlar de les capelles laterals a nivell arquitectònic i si de retruc esmentà alguna escultura només ho feu superficialment⁴².

Altra vegada, en funció dels comentaris anteriors, sembla que les ires acadèmiques es canviaren per un cert desinterès. Però llegint la valoració de Pi i Arimón sobre santa Maria de Mar es retroba inevitablement l'esperit que promogué les condemnes neoclàssiques⁴³. En efecte, Pi i Arimón al seu escrit recollí els retrets d'Antonio Ponz i de Pau Piferrer sobre l'altar major i un cop citat el judici del primer afegí:

"Aquí debiéramos concluir la descripción de Santa María del Mar, quizás el mas lindo monumento que de aquel tipo ostenta Barcelona, sino creyésemos un deber nuestro el manifestar la lástima y hasta despecho que causa á los inteligentes la presencia de dicho altar mayor, tan rico en materiales preciosos, como plagado de miembros no solo disonantes con el tipo de fábrica del templo, sino también en discordancia unos con otros. No hay sufrimiento que baste, exclama un escritor moderno (P. Piferrer), para trazar una embrollada descripción de tal embrollo de

⁴² PI I ARIMÓN 1854, 495-496.

⁴³ Cal recordar que molts dels dibuixos de les il·lustracions del llibre de Pi i Arimón foren realitzats per l'historiador de l'art Josep Puiggarí que és citat per Bonaventura Bassegoda com un dels protagonistes de les fèrries crítiques contràries al baldaquí de santa Maria del Mar. Certament, Puiggarí dedicà un apartat dels seus estudis barcelonins de la *Garlanda de Joyells*, un text força més tardà, al temple del Born i al referir-se als ornaments d'èpoques posteriors al gòtic afirmà: *"Malaguanyadament pera'ls sagrats temples de la edat mitja, la tosca imposició del estil barroch, debia profanarlas en gran partida. Lo de Santa Maria no s'eximí d'aytal desgracia: arribàli á son torn l'hora de carregar abadesfessis tán mes ridicols y sens solta, quan mes contrastan ab la severitat de sas masses arquitectónicas [...] tot es de forma la mes impropia, desbarat y estrambótich, essent així que costaren grossas sumas, principalmente l'altar mayor"*. Vid.: PUIGGARÍ 1879, 94 i BASSEGODA AMIGÓ 1922, 33 i 1925, 241. Alhora, un altre text del XIX que seguí les premisses romàntiques de menysprear el baldaquí recuperant les crítiques neoclàssicistes per la seva ubicació just al mig d'un dels temples gòtics més apreciats i en pro de la uniformitat de la seva arquitectura fou el discurs llegit per Roca Colí en ocasió de la festa major de la parròquia de santa Maria del Mar el 1861: ROCA COLÍ 1861, 36, n. 31 i 57. Ara bé, aquesta defensa de la puresa de les pedres gòtiques de santa Maria del Mar no és exclusiva dels romàntics del XIX sinó que ja el 1779 Antoni de Capmany anticipà aquestes denúncies censurant la policròmia moderna que alterava la fàbrica. No deixa de sorprendre la modernitat dels seus postulats, doncs seran els mateixos que anys més tard recuperaran els romàntics. Fins i tot en alguna ocasió, com la visita de Mirambell a la basílica, cal parlar de més d'una simple inspiració en el text de Capmany, ja que en ocasions les paraules són quasi bé idèntiques malgrat ésser un text redactat setanta anys més tard. Vid.: CAPMANY Y DE MONTPALAU 1961, 919-922 i MIRAMBELL 1849, 197.

mármol. Y así es la verdad. En mala hora concibiera tan bárbara idea algún menguado compositor de grotescos retablos; pues era preciso discurrir los medios mas extravagantes, y de que solo es capaz una cabeza enferma, para producir obra tan digna de citarse como modelo de ignorancia y de gusto churrigueresco. Los ventrudos pedestales, los malos capiteles de las columnas, los cornisones y frontones rotos, la extraña disposición de la planta, y hasta los ridículos balaustres del presbiterio, son ejemplos que pueden ponerse en paralelo con los más excéntricos delirios de aquel gusto”⁴⁴.

Així doncs, malgrat els avenços dels nous corrents estilístics, bona part dels escrits romàntics no varen saber despendre's de les crítiques de Ponz. De fet, el neoclassicisme i el romanticisme coexistiren durant força temps i els aires acadèmics ventaren al llarg de la centúria contra algunes de les peces dels escultors catalans que treballaren durant la segona meitat del mil set-cents. Tanmateix, també és cert que aquests textos centrats en l'art medieval, foren els primers que en ocasions prengueren en consideració les “desafortunades” escultures de la segona meitat del XVIII.

La sobredita revaloració del passat medieval del país per part del romanticisme s'ha de tenir present per a estudiar la recepció de les escultures tardobarroques als escrits que entren ja als últims quaranta anys del XIX. A la vegada també cal considerar el desvetllament d'un sentiment nacionalista català que se sumà a la recuperació del passat per a refer la pròpia identitat nacional. Però, com anteriorment, no totes les èpoques foren recordades amb la mateixa il·lusió doncs aleshores es va pretendre revalorar els moments més gloriosos de la història de Catalunya i per contra evitar els períodes en que Espanya havia tingut un pes determinant dins del panorama català. En aquest sentit l'escultura

⁴⁴ P I I ARIMÓN 1854, 472.

tardobarroca no tingué massa sort puix que la repressió imposada des del decret de Nova Planta convertí el XVIII en un segle censurat pel record⁴⁵.

Certament aquest és un dels motius que explica perquè alguns dels textos de finals del mil vuit-cents, molts en format de diccionari o guies urbanes, oblidaren de manera volguda els escultors de les generacions que ens ocupen. Aquest fou el cas del que redactà Antoni Elias de Molins, erudit arqueòleg vinculat a l'art que ocupà el càrrec de director del Museu Provincial de Antiguitats de Barcelona. A la seva magna obra, el *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Escritores y Artistas Catalanes del siglo XIX (apuntes y datos)*, l'autor centrà el seu interès en recopilar dades dels protagonistes de la Renaixença mentre que entre els escultors que crearen obres tardobarroques i visqueren part del XIX només cità a Salvador Gurri. No es pot oblidar que Gurri fou mestre d'un dels escultors del XIX més destacats, Damià Campeny, i que quan Elias de Molins redactà la veu d'aquest últim, òbviament esmentà al seu preceptor. Creiem que això, junt amb el paper prominent que es reconeixia a Gurri entre els artistes dels inicis de segle i que Elias posà en dubte, podria haver condicionat la incorporació d'aquest al diccionari on, després d'haver citat el seu currículum acadèmic, donà a entendre que Gurri potser no era tant genial com s'havia afirmat a una necrologia dedicada a l'artista difunt de poc i publicada al *Diario de Barcelona* del vint-i-sis de gener del 1819:

"Sin maestro alguno estudió y ocupó, según se dice, un lugar distinguido entre los artistas catalanes de principios de este siglo. En un artículo encomiástico [...] se consigna, quizás con alguna exageración que "El orgullo, el amor, el odio, la

⁴⁵ Així ho ha subratllat Vicenç Furió a un article sobre fortuna crítica on ha insistit en la importància de tenir en compte les variables apreciacions dels monuments al llarg del temps per entendre les seves reconstruccions i justament ho ha exemplificat recordant que: *"En Cataluña, por ejemplo, muchas iglesias y monasterios medievales han sufrido todo tipo de alteraciones, y, desde un punto de vista actual, no es descabellado decir que de los diversos estilos del pasado es el barroco el gran perdedor. Existen múltiples razones. Una de ellas se relaciona con el nacionalismo, que tiende a valorar aquellos estilos de la historia de Cataluña, los que se considera que incorporan mejor ciertas señas de identidad"*: a FURIÓ 2001, 18.

*pesadumbre, otras mil pasiones que se confunden con otras y no tienen nombre particular, todas se ven distintas en fisonomías de sus estatuas*⁴⁶.

Un altre diccionari, en aquest cas però sense clau nacionalista perquè abraça artistes del XIX de tot l'estat, fou el de Manuel Ossorio Bernard, titulat *Galería biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*. Aquest text demostra com a mesura que avançava el segle, l'obra és del 1868, es feia més fàcil abandonar els postulats neoclàssics i donar cabuda ja als escultors de la segona meitat del XVIII i principis del XIX. De fet, si va retreure alguna cosa a l'escultor Joan Adan, justament fou el seu accent acadèmic. Així, per primera vegada es llegeix una crítica a la inversa on ja no s'acusaren els excessos barrocs sinó el classicisme:

*"[...] el escultor Adan, que durante su vida alcanzó gran crédito por sus trabajos, no ha logrado que éste traspase los umbrales de su tumba, pues si bien tenía felices condiciones para la práctica de su arte, carecía del genio necesario para ser un artista de primer orden. En sus trabajos se nota el esfuerzo de la imitación, el carácter académico y convencional, que hace perder tanto á las obras artísticas, y sólo en alguno de sus asuntos se nota verdadero sentimiento"*⁴⁷.

Ara bé, el rebuig de l'academicisme no significà un interès sobtat per les estàtues catalanes tardobarroques, ans al contrari. Ossorio sí que cità a alguns dels escultors que treballaren durant la segona meitat del segle XVIII, tals com Ramon Amadeu, Joan Enrich, Salvador Gurri i Pau Serra, fet que ja implicava un canvi d'actitud. Però tot i així informà amb errors que demostren la despreocupació que encara hi havia per aquest tema. De fet la seva veu sobre Amadeu ha estat a bastament criticada pels estudiosos d'aquest artista, entre ells Ramon Nonat

⁴⁶ ELIAS DE MOLINS 1889, II, 686.

⁴⁷ OSSORIO 1883, 3.

Comas que denuncià que després de que Ossorio vingués a Catalunya per a recollir informació directa sobre aquest escultor: "*en parli poc i mal informat*"⁴⁸.

Així, un dels aspectes que perjudicaren la recepció de l'escultura catalana de la segona meitat del XVIII fou el seu llenguatge a cavall entre el tardobarroc i l'intent d'acostar-se a formules més clàssiques que no va complaure als criteris estètics de cap moment del segle. En efecte, pels acadèmics el llenguatge mai fou prou serè i depurat mentre que els teòrics contraris al neoclassicisme no admeteren l'apropament a les formes més clàssiques. D'aquesta manera, quan començà a sorgir l'interès per aquestes imatges, els primers escrits provaran de justificar el seu estudi classificant-les segons l'estil que més els convingui.

Això passà a un dels textos pioners en l'estudi dedicat únicament a un imatger del barroc tardà català, Ramon Amadeu, que redactà Ramon Nonat Comas el 1897. Si durant el segle XIX malgrat el reconeixement popular d'Amadeu, no havia estat estudiat pels neoclàssics a causa del seu estil tardobarroc, per contra, quan Comas se n'ocupà subratllà el caràcter acadèmic de les seves imatges:

*"Fill de son temps, l'Amadeu no pot prescindir de pagar en los primers temps de sa carrera artística'l tribut a n'aquelles exageracions del barroquisme; però tenint en compte aquells models dels grans mestres que pogué estudiar en les reproduccions en guix que figuraven en aquella escola lliure de la que havem fet mèrit, ab son superior criteri, a mesura que s'anava possessionant de la verdadera estètica del Art, se desprenia de tot lo que no significava més que deliris de l'imaginació, y aixís s'anava modificant y millorant son estil"*⁴⁹.

Cal considerar que la publicació d'aquest article estigué condicionada tant pel catalanisme que amarava l'època com sobretot per la popularitat de les figures de pessebre d'Amadeu que li donaren fama a la seva època i evitaren el seu oblit

⁴⁸ COMAS 1897, 211. També Bulbena Estrany criticà la desinformació d'Ossorio Bernard. Vegeu el pròleg de: BULBENA 1927, XI.

⁴⁹ COMAS 1897, 230.

popular posterior, a diferència de la resta dels escultors d'aleshores⁵⁰. Així ho confirma Martinell a un article dedicat a la vida i l'obra de l'escultor: *"Estas figuras para belenes son las que han mantenido viva la fama de Amadeu y las que con más razón le acreditan de buen escultor dentro del marco pesebrista"*⁵¹. Pel què fa a l'esperit nacionalista, s'entreveu al text amb cites com:

"Desconeguts són la majoria dels artistes catalans a causa d'una reprobable indiferència en tributarlos hi aquells honors a que's feren mereixedors per sos mèrits. Lo mal és greu, antich y podem dir incurable, puix l'actual generació no's preocupa gayre per ferlos hi justícia"

I esdevingué del tot explícit quan lloà a l'escultor Pere Costa dient:

*"aquell patrici que en los dies de sa joventut havia defensat les llibertats de la terra contra Felip V y havia sigut cronista d'aquelles memorables jornades del siti que sostingué Barcelona"*⁵².

Ara bé, com s'ha esmentat anteriorment, ni el catalanisme ni la popularitat d'Amadeu foren suficients per evitar que Comas hagués de justificar el seu escrit incloent les obres de l'imatger dins del llenguatge acadèmic doncs, el caràcter avançat del seu text s'emmarcà en un context no massa acostumat encara a l'interès per aquestes figures.

Tot i així, entre les guies de Barcelona que prosperaren a la segona meitat de segle, es pot entreveure com també tímidament s'havia anat abandonant la discriminació de les escultures tardobarroques per a incloure'n algunes entre les seves pàgines. Així, per exemple Gaitèa Cornet i Mas, incorporà dins la seva ruta barcelonina i sense prejudicis, diverses d'aquestes escultures algunes més

⁵⁰ La popularitat de Ramon Amadeu mentre era viu fou notable i fons i tot segons el seu biògraf Eveli Bublana Estrany, aquest escultor fou visitat al seu taller del carrer Escudellers de Barcelona pel propi rei Carles IV segons el relat d'una renèta de l'artista, Enriqueta Riera i Rovira. *Vid.*: BULBENA 1927, 61 i 65.

⁵¹ MARTINELL 1945, 175.

acadèmiques que altres, com el grup de la *Verge dels Desemparats* de Ramon Amadeu a santa Maria del Pi, el *sant Miquel* de Lluís Bonifaç i Massó i el *mausoleu del marquès de la Mina* de Joan Enrich, ambdues al temple de sant Miquel del Port, o a la vegada imatges més properes a l'academicisme que les anteriors com les escultures del pati i de l'escala de la Llotja de Nicolau Traver, de Francesc Bover, de Manuel Oliver i de Salvador Gurri o, també d'aquest últim, l'*Hèrcules* i l'*Aretusa* dels brolladors del passeig de l'Esplanada⁵³. Al seu escrit també s'ocupà d'un dels temples de Barcelona amb més exemples d'escultures tardobarroques, la basílica de la Mercè, les quals esmentà amb la mateixa actitud que la resta, per bé que afegí el que sembla una mena de justificació que s'ha de llegir tenint presents les crítiques dels romàntics contra el baldaquí de santa Maria del Mar pel contrast d'aquest amb l'arquitectura. En el cas de la Mercè, Cornet insistí en que: *"En pocas iglesias como en la que nos ocupa guardan tanta armonía los retablos con el resto del templo. Estos retablos los trabajaron los escultores D. Salvador Gurri y D. Pablo Serra, viéndose en ellos algunas obras de escultura de D. Carlos Grau"* i entre ells destacà el major, amb les dues imatges de Gurri i de Traver i també el dedicat a santa Maria de Cervelló del creuer amb escultures de Pau Serra⁵⁴. Pel què fa al retaule major de santa Maria del Mar, Cornet recollí les denúncies romàntiques i l'observació de Ponz que l'obra s'hagués pogut estalviar. Tanmateix però afegí un comentari favorable a l'obra, que mostra un canvi significatiu: *"A pesar de que el gusto churrigueresco del altar no se aviene con la esbeltez y severidad gótica del edificio, es, sin embargo, digno de ser visitado minuciosamente por sus ricos detalles"*⁵⁵.

Josep Roca i Roca seguí de prop a Gaietà Cornet i al seu volum sobre Barcelona tornà a citar diverses escultures de la segona meitat del XVIII altre cop de llenguatges distints com les del pati de Llotja o el grup de la *Verge dels Desemparats* del Pi. També adoptà el comentari sobre els retaules del temple de la

⁵² COMAS 1897, 209 i 214.

⁵³ CORNET I MAS 1877, 63, 93, 146 i 238.

⁵⁴ CORNET I MAS 1877, 75-77.

⁵⁵ CORNET I MAS 1877, 54.

Mercè, per bé que aigualit: *“Los retablos de los altares obra de los escultores Gurri, Serra y Grau son muy homogéneos”*, però en canvi no es feu seu el desgreu de del baldaquí de santa Maria del Mar on es limità a recuperar les crítiques de Ponz i altre cop denuncià, amb un argument semblant al dels academicistes que: *“los accesorios se resienten del mal gusto de las épocas en que fueron adheridos al templo”*⁵⁶.

D'aquesta manera, altres guies de la ciutat de la segona meitat del XIX també incorporaren escultures tardobarroques, com la del polític, historiador i escriptor Víctor Balaguer, publicada el 1866, limitada però als carrers de Barcelona. Balaguer esmentà, entre altres, les figures dels brolladors de l'Hèrcules i l'Aretusa de Salvador Gurri del passeig de l'Esplanada⁵⁷.

Per tant la recepció crítica de l'escultura catalana tardobarroca evolucionà al llarg del segle XIX. El rebuig absolut dels academicistes més severos fou abandonat gradualment pels romàntics i enmig del desinterès general començaren a sorgir modestes lloances d'algunes imatges, mencions a les guies de les ciutats i, en clau catalanista, fins i tot les primeres biografies dels seus artífexs. Alguns d'aquest textos arrossegaren encara formulismes acadèmics, com el de Comas, però tot i així ja foren capaços d'afirmar que: *“Obres hi ha que passen per ésser d'artistes italians y no's creuria que les hagués produhit son verdader autor perquè s'ha generalisat la mania de que res valien ses estatuas, filles de l'època del barroquisme”*⁵⁸. Serà però al segle XX quan sorgirà l'eclosió, sempre moderada, de l'interès per aquestes obres.

1.2. La manca d'escultures tardobarroques catalanes a les exposicions del segle

XIX

Partint del panorama esbossat anteriorment, no és d'estranyar que al segle XIX no s'organitzés cap exposició centrada en l'escultura catalana de la segona

⁵⁶ ROCA I ROCA 1895, 83, 106-107, 110 i 102.

⁵⁷ BALAGUER 1992, I, 529.

⁵⁸ COMAS 1897, 210.

meitat del mil set-cents ni que la presència d'aquestes imatges a les mostres dedicades genèricament a l'art del passat fos molt minsa.

A nivell estatal, tant les exhibicions fomentades per l'acadèmia de San Fernando que ja exposava les obres dels seus alumnes i professors des de mitjans del segle anterior, com les Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid organitzades per l'Estat a partir del 1856, no revelaren cap interès per aquestes peces sinó que es preocuparen en presentar a la societat els artistes contemporanis de l'època⁵⁹. Passava el mateix amb les mostres de l'Escola de Llotja, gestades en bona part per a donar a conèixer els treballs dels seus alumnes⁶⁰. Tanmateix el 1867, després d'haver dedicat una exhibició l'any anterior a peces contemporànies, l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona organitzà una mostra d'art català antic. Aquesta exposició fou molt destacada i la seva categoria es pot apreciar avui tant per la reconeguda fama dels artistes exposats, espanyols i estrangers, com pel gran nombre d'obres que es presentaren i perquè a més del catàleg posteriorment se n'editaren un àlbum i un informe⁶¹. La voluntat retrospectiva de la mostra que responia a un criteri nacionalista propi de l'època, quedà anotada al sobredit catàleg:

⁵⁹ Valguin a tall d'exemple les exhibicions de l'acadèmia de San Fernando del 1838 o del 1842. A l'article "Exposición de 1838" del *Seminario Pintoresco* de l'octubre de 1838 es recullen les obres que es mostraren a l'exhibició d'aquell any i es pot observar com la immensa majoria de peces foren pintures i d'entre les poques escultures, totes foren d'artistes contemporanis i de temes mitològics seguint els gustos acadèmics del moment. També Enrique Pardo Canalís explica la mostra de l'acadèmia madrilenya del 1842 i altre cop entre les poques escultures exposades en relació a la pintura, cap d'elles era catalana i del XVIII. *Vid.*: "Exposición de 1838" 1838, 755 i PARDO CANALÍS 1966. I també per a conèixer el format de les exposicions del XVIII i XIX de l'acadèmia de San Fernando consulteu: AZCUE 1994, 13-15. Alhora, hem buidat els catàlegs de les Exposiciones Generales y Nacionales de Bellas Artes del segle XIX i no s'hi inclou cap escultura catalana de la segona meitat del XVIII. Aquests catàlegs es poden consultar a l'Institut Amatller d'Art Hispànic. Per a conèixer els escultors catalans del XIX que exposaren a aquestes mostres estatals vegeu: SUBIRACHS 1994, 288-297.

⁶⁰ Per a conèixer l'evolució de les exposicions organitzades per la Junta de Comerç que atendien bàsicament als alumnes del centre, vegeu: SUBIRACHS 1994, 273-280. A aquestes pàgines l'autora també parla de la primera *Exposición de productos agrícolas, manufacturas y Artes* del 1822 i de l'*Exposición Pública de Productos de la Industria Española* del 1844, ambdues celebrades a Llotja, on no hi hagué representació de les escultures tardobarroques catalanes i l'únic escultor que participà a la del 1844 fou un artista viu, Damià Campeny. Subirachs també ressegueix els catàlegs de les exposicions de l'Associació d'Amics del País, de l'Associació para el fomento de las exposiciones de Bellas Artes i d'altres entitats artístiques del XIX que altre cop exposaren obres d'artistes contemporanis.

“Si las Exposiciones de obras de artistas contemporáneos son necesarias para el refinamiento del gusto artístico y adelanto del Arte, el resultado de las Exposiciones retrospectivas de las producciones procedentes de la actividad humana en épocas anteriores, ha de ilustrar la historia del Arte, impulsar los estudios arqueológicos aplicables á la Escultura á la Pintura y al arte escénico, y estimular la aplicación de Arte á la Industria”⁶².

Però tot i la significació històrica que Judit Subirachs atribueix a aquesta exposició perquè significà que el nodrit públic que la visità descobrís un art autòcton fins aleshores desconsiderat, no totes les èpoques foren recordades amb la mateixa intensitat⁶³. I malgrat la presència de pintures barroques de mestres catalans, entre les obres que s’hi exhibiren no hi hagué cap escultura del país de la segona meitat del XVIII.

Una altra exposició programada quinze anys més tard també amb la intenció d’atendre l’art del passat fou la de *Dibujos autógrafos y vistas y dibujos de edificios o monumentos que ya no existen*, que organitzà l’associació artístic arqueològica de Barcelona el setembre del 1882. Aquesta entitat cultural havia sorgit per iniciativa de Josep Puiggarí que en fou el director i, com és sabut, era hereu de la voluntat de recuperar l’art medieval i un dels detractors del baldaquí de santa Maria del Mar. Així, entre els molts dibuixos exhibits se seleccionaren diversos projectes de retaules barrocs, alguns datats al segle XVIII, però l’àlbum que en quedà registrà una certa desvaloració del resultat final dels retaules en escultura en relació a la major sobrietat de les traces preparatòries. A més el text recollí l’atribut de complicadíssim pel baldaquí de santa Maria del Mar que recorda, de molt lluny, els blasmes anteriors procedents del *Viage de España* d’Antonio Ponz:

⁶¹ Vid.: *Catálogo de la Exposición...* 1867, *Álbum de la Exposición...* 1867 i *Informe sobre...* 1867.

⁶² *Catálogo de la Exposición...* 1867, 3.

⁶³ Cfr. SUBIRACHS 1994, 280.

“Y qué diremos de las ideas de altares ó retablos, suministradas en bastante número así por el Sr. Bosch, como por el Sr. Caballé, de gusto barroco todas, cuales se ven en nuestras iglesias, pero superiores como plan y trazado, dejando algunas poco que desear en la ejecución, tan limpia que parecen verdaderos grabados. Los mas carecen de firma: otros van suscritos por simples carpinteros y albañiles, que acaparaban este género de construcciones, y sin más formalidad las llevaban á cabo, segun se dice ejecutó un carpintero, el complicadisimo altar mayor de Sta. Maria del Mar. La perspectiva hállase en estos diseños muy bien entendida; hay ingenio y variedad dentro del estilo á que pertenecen, y su concepción honraria á cualquier arquitecto”⁶⁴.

Malgrat el prejudici encara present envers els retaules barrocs que al seu entendre no eren prou continguts, al catàleg s’elogiaren la perspectiva i l’enginy d’aquestes traces, dins l’estil al que pertanyien, essent una de les primeres vegades al segle XIX que s’exposaren peces relacionades amb l’escultura catalana tardobarroca. Concretament es mostraren: *“siete proyectos de retablos barrocos, los más para iglesias de esta ciudad, donde todavía existen (pluma y tinta china)”* i *“Anónimos. Varios proyectos de altares barrocos para iglesias de esta ciudad, siglo XVIII”⁶⁵* propietat de dos particulars, els senyors Bartomeu Bosch Pazzi i Joan Caballé, respectivament. Així, cal pensar que el col·leccionisme privat començà a valorar els dissenys dels retaules d’aquesta època.

Entre tots aquests projectes barrocs al catàleg se’n publicaren quatre registrats com a PL-21 a PL-24 que són retaules arquitectònics unitaris, amb basament, cos i àtic, on es ressalta l’eix central i es poden datar a partir del primer terç del segle XVIII. Tots ells tenen a la part baixa la mesa de l’altar adossada i unida al tabernacle per una graderia, el cos principal articulat per columnes de fust recte amb una fornícula al mig amb la imatge titular i escultures de sants als costats i finalment, a sobre l’entaulament, una altra fornícula presidint l’àtic que clou amb

⁶⁴ *Álbum de Dibujos autógrafos...* 1883, 19.

⁶⁵ *Álbum de Dibujos autógrafos...* 1883, 31-32 i PL-21, PL-22, PL 23 i PL-24.

un frontó semicircular o trencat⁶⁶. Entre aquests dissenys hem pogut identificar el de Caballé de número PL-23. Pensem que es tracta del retaule dels *sants Màrtirs* de la capella del santíssim Sagrament de l'església parroquial d'Arbós, avui desaparegut. El dibuix que al marge superior dret té l'anagrama del temple d'Arbós, es correspon tant amb les imatges fotogràfiques que atesten com era el retaule abans de la seva desaparició, com amb la descripció que en feu Bulbena Estrany el 1927, el qual atribuï l'obra a Ramon Amadeu per bé que Cèsar Martinell ha desmentit aquesta autoria⁶⁷.

A més d'aquestes exhibicions dedicades a l'art antic on les imatges tardobarroques no varen tenir massa presència, al segle XIX a Catalunya hi hagué un certamen de magna importància per a la difusió de les produccions artístiques, es tracta de l'Exposició Universal celebrada a Barcelona el 1888. Allí, si bé l'arquitectura d'algun dels edificis de la Ciutadella suposà la primera eclosió de l'encara incipient modernisme, entre les obres exposades tingué un gran ressò l'art d'èpoques passades. Així ho explica Pere Bohigas i Tarragó: "*En realidad, pues, la*

⁶⁶ Cèsar Martinell fou el primer en definir i datar aquest tipus de retaule arquitectònic unitari. *Vid.*: MARTINELL 1963 (a), 77-78.

⁶⁷ Les fotografies testimonien que el retaule dels *sants Màrtirs* d'Arbós era un conjunt unitari que tenia un basament amb la mesa de l'altar amb graderia al centre, el cos principal amb predel·la, articulat per quatre columnes estriades i diverses pilastres, era presidit per la fornícula central amb un mausoleu amb un obelisc flanquejat per dos angelets a la part baixa i dos més sobre l'arc de mig punt i als costats les figures de quatre sants: als extrems exteriors de la part baixa, santa Càndida i santa Victòria i emmarcant el nínxol i sobre cartel·les, sant Justí i sant Fortunat. A l'àtic hi havia una altra fornícula amb la imatge sant Francesc Xavier, dos angles als eixos de les columnes centrals i dos gerros als eixos de les exteriors. El monument finia amb un frontó semicircular sostingut per pilastres on descansaven dos angelets més. L'arquitectura de la traça és idèntica al retaule, així com la distribució dels àngels, el mausoleu a la fornícula principal i el sant del pis superior. També la decoració amb gerros amb flames i amb garlandes coincideix. Ara bé, a la traça hi ha petites diferències com que el sant superior al dibuix duu un llibre als peus o sobretot a la part de baix, on la ubicació de les figures és invertida i als extrems hi ha els sants masculins enlloc de les santes. Tot i així les semblances són òbvies. L'autor d'aquest obra és desconegut però quan Bulbena Estrany inventarià les escultures de Ramon Amadeu el 1927, va considerar que aquest retaule podia ser de l'artista i l'inclogué al catàleg del mestre com a atribució molt provable. De fet, a l'exposició monogràfica de Ramon Amadeu del 1945 a la Virreina es mostrà una fotografia d'aquesta obra també incorporant-la dins la producció de l'escultor. Ara bé, Martinell l'any 1945 publicà un article dins el marc de la commemoració dels dos-cents anys del naixement del mestre i allí modificà algunes de les atribucions a l'Amadeu que considerava dubtoses. I entre aquestes hi havia el retaule dels *sants Màrtirs* d'Arbós, que per Martinell estilísticament no encaixava amb les obres de l'escultor, sobretot pel moviment de les figures. Al nostre entendre la reflexió de Martinell és factible, puix que el rostre ample de les imatges no s'adiu amb les cares estretes i allargades que solia fer el barceloní, ni tampoc el seu volum corporal. *Vid.*: BULBENA 1927, 156-157 i MARTINELL 1945, 181-182. Les fotografies de Gudiol d'aquest retaule es poden consultar a l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

*Exposición Universal de 1888 no había dejado más que dos agradables recuerdos: la vibración espectacular de la vida pública y el prestigio del arte antiguo*⁶⁸. En efecte, altre cop es deixà veure l'interès per l'art antic del país, promogut des del moviment romàntic i per l'emergent nacionalisme, i en aquest sentit s'atorgà un paper preeminent a les peces religioses, com es llegeix a la publicació periòdica oficial de l'exposició:

*"Bajo el patronato de la Iglesia han nacido y se han desarrollado todas las artes con que hoy se envanece la civilización. El clero católico, si bien hoy no puede exhibir objetos de arte moderno, que representen un crecido valor, en cambio atesora es sus parroquias alhajas de precio inestimable, que causan la envidia de las más cultas naciones de Europa. El clero católico, pues, debe concurrir á la Exposición Universal de Barcelona"*⁶⁹.

Així, per assegurar la presència d'obres sacres es creà una junta promotora que redactà una circular demanant als eclesiàstics un llistat de les peces que potencialment podrien ésser exposades. Pel què fa als objectes escultòrics, se sol·licitaren: *"Cristos de marfil, antiguas imágenes, bajo-relieves, medallones de mármol, de piedra, de madera, lápidas sepulcrales sueltas y pilas ó fuentes bautismales que estuvieren retiradas en los respectivos archivos parroquiales"*⁷⁰. Però malgrat la forta presència de l'art religiós del passat als pavellons, el catàleg de la secció oficial del govern no registrà cap escultura tardobarroca. Atenent aquest escrit, ni el departament del *Ministerio de Gracia y Justicia: Culto y Clero*, on hi havia obres dels capítols de les catedrals de Barcelona, Lleida, Girona, la Seu d'Urgell i Vic, ni el del *Ministerio de Fomento: Instrucción Pública* on es recolliren les peces de museus com el Museo Nacional de Pintura y Escultura, el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, el Museo Arqueológico Nacional, el Museu Provincial de Lleida o la

⁶⁸ BOHIGAS 1945, 95.

⁶⁹ "El Arte Religioso..." 1888, 430.

⁷⁰ El contingut íntegre d'aquesta circular ha estat publicat a "El Arte Religioso..." 1888, 430. Per a conèixer els sacerdots que constituïren la junta promotora dirigiu-vos al mateix article.

Reial Acadèmia de Ciències Naturals i Arts de Barcelona, així com tampoc el del *Ministerio de Estado : Consulados*, on es presentaven les obres de la Real Casa, entre d'altres, exposaren ni una sola talla tardobarroca catalana⁷¹. L'única peça exhibida que de retruc es pot relacionar amb aquestes escultures pel seu autor, Joan Adan que era aragonès de Tarassona però que a l'últim quart del XVIII i durant poc més de cinc anys treballà a la Seu Nova de Lleida, fou un *projecte d'altar* de Manuel Martín Rodríguez per la catedral de Salamanca cedit pel consell de canonges d'aquesta seu que acollia les *estàtues de dotze apòstols d'Adan*⁷².

Per contra, a la secció arqueològica que s'organitzà amb voluntat retrospectiva, sí que es presentaren escultures catalanes de la segona meitat del XVIII, totes elles de Ramon Amadeu tret d'un baix relleu de Salvador Gurri, com tot seguit detallarem. Segons l'àlbum que edità l'associació artístic arqueològica barcelonesa només s'hi exposaren:

*"[...] un San Mariano en oración, del catalán Ramon Amadeu, y del mismo un busto de Virgen, presunto retrato de su esposa, y un cuadro de Jesús rodeado de ángeles, contemplando los instrumentos de su pasión; alto relieve en cera, por cierto muy lindo, si bien con defectos críticos y estéticos harto comunes en su tiempo"*⁷³.

Però un inventari publicat posteriorment recollí les peces anteriors i n'afegí d'altres, registrant-ne els seus propietaris. Entre la diversitat d'expositors que cediren obres: prelats, nobles, aficionats i col·leccionistes, aquests últims foren els que deixaren totes les escultures tardobarroques exposades, mostrant altre cop com el col·leccionisme de finals del XIX s'anà interessant tímidament per aquestes peces. Un d'ells és un vell conegut, doncs era el mateix Bartomeu Bosch que sis anys enrera havia cedit set traces de retaules barrocs per l'exposició de dibuixos i vistes d'edificis i monuments desapareguts de l'associació artístic arqueològica.

⁷¹ Vegeu el catàleg de la secció oficial de l'exposició universal: *Exposición Universal...*, 1888.

⁷² Aquesta obra apareix al catàleg de la Secció Oficial amb el núm. 177: *Exposición Universal...*, 1888, 53-54.

Per aquesta ocasió Bosch donà el *sant Marià* (amb número de registre 792) i la *Verge amb el llibre a la mà de mig cos* (núm. 793) esmentats a l'àlbum de l'associació artístic arqueològica, ambdues de Ramon Amadeu. Pel què fa al quadre de cera de *l'oració a l'hort* també citat, era d'Amadeu (núm. 1239) i propietat de José Cruz. Però a més a més, aquest inventari encara afegí figures del barroc tardà inèdites al llistat de l'associació del 1888, es tracta de dos *àngels* pertanyents a Josep i Ramón Miquel (núm. 1804 i 1805) i un *Crist de fusta* de Gaietana Auter (núm. 427), totes tres atribuïdes a Ramon Amadeu i finalment un baix relleu que figurava un *sacrifici* atribuït a Salvador Gurri (núm. 88), propietat de Manel Alzamora i Calls⁷⁴.

Ara bé, per molt que les peces tardobarroques tinguessin aquesta petita representació a l'exposició, on es varen desatendre però la immensa majoria d'escultors de les generacions de l'època que en ocupa, el mateix catàleg registrà com entre els diferents estils del passat, el barroc no fou pas el més apreciat, ans al contrari, es considerava un moment ple de defectes estètics⁷⁵. Cal subratllar que entre els membres que formaren part de la comissió encarregada de constituir les sales retrospectives s'hi comptaven personatges com Elias de Molins o Josep Puiggarí, esmentats anteriorment pel seu punt de vista contrari a les escultures que estudiem o si més no pel seu silenci⁷⁶. Així, no sorprèn la minsa presència que tingueren les obres del barroc ni tampoc la crítica explícita contra l'època moderna que es publicà a l'àlbum d'aquesta secció. En efecte, aquestes foren les paraules que encara es pronunciaven a finals del XIX després de lloar l'art de l'Edat Mitjana:

“El renacimiento vino á romper sus tradiciones, y desviarla por otros rumbos, á nuestro ver dañosos para el legítimo interés artístico. Quien más contribuyó á ello fue el célebre Miguel Ángel, genio fogoso, primer germen del barroquismo, que arrastró en

⁷³ *Álbum de la Sección Arqueológica...* 1888, 27-28. A aquest última pàgina també s'inclogué dins aquesta secció el temple grecoromà projecte d'altar per la catedral de Salamanca.

⁷⁴ Els números entre parèntesis equivalen al número de registre de les obres als catàlegs. *Vid. l'Inventario General Razonado...* 1890, 18, 20, 36, 55 i 84.

⁷⁵ Vegeu el fragment del catàleg transcrit anteriorment: *Álbum de la Sección Arqueológica...* 1888, 27.

⁷⁶ El llistat de membres que formaren part d'aquesta comissió està publicat a: *Inventario General Razonado...* 1890, 5.

*pos de sí á otros profesores de menos valía, quienes pretendiendo imitarles, sólo lograron exagerar sus defectos, al paso que malograron excelentes cualidades propias tras golpes de arrojo y fantasmagorías de color, á que bien pronto sacrificaron la razón y el buen sentido*⁷⁷.

Aital incúria devers les peces escultòriques tardobarroques de les mostres esmentades es repetí a les Exposicions Generals de Belles Arts de Barcelona inaugurades el 1891. A les sales d'escultura les peces foren de mestres vius i per bé que el primer d'aquests certàmens inclogué un saló d'honor on es mostraren obres d'artistes catalans morts, la majoria d'obres d'aquest espai commemoratiu foren de pintors del XIX i cap d'elles d'un escultor del XVIII⁷⁸.

Així, la difusió de les escultures catalanes de la segona meitat del mil set-cents a les exposicions del XIX fou escassa ja que els organitzadors de les mostres es preocuparen sobretot per a programar als artistes contemporanis i ultra això, a les exposicions de caire retrospectiu que eren molt menys comuns, no hi hagué massa preocupació per a exhibir l'art de l'època moderna. Tanmateix, enmig d'aquest panorama poc encoratjador hi hagué una petita excepció que tot i la seva reduïda envergadura destacà pel seu caràcter extraordinari, es tracta de les diverses vegades que es mostraren figures de pessebre de Ramon Amadeu. Una d'elles fou precisament a l'Exposició Universal del 1888, segons han escrit el seu biògraf, Eveli Bulbena Estrany, junt amb un dels estudiosos d'aquestes figuretes, Josep Maria Garrut, tot i que no s'ha pogut asseverar entre els catàlegs de la mostra⁷⁹. D'altres ocasions foren quan alguns prohoms de Barcelona aficionats al pessebrisme que posseïen aquestes figuretes de Ramon Amadeu les exposaven per Nadal a casa seva quan muntaven el Naixement. També és Garrut qui noticià que així ho feren un dels principals protectors de l'artista, Salvador Bordas i Valls que destinava a tal efecte tot un pis del carrer Nou de sant Francesc de Barcelona o

⁷⁷ *Álbum de la Sección Arqueológica...* 1888, 18.

⁷⁸ Les obres que s'exposaren a la Primera Exposició General de Belles Arts es troben llistades a: *Catálogo de la Primera Exposición...* 1891.

l'antiquari barceloní Ramon Boada que cada any exhibia un grup d'aquestes figures de l'Amadeu a la seva botiga del carrer de la Ciutat i després a casa seva al carrer de la Palma de sant Just. Més tard aquest conjunt passà a mans de la parròquia de sant Francesc de Paula que el col·locava a l'altar major els dies de Nadal⁸⁰.

De fet, l'amor per les figures de pessebre de l'Amadeu i la força d'aquesta tradició a Catalunya foren alguns dels motius pels quals, a diferència de la resta d'escultors, aquest imatger ocupà les pàgines d'un article monogràfic al XIX, com s'ha esmentat anteriorment, i a més fou l'únic escultor de les generacions que analitzem que estigué representat a un dels targetons que ocupaven les sobreportes del Palau de Belles Arts de l'Exposició Universal de Barcelona, segons notícia de Bulbena Estrany⁸¹. L'estima per aquest escultor però no deixà de ser una excepció enmig de la desatenció envers la resta dels seus contemporanis.

1.3. L'escassa representació als fons dels museus

Des dels seus inicis el 1775, l'Escola Gratuïta de Disseny patrocinada per la Junta de Comerç de Barcelona es preocupà per a formar una col·lecció pròpia, aleshores seleccionada amb criteris academicistes que servís de suport didàctic pels alumnes. A la vegada el seu fons s'enriquí amb les produccions dels estudiants, des del 1787 amb els retrats de molts dels intendants que a Barcelona presidien la Junta de Comerç i també uns deu anys més tard, amb els dels directors de l'Escola. Un altra procedència que augmentà el gruix de la col·lecció fou la del patrimoni artístic de l'església. En efecte, durant la Guerra del Francès varen ser recuperades diverses obres religioses procedents dels convents per ordre del nou director de

⁷⁹ Vid.: BULBENA 1945, 155 i GARRUT 1950, n.24.

⁸⁰ Cfr. GARRUT 1950, 23-25. A aquest llibre hi ha tres fotografies dels pessebres de Salvador Bordas i set del de sant Francesc de Paula: il·lustr. 68-77.

⁸¹ BULBENA 1927, 182.

l'Escola, Francesc Flaugier, moltes de les quals però, un cop superat el període de l'ocupació napoleònica foren copiades i després retornades. També el 1822 la Junta afavorí el salvament d'obres de diversos convents barcelonins. Anys més tard, a causa dels fets de l'estiu del 1835 que commogueren Barcelona, molts convents foren saquejats i part del patrimoni artístic que els vestia fou engolit per les flames. Tanmateix algunes obres pogueren ésser salvades gràcies a la feina d'una comissió creada per ordre de l'Ajuntament i formada entre altres per alguns professors de l'Escola de Nobles Arts de Barcelona que enmig dels disturbis que colprien la ciutat recolliren algunes de les peces que perillaven, dipositant-les en bona part a l'edifici de Llotja⁸². La immensa majoria del patrimoni que se salvà foren pintures, però hi hagué dues escultures del XVIII que es consideraren prou dignes per a ser rescatades, una del afamat Ramon Amadeu i l'altra de Salvador Gurri. No es pot oblidar la feina de Gurri com a professor i fins i tot director de la sobredita Escola que pogué influir en la selecció. Aquestes dues imatges tardobarroques foren un *sant Bru* d'Amadeu recollit del convent dels trinitaris descalços de Barcelona i el grup de la *santa Teresa i un àngel* de Gurri procedent del convent de sant Josep dels carmelites descalços de la mateixa ciutat que quedaren registrades a un inventari que es redactà poc temps després dels fets per a llistar les obres que es recuperaren i es dipositaren a Llotja⁸³. No totes aquestes peces però restaren definitivament al fons de l'acadèmia. De fet, l'any 1839 el prelat de l'església de sant Agustí de Barcelona reclamà el grup de Salvador Gurri a la Junta de Comerç per a al culte al temple, insistint en que el poble el demandava. Com que el conjunt no responia als criteris estilístics de l'Escola i restava a un magatzem sense cap us és concret, el director no el considerà útil per a l'estudi dels alumnes i s'acordà retornar-lo per a la causa pia. Sembla que altre cop el gust dels ciutadans i el de les institucions més avançades no coincidiren:

⁸² Respecte al salvament del patrimoni dels convents al 1835 vegeu: MARTINELL 1951, 69-70, MARÉS 1964, 159; RUIZ Y PABLO 1994, 406-407; FONTBONA 1993-1994, 172 i 1999, 15-16.

"Visto el oficio de 21 del corriente que dice así

«El sacrista de esta santa iglesia catedral, como economo de la parroquial iglesia de san Agustín, por comision de su prelado el excelentísimo señor Pedro Martínez de San Martín, dá las mas espresiva gracia á esa muy ilustre Junta por la conservacion de la santa imagen Teresa de Jesus en nombre de su excelencia, y para que en adelante pueda estar con la veneracion publica que el pueblo tanto desea manifiesta a vuestra muy ilustre los justos deseos de nuestro excelentísimo prelado de que dicha imagen sea colocada en uno de los altares de la iglesia de san Agustín á la publica veneracion á cuyo fin se halla autorizado para dar el competente recibo a tan ilustre corporacion. Sabiendo que los ilustres señores que componen la Real Junta de Comercio estan animados de los mas piadosos sentimientos, se promete el abajo firmado, qué por tan glorioso fin y consuelo del pueblo vuestra señoría muy ilustre, accederá á esta piadosa demanda. Dios guarde á vuestra señoría muchos años.

Barcelona 21 de Mayo de 1839.

Doctor Matias Sanz sacrista de esta santa iglesia.

Muy Ilustre Junta del Comercio y Consulado de Cataluña».

Y habiendo el señor vice-presidente hecho presente que examinada dicha imagen por el director de escultura de la Escuela de Nobles artes, ha hecho presente, no ser de utilidad alguna para la Escuela; y atendido el obgeto piadoso de la demanda y que podrá ser util en la iglesia, para la cual se pide cuando para nada sirve en el almacen ó local en que ahora se halla. Ha acordado la entrega que se solicita y que en consecuencia se ponga la correspondiente contestacion al oficio."⁸⁴

⁸³ BC, JC XCV, caixa 127, núm. 1, f. 11-12, 21-VIII-1835. També a FONTBONA 1993-1994, 172 i 1999, 15; i *Relacion del numero de obras de las nobles artes, que procedentes de los conventos suprimidos, se hallan en ésta casa Lonja*: BC, JC XCV, caixa 127, núm. 3, f. 2, [1785].

⁸⁴ BC, JC 54, *Llibre d'Acords* 1839, f. 205v-206r, 23-V-1839. *Vid.* el doc. núm. 213 de l'ap. documental. A aquest acord no s'especifica ni la procedència ni l'autor del grup però sabem que es tracta de la *santa Teresa* de Gurri gràcies a una anotació afegida posteriorment a l'inventari de les obres dipositades a Llotja: BC, JC XCV, caixa 127, núm. 1, f. 12, [1839]: "*en virtud de acuerdo de la Junta de 23 mayo de 1839 se ha entregado el grupo de santa Teresa de Jesus procedente del convento de Carmelitas desclazos*". També a FONTBONA 1993-1994, 172. Així, al catàleg de les obres del museu de la Junta de Comerç de Barcelona del 1847 ja no s'hi recull el grup de Gurri: *Catálogo de las obras en pintura y escultura que existen en el Museo de la Junta de Comercio de Cataluña*, 1847.

Un altre centre important de recollida d'objectes artístics antics fou el Museu Provincial de Antiguitats, nascut per un dictamen del ministeri de foment el 1879 juntament amb els de Sevilla i València i dirigit per Antoni Elias de Molins que n'edità el primer catàleg el 1888. El seu fons es va formar a partir de les peces col·lectades anteriorment per la Comissió Provincial de Monuments Històrics i Artístics de Barcelona constituïda per iniciativa de la Reial Acadèmia de Bones Lletres que temps enrera havia fomentat la creació de l'antic Museu Lapidari i d'Antiguitats, amb seu al convent de sant Joan de Jerusalem de Barcelona. A aquest espai s'hi havien dipositat algunes de les peces procedents de les demolicions de les cases dels religiosos que havien tingut lloc després de la llei de desamortització promulgada per Mendizábal i de la crema de convents del 1835 i quan es formà el Museu Provincial d'Antiguitats aquestes obres es varen traslladar al convent de santa Àgata. Per tant el museu i per extensió el seu catàleg, foren de gran importància per l'art religiós del passat⁸⁵.

D'entre totes les peces que el constituïen, foren poquíssimes les escultures catalanes del XVIII. El llistat recull una figura de pedra de l'apòstol *sant Jaume* treballada per un dels escultors de la nissaga dels Costa i procedent del monestir de les Jonqueres i una figura de *Nostra Senyora de la Gràcia* datada al XVIII i que havia estat a l'arc de la Porta Nova de Barcelona⁸⁶. A més la conservadora de l'època moderna del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Margarita Cuyàs, ha publicat un text amb algunes de les obres del XVIII procedents del Museu Provincial d'Antiguitats que avui omplen el fons del MNAC on parla de dos *medallons en relleu amb escenes bíbliques* del segle XVIII procedents de l'antic convent dels teatins de Barcelona i quatre *angelets*⁸⁷.

Així, un dels museus més importants d'art antic del XIX acollí un nombre molt reduït de figures escultòriques de la segona meitat del mil set-cents per bé

⁸⁵ Per a més informació sobre el procés de creació d'aquest museu consulteu: BOHIGAS 1947, 144-146 i CUYÀS 1998, s/p.

⁸⁶ Aquestes dues obres recullen els núm. 1158 i 1246 respectivament al catàleg: ELIAS DE MOLINS 1888, 236 i 237.

que aquesta mancança es correspon amb la dissortada recepció de les escultures tardobarroques al llarg de tota la centúria.

II. ELS SEGLES XX I XXI: VERS L'APRECI I EL RIGOR

II. 1. La historiografia artística dels segles XX i XXI

II.1.1. El desvetllament de l'interès a la primera meitat del segle XX

Cèsar Martinell, un dels estudiosos més cèlebres de l'escultura catalana del segle XVIII i principis del XIX tant per la transcendència dels seus escrits com perquè fou un dels primers que es dedicà a investigar aquestes imatges, al seu llibre titulat *La Seu Nova de Lleyda* va escriure una reflexió molt significativa de l'estat en que radicava l'estima de les estàtues barroques a començaments del segle XX:

*"Actualment ens trobem a la nostra terra amb quasi tot l'art barroc per estudiar. No així a l'extranger on en tenen llibres voluminosos, estudiant el seu i el nostre. Fins suara hem portat –i portem encara– el pes feixuc del prejudici antibarroc que massa sovint ens fa passar indiferents per davant d'aquestes obres i de les seves immediates, les novoclàssiques, a les quals en alguns sectors ha arribat el torn del desprestigi. Però aquest prejudici que ens vé de les darreries del segle XVIII, fa algun temps que es comensa a alleugir; i un cop és un article en una revista, un altre és una monografia, que van desempolsant les belleses sis i setcentistes que són més i més intenses del que a primera vista sembla"*⁸⁸.

Certament, a principis d'aquesta centúria varen aparèixer textos que es començaren a fixar en les imatges tardobarroques amb nous punts de vista,

⁸⁷ CUYÀS 1998, s/p.

superant el desinterès general de les èpoques anteriors. Així, si una de les dianes preferides per les fletxes neoclàssiques havia estat el retaule major de santa Maria del Mar, el 1922 Bonaventura Bassegoda Amigó s'atreu a censurar els postulats que fins llavors havien atacat el baldaquí: *"Este altar actual, con su presbiterio, coro y púlpitos, es el mismo contra el que lanzaron sus anatemas las bien cortadas plumas de Ponz, el P. Villanueva, Campmany, Piferrer, Pi y Arimón, Puiggaí y otros de menor valía. ¡Dios perdone a los que van errados!"*⁸⁹.

Cal relacionar aquest canvi envers l'interès per les escultures del XVIII amb un dels moviments culturals que ocupà el panorama de principis del segle, el noucentisme. Aquest nou corrent va incloure entre els seus objectius la tasca de definir Catalunya, de desenvolupar el país a l'altura de molts dels pobles d'Europa i de realitzar un art nacional. L'esperit catalanista que havia nascut al segle passat, brillà amb més força des del triomf a les eleccions del 1907 de la Solidaritat Catalana o per la política d'un dels principals ideòlegs del catalanisme conservador i catòlic, Enric Prat de la Riba que el 1906 publicà la seva obra fonamental, *La Nacionalitat Catalana*, on manifestà la voluntat del reconeixement nacional de Catalunya. I com afirma Francesc Miralles el: *"raonament polític de l'home que condueix Catalunya provoca un desvetllament envers les essències nacionals: cal cultivar allò que és nacional, tot el que es crea ha de ser, és, nacional. L'art serà, doncs, nacional"*⁹⁰. Així, de la mateixa manera que es volia crear aquest art nacional, també existí la intenció, entre els membres més destacats del noucentisme, de conservar i estudiar qualsevol manifestació de l'art popular català prescindint del seu estil i de la seva època. Un dels més fermes defensors del coneixement del passat del Principat fou Joaquim Folch i Torres per qui el citat art nacional s'havia de construir des de la tradició i la pròpia història, més enllà de les diverses connotacions formals⁹¹.

⁸⁸ MARTINELL 1926, 12.

⁸⁹ BASSEGODA AMIGÓ 1922, 37.

⁹⁰ FONTBONA i MIRALLES 1985, 166.

⁹¹ FONTBONA i MIRALLES 1985, 178.

A més d'aquest interès per les obres antigues, cal afegir un altre factor que també condicionà la fortuna crítica de les escultures tardobarroques de les primeres dècades del segle, la valoració del patrimoni artístic religiós. Entre altres, aquest fet s'adverteix per la celebració del primer Congrés d'Art Cristià a Catalunya que tingué lloc el 1913 i fou ideat per Folch i Torres amb les intencions següents:

*"L'estudi dels orígens i les evolucions de l'art cristià de terres catalanes en totes les èpoques i manifestacions aplegant tota aportació documental que faci llum sobre la història de ses obres i artífex, esclarint l'estructura de ses formes i el valor de ses influències, fomentant l'investigació de ses relacions amb la litúrgia [...]. Paral·lelament en aquesta tasca d'investigació, fa aquest congrés obra de divulgació, adreçada a crear un estat d'esperit d'amor i defensa dels nostres monuments històrics i de la riquesa artística de la nostra terra. Volem arrelar un fort sentit de la tradició espiritual que sigui prou eficaç per fer revivre en la consciència religiosa i en la cultura de les nostres gents el dever de conservació del patrimoni artístic de la raça, que en ell ha estampat el seu seny i la seva formosor"*⁹².

Òbviament la voluntat de revalorar l'art sacre afectà a la recepció de les escultures tardobarroques ja que la major part d'elles havien estat elaborades pel culte a les esglésies o en menor grau per a la devoció particular, essent moltes menys les que tenien una iconografia laica. A diferència doncs dels historiadors romàntics que s'escarrassaren en recuperar el passat medieval, amb els noucentistes les escultures tardobarroques començaren a ser considerades i sorgiren textos que, militant el noucentisme en major o menor grau, superaren la indiferència del passat.

El gran volum d'aquests estudis fou redactat a la dècada dels vint, però anteriorment, fins i tot abans del naixement del noucentisme que els teòrics daten

⁹² FOLCH 1912, 157 i CASANOVAS 1913, 598-600. Sobre el congrés, *vid.* també FONTBONA i MIRALLES 1985, 250.

vers el 1906, ja es publicaren textos que respongueren al perfil de les premisses noucentistes citades: l'interès per l'art català i cristià. En efecte, pels modernistes la recerca de l'art del passat com a element definidor de la identitat de Catalunya també havia estat una constant i si bé, igual que al romanticisme, l'època medieval fou el principal referent, moltes anàlisis artístiques buscaren consolidar la identitat del país a partir del coneixement del tot el seu art⁹³.

Un dels textos que dedicà el seu estudi a les obres d'art de les esglésies catalanes ben a començaments de segle i en el marc de la historiografia artística modernista fou el del mossèn Josep Gudiol i Cunill titulat *Nocions d'arqueologia sagrada catalana* i publicat el 1902. Gudiol treballà durant molts anys com a conservador al Museu Episcopal de Vic i per tant tenia un gran coneixement de l'art cristià del país. Aquest volum, com ha escrit Francesc Fontbona, fou un dels primers manuals ben documentats i estructurats de la història de l'art de Catalunya, ideat com a suport per l'assignatura homònima que aleshores s'impartia als seminaris⁹⁴. I tot i ser del 1902, no diferí pas de les premisses noucentistes esmentades anteriorment i el patriotisme i l'interès centrat en l'art sacre condicionaren la seva redacció com reflecteixen les paraules del propi autor:

"Fins ara entre nosaltres sols havien aparegut tractats d'Arqueologia en què es pretenia fer passar per unes mateixes mides i mostrar sota iguals característiques els variants components de l'Estat Espanyol; però s'ha reconegut com tals ordinacions, no precisant prou a la pràctica, eren inaplicables a pobles tan diferents en història i costums com són els que avui s'agrupen en un mateix estat.

Essent indispensable pels catalans l'estudi del passat de la seva pàtria, aquest ha de fer-se de la manera que més palesament demostrï la personalitat de la terra, evitant tot el que pugui esborrar els perfils de la formosa figura de Catalunya. A això precisament s'ha de dir que es dirigeixen les NOCIONS D'ARQUEOLOGIA SAGRADA CATALANA. Van encaminades a ajudar que es reveli un poble que havent tingut

⁹³ Així ho ha escrit Francesc Fontbona. Cfr: FONTBONA i MIRALLES 1985, 158.

⁹⁴ Cfr. FONTBONA i MIRALLES 1985, 159-160.

*vida pròpia conforme demostren els monuments que consagrà a Déu, no pot resignar-se a morir*⁹⁵.

Partint de l'estima general per l'art del passat de Catalunya, Gudiol es disposà a estudiar l'escultura catalana del XVIII i al seu text llistà els noms d'alguns dels escultors de la segona meitat del mil vuit-cents tant reconeguts com els de la nissaga dels Morató, la dels Costa, la dels Real de Vic, els germans Bonifaç i Massó, Salvador Gurri, Jaume Padró o Ramon Amadeu així com els d'altres artistes menys destacats⁹⁶. Tot i que la referència a les imatges del XVIII no fou pas exclusiva sinó que només els hi dedicà un apart dins de tot el volum i que degut al caràcter precoç del seu estudi Gudiol informà amb alguns errors, l'escrit implicà un canvi en la recepció de les escultures tardobarroques catalanes ja que fou de les primeres vegades que s'estudiaren aquestes imatges conjuntament i sobretot que es relacionaren noms d'escultors fins ara inèdits.

Ja dins l'època noucentista però amb els mateixos elements determinants cal parlar d'un altre document redactat per un clergue, Josep Mas. Aquest publicà al *Butlletí de la Reial Acadèmica de Bones Lletres de Barcelona* el 1913 un article dedicat a donar a conèixer notícies documentals d'escultors antics de Catalunya fruit del la seva investigació a l'arxiu de la catedral de Barcelona i als d'altres parròquies⁹⁷. Mas ja havia estudiat anteriorment els pintors i de fet la investigació dels escultors va incloure mestres des del segle XIV fins al XVIII. Però altre cop la voluntat de restituir l'art català del passat que subratllà el propi prevere, afavorí la recepció de les nostres figures ja que l'autor exhumà la documentació del 1757 sobre una *imatge del Roser* de Bernat Cots per a l'església de sant Genís dels Agudells, els matrimonis dels escultors Ignasi Ferran i Llorens Rosselló el 1759 i el 1760 respectivament, el contracte signat per Celedoni Capdevila el 1780 per a obrar el *retaula de Nostra Senyora del Carme* de la parròquia de sant Martí del Carme o notícies sobre l'autoria

⁹⁵ GUDIOL I CUNILL 1933, I del pròleg de la primera edició.

⁹⁶ GUDIOL I CUNILL 1933, 703-707.

⁹⁷ MAS 1913, 115-128 i 185-193.

de Ramon Amadeu de la *Verge dels Dolors* per a la parròquia dels Agudells el 1797 i d'un *sant Jeroni Emilià* per l'església dels infants orfes de Barcelona el 1798. Caldrà esperar però per trobar estudis amb més objectivitat i menys tel catalanista.

També fou durant aquesta època i gràcies en bona part al canvi de sensibilitat nacional, quan començaren a sorgir un major nombre de textos monogràfics centrats en escultors de les generacions que ens ocupen, complementant l'isolat document que Ramon Nonat Comas havia publicat sobre Ramon Amadeu a la centúria anterior. Així, entre el 1907 i el 1908 Manuel Rodríguez Codolà tornà a tractar a l'imatger barceloní Amadeu, el 1917 aparegué el primer dels escrits que Cèsar Martinell dedicà a Lluís Bonifaç i Massó i el 1921 dos articles del mateix autor, un sobre la restauració d'un retaule del mateix Lluís Bonifaç i l'altre sobre el germà d'aquest, Francesc Bonifaç⁹⁸.

Martinell fou el primer historiador que centrà bona part dels seus esforços en l'estudi de les escultures del XVIII fins a arribar a ser-ne un dels majors especialistes i a ésser considerat un dels pares de la historiografia de l'escultura i l'arquitectura catalanes de l'època moderna. Segurament per la condició pionera dels seus escrits, en ocasions hagué de redactar paraules que semblen formulades per a justificar l'elecció del tema i d'advertir la importància de recordar el passat, fet prou demostratiu que l'estudi d'aquestes obres durant la primera meitat del segle XX encara no estava normalitzat. Al nostre entendre són prou explícites les frases que redactà a la *Revista de Catalunya* el 1924, amb motiu d'un escrit sobre tres escultors catalans de l'època moderna: Pere Costa, Salvador Gurri i Ramon Belart que tot just ara començaren a ser considerats:

"Cada obra d'art existent és la continuïtat d'un moment esplendorós de la nostra vida passada; i si en l'art hi troben cabuda totes les excel·lències espirituals, les seves obres són reliquiàries que guarden el producte venturós dels nostres esperits que excel·lireu. Però, ai!, que bona part d'aquestes obres romanen oblidades sota la pols

⁹⁸ RODRÍGUEZ CODOLÀ 1907-1908 i MARTINELL 1917 i 1921 (a) i 1921 (b).

dels retaules i la indiferència dels vianants; [...] Amb justesa de mitjans i constància, (Catalunya) va classificant i desempolsant el seu tresor amb ajut de mans amoroses que de la pàtria en cerquen més la glòria que les mercès. [...]. Així, en oferir aquestes tres figures -saba de tota una centúria de la nostra escultura -, per tal de refrescar llur record i fer-lo familiar [...] assenyalarem tres punts de la nostra vida passada”⁹⁹.

A aquest article ressonaren encara alguns dels judicis dels academicistes de principis del XIX com l’elogi de Ceán Bermúdez a l’esforç que féu Pere Costa per a abandonar l’estil xorigueresc. Però per contra, Martinell defensà el barroquisme d’aquest escultor:

“Malgrat l’atansament a les formes clàssiques de què ens parla Ceán, Costa restà un artista barroc. Per bé que el seu barroquisme no fou d’aquell exagerat que tant indignava els tractadistes de darrers del XVIII i tot el XIX, i que tan sabros ens sembla avui quan el trobem conreat per artistes de talent i sensibilitat”¹⁰⁰.

Aquesta era la primera vegada que Salvador Gurri protagonitzava les pàgines d’un estudi monogràfic i a diferència de Ramon Amadeu i dels germans Bonifaç i Massó, hagué de compartir cartell amb dos escultors més. Cèsar Martinell no es fixà amb cap obra concreta, només cità el *relleu de l’enterrament de Samsó* perquè fou la peça que Gurri feu per a aconseguir el títol de l’acadèmia de San Fernando i es limità a fer una revisió general de la seva producció per a encaixar-lo dins la història de l’art català. Altrament, redactà frases molt favorables a l’artista mogut pel desèrtic panorama historiogràfic existent quan redactà la publicació i per l’estima devers les escultures de Gurri ja que al seu entendre no caigueren en la fredor de l’estil posterior que en canvi l’estudiós no apreciava. Així, redactà que aquest fou un dels escultors que donaren glòria a l’estatuària catalana, un dels

⁹⁹ MARTINELL 1924, 343-344.

¹⁰⁰ MARTINELL 1924, 344-345.

protagonistes del canvi del barroc al classicisme academicista i que sortosament no arribà a incorporar la inexpressió d'aquest estil a les seves figures:

*"[...] ni en les seves obres més avançades no arribà a despendre's d'aquelles qualitats del barroquisme que ell creia beneficioses i que en realitat ho eren. Així doncs, l'obra d'aquest escultor, molt atansada al classicisme, porta l'impuls inicial barroc, que li dóna un caliu i una elegància que altrament no tindria, com no tingueren els academicistes que aviat havien d'envair el camp artístic"*¹⁰¹.

Així Martinell fou un ferm partidari de l'estudi de les escultures del mil set-cents i si a l'article del 1924 ja fou prou clar, quan dos anys més tard publicà el llibre sobre la nova catedral de Lleida que custodiava una autèntica col·lecció d'escultura tardobarroca catalana, redactà una mena de manifest ben explícit dels seus postulats. Per fi s'afirmava amb veu alta que calia recuperar les escultures catalanes barroques del XVII i del XVIII que havien estat rebent cops de bastó fins poc temps enrera:

"No són necessaris molts extensos coneixements d'Història de l'Art per saber la lluita constat d'accions i reaccions en els gustos i costums, que és el que produeix els canvis d'estils i preferències artístiques a través dels temps. [...] i així s'arriba a primers del segle que som, exalçant el gòtic i relegant a l'oblit tot l'art barroc dels segles XVII i XVIII; negant-els-hi tota simpatia i consideració; retirant retaules i cremant-los (en sabem casos) per substituir-los per altres clàssics o d'aquell gòtic tant trist de fuster que es feia al segle passat; i és de nostres dies -nosaltres assistim a aquesta reacció- que mirem amb respecte, però sense incondicional entusiasme l'art gòtic i el novoclàssic, mentre ens dolem de l'oblit injust en què s'ha tingut el barroc i ens endinzem per l'inexpolarada frondositat de la seva producció, escatint tot allò que

¹⁰¹ MARTINELL 1924, 348.

pugui tenir d'apreciable, i prenent amb reserva les equivocacions"¹⁰².

Si amb Martinell s'encetà l'interès per l'anàlisi sistemàtica de les imatges que ens ocupen amb una certa displicència en canvi per l'art acadèmic, la dècada dels vint generà molts altres textos que es fixaren en el tema. El 1925 es publicà a París un llibre del Comte de Güell que entre les seves línies sobre l'escultura religiosa espanyola, majoritàriament interessades per les escoles castellana i andalusa, es fixà també amb les imatges del Llevant. Aquest volum deixà veure la inclinació per a recuperar les peces antigues sense prejudicis pel barroc: es reclamà la importància dels passos de Setmana Santa d'aquest període i dels seus tallistes, especialment castellans i andalusos. Però pel què fa a Catalunya, Güell només atengué les obres de Ramon Amadeu. Així, altre cop es repetí l'excel·lent recepció de les talles d'aquest mestre, de les que se'n parlà a molts volums on ni tant sols de retruc s'esmentà a cap altre escultor català de la segona meitat del XVIII. En aquest cas però fou força crític pel to popular de les seves figures, en desaprova la rude execució i lamentà la falta d'inspiració de l'artista¹⁰³.

L'any 1926, Josep Francesc Ràfols, redactà un article ideat per a resoldre les mancances del llibre anterior que dedicà únicament a l'estudi de l'escultura religiosa catalana dels segles XVII i XVIII. Altre cop el nacionalisme i el cristianisme determinaren la publicació d'estudis tant específics com aquest sense massa necessitat de justificar-los¹⁰⁴. De fet, cal recordar que el catolicisme militant de l'autor el conduí a la secretaria dels Amics de l'Art Litúrgic el 1923. El text no fou exhaustiu perquè respecte a la segona meitat del XVIII només parlà de Joan Adan, Ramon Amadeu i dels germans Bonifaç i Massó, els quals, junt amb

¹⁰² MARTINELL 1926, 11-12. Frederic Vilà, que anys més tard també ha estudiat la Seu Nova de Lleida, va més enllà i és de l'opinió que quan Martinell publicà el seu conegut llibre, per tal de legitimar l'estudi de la catedral després dels retrets contraris a l'arquitectura academicista que havia rebut per part dels romàntics, va servir-se de l'excusa de reivindicar la importància de les escultures tardobarroques interiors. I afegeix que en canvi Martinell tampoc no apreciava la fredor de l'edifici. De fet, com ha estudiat Anna Riera ni ell ni Frederic Marès foren especials partidaris del neoclassicisme, que no es valorarà amb normalitat fins els estudis d'Enrique Pardo Canalís i Carlos Cid. *Vid.*: VILÀ 1991, 109 i RIERA 1998, 757-758.

¹⁰³ GÜELL 1925, 116.

¹⁰⁴ RÀFOLS 1926.

Salvador Gurri, a qui esmentà de costat amb Carles Salas, Pere Perelló i Joan Enrich, (aquests últims però no analitzà per a no endinsar-se al XIX), foren els escultors més estudiats fins llavors.

L'interès d'aquest autor per l'art català i els seus artífex es deixà veure al seu conegut *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días*, on amplià el nombre d'escultors de les generacions que estudiem citats a l'article anterior per a convertir-se en un corpus aleshores imprescindible, malgrat alguns errors fruit de les ínfimes investigacions sobre el tema¹⁰⁵. En efecte, dins d'aquests volums Ràfols estudià tant els escultors acadèmics de mèrit com d'altres que no obtingueren el títol, molts dels quals encara no havien estat citats fins llavors per la seva menor rellevància per bé que igualment constituïrien i determinaren el panorama escultòric del barroc tardà. Així, s'ocupà tant de Ramon Amadeu, a qui dedicà una extensa veu, com dels germans Bonifaç i Massó, de Bonaventura Corcelles, de Pere Costa, de Joan Enrich, dels germans Josep i Jaume Folch i Costa, de Carles Grau, de Salvador Gurri, dels Morató i Brugaroles, de Jaume Padró, dels Real de Vic, de Carles Salas, de Felip i Nicolau Saurí, de Pere Serra, de Nicolau Traver i d'altres forans que treballaren escultura a Catalunya com Joan Adan, Antoni Ochando o Feliu de Sayas. Igual que als escrits de Cèsar Martinell, Ràfols mostrà el seu desgrat per la inexpressió del neoclassicisme en algunes veus, defensà amb fermesa les escultures barroques catalanes comparant-les amb la vàlua de les millors obres andaluses i castellanes i lamentà les dures crítiques a que fins feia poc foren sotmeses:

*"De no haber sido tan duramente menoscabado el conjunto de nuestra imaginería barroca, los estudios sobre ella no habrían tardado en demostrar la extraordinaria valía de algunas piezas, dignas de compararse con las mejores de las escuelas andaluza y castellana de su época"*¹⁰⁶.

¹⁰⁵ RÀFOLS 1951-1954.

¹⁰⁶ RÀFOLS 1951-1954, III, 408. La seva preferència per les escultures amb reminiscències barroques per contra de la incorporació de formules més clàssiques es pot llegir per exemple a la veu de l'escultor Lluís

A la seva veu versada sobre Salvador Gurri, Ràfols informà de la trajectòria de l'artista dins l'Escola de Nobles Arts de Barcelona, del nomenament com a acadèmic de mèrit i definí el seu estil com un llenguatge de transició enmig del barroc i el neoclàssic sempre però amb elegància i calidesa. I malgrat algunes imprecisions com la data de la seva mort o la incorrecte atribució del retaule de *sant Antoni i sant Llop* de l'església de sant Pere Reus, cal destacar aquesta definició per ser la primera vegada que es publicà un llistat de les obres de Gurri amb bona part de la seva producció que els textos han repetit fins avui, incloent però les imatges dels *sants Domènec i Caterina* de santa Maria de Vallvidrera que més tard Martinell no recollí als seus estudis i per això no han estat mai més considerades dins el catàleg de l'escultor, quan en realitat sí que foren fetes per ell¹⁰⁷.

Cinc anys més tard Cèsar Martinell que aleshores era secretari de l'Escola d'Arts i Oficis de Barcelona, publicà un article on estudià la trajectòria de Gurri a la dita Escola de Llotja mogut pel fet que aquest arribà ser-ne el tercer director¹⁰⁸. Malgrat que Martinell considerava a Pere Costa Casas l'iniciador del trencament de l'escultura barroca catalana amb el xorigueresc i a Salvador Gurri com el protagonista del canvi vers l'academicisme, el què realment motivà la redacció d'aquest article fou la vinculació de Gurri amb una institució tant important per l'art del XVIII com l'Escola Gratuïta de Dibuix¹⁰⁹. De fet, la fortuna crítica de Salvador Gurri sempre ha estat molt condicionada per la seva tasca docent perquè més endavant altre cop la feina de pedagog, en aquest cas com a tutor de Damià Campeny, fou el que feu centrar l'atenció de les investigacions de l'historiador Carlos Cid envers Salvador Gurri, sorgint així els estudis més exhaustius sobre

Bonifaç i Massó: "*En su plenitud, el escultor ha hallado la tónica que exprese su concepto de la forma; sus esculturas se expurgan de todo cuanto pudiese ser reminiscencia de influjos heredados y de gustos amanerados; las actitudes de sus esculturas se serenan y los ropajes se vuelven más sobrios, acercándose al neoclasicismo pero conservando la esencia expresiva del barroquismo, lo que da a sus figuras su mayor encanto y cálida emoción. Hacia los últimos años de su vida se advierten en su obra algunos intentos de adaptación a la escuela neoclásica que constituyen francos errores...*", I, 140-141.

¹⁰⁷ RÀFOLS 1951-1954, I, 526-527.

¹⁰⁸ MARTINELL 1956 (a), 10-17.

l'escultor fins als nostres dies. A aquest article, Martinell estudià sobretot la vida professional de Gurri a Llotja i revocà les acusacions anteriors d'alguns biògrafs de Damià Campeny que asseguraven que Gurri, mogut per gelosia, havia expulsat al seu deixeble de l'Escola amb falsos testimonis. A més però, Martinell també apuntà que Gurri havia tingut una formació familiar i tornà a insistir en la importància de les seves escultures i dels seu encertat equilibri estilístic: "*de espíritu clásico y optimismo barroco, lejos de las orgías de forma del período anterior, sin caer en la frialdad neoclásica*"¹¹⁰. Malgrat alguns errors i mancances degut a tractar-se de textos realitzats amb voluntat divulgativa en una època on encara estava tot per estudiar, Martinell enumerà les obres de Gurri aportant, junt amb la veu de Ràfols, valuosa informació. Tot i així, en cap cas feren referència a les fonts documentals de les seves notícies.

Empero anys enrera, no havia estat de la mateixa opinió Feliu Elias Bracons, un dels noucentistes més actius, historiador de l'art, crític, dibuixant i pintor que entre el 1926 i el 1928 publicà un llibre de magna importància per ser el primer que estudià l'escultura catalana des de finals del segle XVIII fins al primer quart del XX en dos volums, el primer dedicat al procés evolutiu i el segon en forma de diccionari¹¹¹. El mateix autor confessà al pròleg que degut a la manca de biografies dels artistes historiatats la seva obra podia pecar d'errors. Certament n'existeixen alguns sobretot a les veus del segon volum, malgrat els quals però aquesta obra ha estat imprescindible durant temps i en alguns casos encara avui perquè, com també ocorre en l'escultura tardobarroca, molts dels artistes que cità encara no han estat investigats en monografies¹¹². La seva cerca no inclogué a bona part dels artistes de les generacions que ens ocupen que considerarà una època llunyana, però quan de retruc es referí a les obres de la segona meitat del XVIII ho feu amb gran

¹⁰⁹ Vid.: MARTINELL 1924, 348.

¹¹⁰ MARTINELL 1956 (a), 17.

¹¹¹ ELIAS 1926-1928.

¹¹² Tant Núria Rivero en realitzar l'estat de la qüestió de l'escultura de Catalunya des de la fundació de l'acadèmia als nostres dies com la Judit Subirachs al seu estudi sobre l'escultura catalana del segle XIX han

entusiasme, lloant als seus escultors i lamentant la poca fortuna crítica que tenien en aquell moment. En efecte, les seves lletres mostraren l'amor per l'escultura barroca catalana i alhora la seva gran devoció pel país:

“El barroc que es produí a la nostra terra fou la cosa més delicada i digna que podia eixir d'un estil tan anàrquic. Cap escriptol no ha d'impedir-nos d'afirmar que de totes les terres de la península fou Catalunya la que oferí un barroc menys xavacà, menys monstruós, menys il·lògic. El barroc català fou, pel contrari, en totes les seves variants, d'una dignitat, d'un gust tan exquisit i d'una tan noble discreció que bé el podem cotejar amb el barroc que cristal·litzà en les nacions més refinades d'aquell període. [...] el segle XVIII català i els inicis del XIX havien produït un esplet d'escultors que enamora. Els Sala, Ginès, Montpeó, Pujol, Esteve, Bonifaç, [...], són mestres de primer rengle, escultorassos que han de sorprendre de la més grata manera el dia que hom els faci conèixer”¹¹³.

Ara bé, a diferència de Martinell, Feliu Elies digué que Gurri era un escultor mediocre, sense gràcia i afamat al seu temps segurament només a causa dels pocs mestres que hi havia. A més, també esmentà altres escultors que treballaren a finals del XVIII i principis del XIX com Manuel Oliver i Francesc Bover, dels que descartà tot el mèrit de les seves escultures de les quatre parts del món del pati de Llotja¹¹⁴.

Abans de cloure l'anàlisi de la primera meitat del segle XX cal no oblidar una data, el 1945, doncs aquell any se celebraren els dos-cents anys del naixement de Ramon Amadeu i s'organitzaren un seguit d'actes dignes d'esment. De fet, anteriorment ja hem procurat constatar el caràcter extraordinari de la recepció crítica d'aquest artista al segle XIX gràcies en bona part a la popularitat que tingueren les seves figures de pessebre. Aquesta situació es mantingué durant el XX. De fet, el primer volum de Feliu Elías quasi bé no tractà a cap escultor de les

subratllat la importància dels dos volums de Feliu Elías. *Vid.*: RIVERO 1984, 385-386 i SUBIRACHS 1994, 11-12.

¹¹³ ELIAS 1926-1928, I, 29-31.

¹¹⁴ *Vid.*: ELIAS 1926-1928, I, 69 i 72-73 i II, 104-105 i 149.

generacions que estudiem però en canvi sí que atengué l'art de l'afortunat. Però tot i que se'n parlà més que de la resta dels escultors, no sempre fou en sentit positiu, ans al contrari, sovint es condemnà el seu aire popular i tosc. Aquest fou el cas del llibre del comte de Güell esmentat anteriorment i també el de Feliu Elies que afirmà que Amadeu podia ser un bon artesà popular però quan pretenia fer imatges per altars esdevenia un artista inconsistent i fluix¹¹⁵.

Tanmateix, amb textos favorables o contraris, Ramon Amadeu sovint concentrà l'atenció dels estudiosos i de fet fou el segon escultor de les nostres generacions, després de Lluís Bonifaç i Massó, que protagonitzà les pàgines d'un llibre monogràfic redactat amb to de lloança per Eveli Bulbena Estrany¹¹⁶. La seva estima també quedà demostrada quan poc després del 1912 es col·locà a una de les fornícules dels patis interiors del Museu de la Ciutadella, un bust seu realitzat per Ismael Smith i el 1921 quan se celebraren els cent anys de la seva mort amb la realització d'una mostra fotogràfica de les seves obres principals organitzada per la secció arqueològica del Centre Excursionista de Catalunya i acompanyada d'una conferència¹¹⁷.

Ara bé quan l'admiració devers aquest artista brillà amb força fou el 1945, quan es commemoraren els dos-cents anys del seu naixement. Amb aquest motiu s'organitzaren un seguit d'actes coordinats pels admiradors més fervorosos de l'artista, l'associació de pessebristes de Barcelona, i patrocinats per l'ajuntament de la ciutat. El fet més destacat fou la realització d'una sonada exposició de les obres d'Amadeu al Palau de la Virreina de Barcelona que s'inaugurà el 13 de febrer de 1945 i anà acompanyada de dues conferències impartides per dos dels més grans

¹¹⁵ En efecte, Feliu Elies va escriure sobre l'Amadeu: "*De l'art d'Amadeu, val a dir-ho, hom ha fet masses bocades. Les figures de pessebre que ell féu són certament pintoresques, [...] però gairebé sempre degradant el seu art en una miopia de detallista, sense grandesa, sense molt bona concepció de ço que ha d'ésser l'escultura: és un bon artista de decadència, particularment un bon artista de l'art popular. Tan bon punt Amadeu s'allunya de l'art vulgar per a remuntar-se a l'art mitjà o gran, tan bon punt es vol posar a esculpir imatges per als altars, la seva escultura és torna flonja, fluixa, amorfa, inconsistent com la del més adotzenat imatger*"; ELIAS 1926-1928, I, 89. A la monografia sobre Amadeu d'Eveli Bulbena, aquest lamentà les crítiques de Feliu Elies a qui ell havia cedit informació. *Vid.*: BULBENA 1927, 30.

¹¹⁶ BULBENA 1927.

¹¹⁷ Aquesta informació la recull Eveli Bulbena a un article del 1945: BULBENA 1945, 155.

estudiosos de l'escultor, Cèsar Martinell i Eveli Bulbena¹¹⁸. I a més, també aquell dia s'oficià una missa de difunts per l'ànima del mestre i després es destapà la placa d'una plaça que se li dedicà prop de l'església del Pi de Barcelona que avui però ja no té aquest nom.

Mai, ni de bon tros, cap altre escultor que treballà durant la segona meitat del segle XVIII serà recordat pels aficionats a l'art tan efusivament com llavors ho fou l'Amadeu.

II.1.2. L'assoliment de la normalització

II.1.2.1. Les històries de l'art de la segona meitat de la centúria

Durant la segona meitat del segle XX sorgiren un bon nombre de col·leccions dedicades a la història de l'art d'Espanya i de Catalunya així com altres volums centrats només en la història de l'escultura que es fixaren en aquestes manifestacions tardobarroques catalanes cada cop amb més objectivitat. Això va ocórrer en bona mesura gràcies al camí fitat anteriorment pels noucentistes, els quals, malgrat que sobretot feren una lectura patriòtica i simbòlica d'aitals peces, obriren el camí pel seu estudi rigorós. Una llegida atenta dels apartats que tracten les sobredites estàtues als volums dedicats a l'art de tot l'Estat, permet detectar diversos tics comuns que es reiteren.

Alguns d'aquests trets anàlegs són el poc espai destinat a les obres catalanes en relació al de la resta de les produccions espanyoles i la focalització del seu estudi bàsicament en dos homes: Ramon Amadeu i Lluís Bonifaç i Massó. El llibre de María Elena Gómez Moreno, *Breve historia de la escultura española*, seguí aquestes

¹¹⁸ També amb motiu dels dos-cents anys de la mort d'Amadeu sorgiren diferents articles que estudiaren els actes i l'exposició del Palau de la Virreina. Són: BULBENA 1945, 145-156, MARTINELL 1945, 157-188, "Conmemorando..." 1945, 139-144 i DURAN 1947, 36-39.

premisses per bé que no és del tot representatiu de la tendència general de la recepció de les escultures tardobarroques catalanes a aquests volums perquè, a diferència de la resta, l'autora infravalorà les produccions escultòriques d'aquest moment a Catalunya que considerà estèril fins l'arribada de l'academicisme neoclàssic i afirmà que el seu estudi era ja impossible degut a les moltes obres perdudes durant la guerra civil, quan per contra, la majoria dels escriptors animaren als investigadors a analitzar aquestes peces, entre altres, amb el suport dels testimonis fotogràfics¹¹⁹.

El llibre de Francisco Javier Sánchez Cantón sobre l'art espanyol del segle XVIII de la col·lecció *Ars Hispaniae*, sí que recollí moltes de les característiques que es repeteixen a aquests manuals. Una de les més significatives és la dicotomia palesa entre l'elogi a les produccions escultòriques catalanes del XVIII, denunciant la manca d'estudis i animant a col·lectar fotografies de les obres perdudes, i la poca atenció que se'ls dedicat en relació a les de la resta d'Espanya. També és una constant el lament per les crítiques dels tractadistes acadèmics contra aquestes imatges i la defensa de la vàlua dels artistes d'aquest segle; en aquest sentit, Sánchez Cantón no es referí exclusivament a l'art de Catalunya sinó al de tot l'Estat. A més l'autor repetí la tònica d'estudiar bàsicament a Lluís Bonifaç i Massó i a Ramon Amadeu tot i que també cità a Carles Salas i molt de retruc a Salvador Gurri¹²⁰.

Totes les premisses anteriors són vàlides pels llibres divulgadors de la història de l'art espanyol que seguiren aquest volum tret però d'un canvi potenciat, al nostre entendre, per la publicació d'un dels llibres més importants sobre el tema que ens ocupa: l'obra de Cèsar Martinell versada sobre l'arquitectura i l'escultura barroques a Catalunya entre el 1731 i el 1810 de la col·lecció *Monumenta Cataloniae*, publicada el 1963. El fet que Martinell insistís en la importància dels mestres tardobarrocs que no aconseguiren el grau d'acadèmics de mèrit però que en canvi

¹¹⁹ Cfr.: GÓMEZ-MORENO 1951, 152 i 160-162. Entre els escultors catalans del barroc tardà, Gómez-Moreno esmenta exclusivament a Lluís Bonifaç a les pp. 160-162 i a Ramon Amadeu a les pp. 174-175.

¹²⁰ SÁCHEZ CANTÓN 1965, 9-11, 279 i 288-294.

realitzaren figures de gran qualitat i que aportés nombroses dades desconegudes, ampliant els coneixements de molts dels escultors del barroc tardà, determinà que a partir de la seva publicació les noves històries de l'art espanyol incloguessin altres noms al costat dels de Lluís Bonifaç i Massó i de Ramon Amadeu, incorporant fins i tot artistes no formats en l'ensenyament oficial¹²¹. Aquest fet evidencia que la majoria d'aquests manuals eren obres de síntesi sense cap intenció d'aportar notícies inèdites i que per tant es limitaren a esmentar els escultors catalans més estudiats fins llavors. Fou a partir de les novetats aportades per Martinell que molts pogueren incorporar nova informació als seus llibres. Així ho féu Joan Ainaud de Lasarte quan redactà el segon volum sobre Catalunya de la col·lecció *Tierras de España*. Ainaud dedicà altre cop molt poc espai a les escultures tardobarroques del país, igual que els tractats anteriors, però en canvi estudià als artífex per nissagues i parlà certament dels Bonifaç però també dels Costa, dels Morató, dels Padró, de Salvador Gurri i fins i tot de Nicolau Traver¹²².

Un altre volum que mostra la influència de Martinell és el de l'art espanyol del segle XVIII de *Summa Artis*, on si bé quan s'inicia l'estudi de Catalunya es deixa clara la importància cabdal d'Amadeu i dels Bonifaç, al capítol sobre aquestes obres es tenen en compte molts altres noms, bona part d'ells omesos a la resta dels manuals¹²³.

Així, aquests escrits generals han superat per fi les condemnes més exagerades i les lloances més partidistes i pretenen divulgar les obres objectivament. Mirant enrera, certament la recepció d'aquestes produccions ha variat molt. Valgui a tall d'exemple que Juan José Martín González, el qual també reivindicà la importància de l'escultura catalana del XVIII tot i cedir-li poc espai al seu conegut manual: *Escultura Barroca en España* on estudià tant als artistes acadèmics com als Morató, a diferència del silenci amb el que fou tractat el cor de Bonifaç pels academicistes del XIX, afirmà que aquest cadiram és el cant del cigne

¹²¹ Vid.: MARTINELL 1963 (a).

¹²² AINAUD 1978, II, 96-97.

¹²³ MORALES 1984, 433-443.

de l'escultura barroca catalana i una obra culminant entre l'art espanyol del XVIII¹²⁴.

Pel què fa als llibres centrats en l'art del país, el primer corpus dedicat exclusivament a la història de l'art de Catalunya fou *L'Art Català* dirigit per Joaquim Folch i Torres, escrit per diversos autors i publicat entre el 1955 i el 1958. Allí, de l'escultura de la segona meitat del XVIII se n'ocuparen dos grans noms, Cèsar Martinell al escriure sobre l'art del Renaixement i del Barroc i el pintor i crític Rafael Benet al redactar el capítol del Neoclassicisme i el Romanticisme. Ambdós compongueren amb gran lucidesa uns textos on establiren les primeres hipòtesis significatives per a interpretar l'evolució de l'escultura catalana de la segona meitat del XVIII i principis del XIX. De fet, aquest fou un dels primers indrets on Martinell deixà escrita la que al nostre entendre és una de les seves grans aportacions a la historiografia de l'escultura barroca: l'estudi de l'evolució dels retaules segmentats vers als unitaris als segles XVII i XVIII¹²⁵. Així mateix no oblidà la seva constant defensa d'aquestes obres que considerà de primer nivell dins l'art espanyol i finalment insistí en la necessitat d'augmentar els estudis dels diversos mestres per a poder esbossar la classificació del seu art¹²⁶. També el text de Benet reivindicà prudència a l'hora d'establir atribucions i evolucions sobre la producció dels artistes i tornà a considerar hipotètiques les seves afirmacions. Cal destacar el seu escrit pel sagaç intent d'analitzar les influències estilístiques dels diversos corrents de pensament europeus sobre l'escultura catalana de finals del XVIII i principis del XIX, trencant la visió estàtica del pas exclusiu del barroc al neoclassicisme¹²⁷.

¹²⁴ MARTÍN GONZÁLEZ 1991, 507. Cal dir que l'afirmació de Martín González sobre el cor de Bonifaç no era exclusiva sinó que el brillant Cèsar Martinell el 1958 ja constata que era l'obra més important de l'escultura catalana dels segles XVII i XVIII. *Vid.*: MARTINELL 1958, II, 70.

¹²⁵ No voldríem deixar de banda la reflexió de Joan Bosch sobre aquesta aportació de Martinell que apunta que cal superar la seva visió de l'evolució del gènere retaulístic tenint en compte els condicionants de la clientela religiosa, les distintes advocacions i per tant considerant les possibles variants estructurals degudes a la iconografia per a poder revisar així la visió "successiva i finalista" de Martinell. *Cfr.* BOSCH 1990, 102.

¹²⁶ MARTINELL 1958, II, 49-72.

¹²⁷ BENET 1958, II, 225-243.

Per contra, el 1957 sortí a la llum el llibre d'Alexandre Cirici dedicat exclusivament a l'escultura de Catalunya on l'autor provà d'explicar aquestes produccions artístiques tenint en compte les diverses influències europees i els moments històrics en els que es realitzaren. Tanmateix, és una obra breu, on no dedicà massa espai ni als artistes ni a les seves escultures i per això algunes de les seves conclusions són un xic simplistes. Tot i així aquest volum presenta novetats metodològiques interessants com l'intent d'establir característiques pròpies de l'escultura catalana en general i l'estudi dels escultors del XVIII organitzant-los per localitzacions geogràfiques. Ara bé, Cirici oblidà moltíssims noms i dels que cità en revisà molt poques obres essent aventurat extreure conclusions amb tan escassa informació: altre cop sobresortiren Ramon Amadeu i Lluís Bonifaç i Massó i també cità Pere Costa, els Morató, Joan Enrich i Jaume Padró. Els altres mestres restaren desatesos, com Salvador Gurri, al qual ni tant sols esmentà en parlar de la formació de Damià Campeny que limità a Roma¹²⁸.

II.1.2.2. *Els escrits claus*

Les publicacions anteriors mostren que durant la segona meitat del segle XX la recepció de les obres de les generacions que ens ocupen evolucionà força, doncs a molts d'ells s'enumeren amb objectivitat. Ara bé, cap d'aquests tractats ha destinat massa espai a les dites peces i de fet només són tres els llibres que les han estudiat amb gran atenció, els quals són fonamentals per a la historiografia de les escultures de la segona meitat del XVIII i principis del XIX perquè han donat les pautes per a traçar la història d'aquestes manifestacions artístiques i per les importants aportacions de dades inèdites enmig d'un panorama de migradesa que els ha convertit en referents imprescindibles encara avui per l'estudi de molts dels escultors de l'època esmentada.

¹²⁸ CIRICI 1957, 132-148.

Atenent al nombre de publicacions que l'investigador Cèsar Martinell va destinar a diverses de les vessants d'aquestes produccions escultòriques, no és d'estranyar que fos ell l'autor de l'obra més impagable sobre el tema, intitulada *Barroc Acadèmic (1731-1810)* i, com hem dit anteriorment, publicada el 1963 dins un corpus de tres volums sobre *l'Arquitectura i Escultura barroques a Catalunya*¹²⁹. Aquest és el primer llibre on s'analitzaren les escultures del barroc tardà amb visió de conjunt. Aparegué enmig d'un terreny intel·lectual molt àrid, només sembrat tímidament pel propi autor i els altres pocs articles o llibres esmentats anteriorment i representa l'inici de la normalització de l'estudi d'aquesta matèria¹³⁰. A més, en ell es noticiaren molts noms i obres d'artistes i artesans desconeguts fins llavors que protagonitzaren aquest moment, esdevenint una valuosíssima font de dades que encara avui és indispensable, per bé que són mínimes les ocasions on referència les fonts documentals. Així, si bé és cert que la fortuna crítica depèn del context històric, social i cultural, sense el qual no podríem entendre els escrits de Martinell, també ho és que a vegades l'interès d'un sol home pot esdevenir un element determinant. Tal fou el cas.

Caldrà esperar vint anys més perquè Joan-Ramon Triadó escrigui el volum cinquè de la col·lecció de la *Història de l'Art Català* de les Edicions 62, dedicat a *L'època del Barroc*. Es tracta d'un llibre de síntesi i interdisciplinari que ha proporcionat nous camins per a interpretar la història de l'escultura del XVIII, relacionant l'art i els processos històrics i socials que l'aixoplugaren, aportant altre cop notícies inèdites malgrat el públic general al que anava destinat, essent un veritable estat de la qüestió i també una obra d'obligada lectura¹³¹. De la mateixa col·lecció cal esmentar a més el volum *Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808-1888* de Francesc Fontbona que arrenca el 1808 i per tant només cita als artistes de les generacions que estudiem en alguns moments del començament, el qual també fou una aportació brillant per la historiografia de l'art del XIX com reclama Judit

¹²⁹ MARTINELL 1963 (a).

¹³⁰ Cfr. BOSCH 1990, 99.

¹³¹ TRIADÓ 1984 (a).

Subirachs al seu estudi sobre l'escultura d'aquell segle a Catalunya¹³². Per últim, l'altre llibre clau, més recent i dedicat únicament a l'escultura, és el tom de *L'Escultura Moderna i Contemporània* de la col·lecció *Art de Catalunya* de les edicions Isard, de Triadó i Subirachs, la qual s'ha centrat en la part del XIX de la que n'és especialista¹³³. Justament d'aquesta autora cal citar també dos llibres: *L'escultura commemorativa a Barcelona fins al 1936* i *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*, aquest últim partí de la recerca de la seva tesi doctoral sobre les escultures catalanes del Romanticisme i el Realisme, els quals se centren en l'escultura del XIX però en ocasions també han atès les imatges dels mestres que ens ocupen¹³⁴.

Aquest trio bibliogràfic fonamental té elements comuns que es repeteixen i són representatius del punt de vista d'aquests estudiosos i de la historiografia de la segona meitat del XX versada en les escultures tardobarroques catalanes. Així en els tres casos es formulen lloances envers a aquestes imatges i s'insisteix en situar-les al mateix nivell qualitatiu que les de la resta d'Espanya. Concretament, Martinell escriu que l'escultura catalana d'aquella època fou:

*"[...] una Escultura esplendorosa quan es produí, avui llastimosament anorreada; així i tot, digna d'un lloc al costat de les escoles castellana i andalusa, úniques, amb la de Salcillo, que els tractadistes solen citar quan estudien la prestigiosa escultura espanyola"*¹³⁵.

I de la mateixa manera, Triadó a tots dos llibres reivindica la importància d'aquestes figures a nivell peninsular¹³⁶. Alhora, aquests elogis van acompanyats per lamentacions per la falta d'estudis sobre el tema, dolent-se especialment de que

¹³² FONTBONA 1984. I *cf.* SUBIRACHS 1994, 13.

¹³³ TRIADÓ i SUBIRACHS 1998.

¹³⁴ SUBIRACHS 1986 i 1994.

¹³⁵ MARTINELL 1963 (a), 170.

¹³⁶ TRIADÓ 1984 (a), 174 i TRIADÓ i SUBIRACHS 1998, 89.

aquestes mancances no permetin acabar d'entendre el pas del llenguatge barroc al neoclassicisme a Catalunya.

Un altra coincidència és la valoració dels artistes que obtingueren el grau d'acadèmic de mèrit per sobre dels mestres que no es formaren seguint l'ensenyament oficial. Com s'ha esmentat anteriorment, Martinell fou pioner en fixar-se amb els escultors no acadèmics superant el monòton discurs centralitzat en l'obra de Ramon Amadeu i Lluís Bonifaç i Massó, però quan estudià els que havien estat premiats per la Real de San Fernando afirmà que eren els escultors més destacats d'aquella època a Catalunya pel propi filtre qualitatiu que significava l'examen de la institució i també perquè representaven la vibració academicista d'aleshores¹³⁷. De la mateixa manera, Triadó escriu que només els més dotats assoliren el títol d'acadèmics¹³⁸. Ara bé, tan ell com Martinell, en altres moments també recorden i vindiquen la vàlua d'alguns escultors sense el grau de mèrit, malgrat que l'extensió que els hi dediquen és força menor. I Triadó defensa explícitament la seva importància al·legant que sovint foren els mestres que respongueren al gust popular i conservaren la inèrcia del barroc, aleshores encara plenament vigent¹³⁹.

Ultra això, a aquestes publicacions s'exposen explícitament censures contra les antigues crítiques dels neoclassicistes amb més duresa que mai i es culpen les actituds academicistes de la pèrdua d'algunes peces del barroc català¹⁴⁰. Amb tot, finalment aquests llibres ja no valoren les produccions escultòriques de llenguatge barroc més temperat per sobre d'altres menys moderades sinó que fins i tot les obres més criticades anteriorment també recullen ara l'estima dels intel·lectuals. El cas més cèlebre és el del baldaquí de santa Maria del Mar, rebutjat el segle anterior i en canvi ara molt apreciat. Com és sabut, l'arquitecte Bonaventura Bassegoda i Amigó, l'escriptor que ha versat més estudis sobre la basílica del Born, fou el

¹³⁷ Cfr.: MARTINELL 1963 (a), 112-113 i 125.

¹³⁸ Vid: TRIADÓ 1984 (a), 211.

¹³⁹ Cfr.: MARTINELL 1963 (a), 129 i TRIADÓ 1984 (a), peu de foto de la p. 245.

¹⁴⁰ Vid: MARTINELL 1963 (a), 168 i TRIADÓ i SUBIRACHS 1998, 66.

primer que el 1922 desaprovà els blasmes anteriors. De fet, un any enrera ja havia defensat el grup escultòric principal del baldaquí de Salvador Gurri que tampoc no s'havia escapat de les crítiques, assegurant que era un obra de gran sumptuositat i bellesa. Més endavant, a la seva valuosa monografia del temple, Bassegoda subratllà que el baldaquí era majestuós, defensà la sinceritat del seu llenguatge perquè seguí l'estil de l'època sense la pretensió d'imitar l'art del passat i a més afegí que el contrast entre el retaule i les pedres gòtiques de l'església era de gran bellesa, esgrimint un argument que justament havia servit per a denunciar l'obra als romàntics i fins i tot tornarà a ser emprat més endavant¹⁴¹.

No es pot oblidar que quan Bonaventura Bassegoda pronuncià aquestes paraules partia d'un rerafons despectiu que ell i altres estudiosos pretenien deixar enrera i per això havien de cridar amb força. Així, Carlos Cid, a un article sobre els altars barcelonins de Gurri, es feu ressò dels diversos judicis que havia rebut el baldaquí des de que Ponz inicià les censures, i, quan atengué els escrits de Bassegoda constatà que tal vegada eren un xic exagerats¹⁴².

També els autors dels llibres que ens ocupen han defensat el retaule. Martinell subratllà que molt encertadament es volia restaurar i afegí que això demostrava l'estima d'aquesta obra per part de la feligresia¹⁴³. Però com el mateix Triadó ha recollit: "*L'esperança de Martinell, [...] no s'ha acomplert i avui els purismes artístics antihistòrics ens han privat de tan digne monument*"¹⁴⁴. En efecte, l'incendi que cremà l'església el dinou de juliol del 1936 deixà el retaule molt malmès, les parts de fusta es perderen i les de pedra i marbre quedaren en mal estat¹⁴⁵. Tot i així, posteriorment els religiosos del temple es proposaren tornar a construir el retaule amb les restes arquitectòniques que n'havien quedat. S'idearen projectes anteriors i

¹⁴¹ BASSEGODA AMIGÓ 1922, 37, 1921, 52 i 1925-1927, I, 241-242.

¹⁴² CID 1961 (b), 124

¹⁴³ MARTINELL 1963 (a), 82.

¹⁴⁴ TRIADÓ 1984 (a), peu de foto de la p. 247.

¹⁴⁵ Així es llegeix a un projecte per a restaurar aquest retaule de santa Maria del Mar de l'arquitecte Joaquim Vilaseca Riera del 1941 conservat a l'arxiu diocesà de Barcelona: ADB, Arxius parroquials, arxiu parroquial de santa Maria del Mar, caixa 81, restauració de l'altar major, 1941, *Proyecto de reparación y restauración parcial del altar mayor de la basilica de santa Maria del Mar*.

es pressupostà l'obra en 4 milions de pessetes, el 1958 gràcies a subvencions de l'Ajuntament i sota la direcció de l'arquitecte Joaquim Vilaseca es reconstruí la part superior del baldaquí, però fou l'any 1962 quan es feu un important pas endavant gràcies a l'ajut de 250.000 pessetes que el dit Ajuntament de Barcelona es comprometé a entregar durant tres anys per a poder restaurar el baldaquí. Aleshores, l'escultor Josep Camps Arnau ja havia fet una còpia del grup principal de l'*Assumpció* de Gurri i es pretenia que també es poguessin fer les rèpliques de les figures dels *patriarques* del mateix escultor¹⁴⁶.

Tanmateix, si la voluntat de restaurar el retaule és un exemple clar de l'estima d'alguns dels ciutadans i sobretot de la junta d'obra de santa Maria del Mar, el cert és que no tot foren flors i violes per aquest projecte, ans al contrari. A partir d'un article que Josep Pla publicà a la revista *Destino* el vint d'octubre del 1962, començaren a sorgir diverses veus dels ciutadans que enviaren les seves cartes al director d'aquesta publicació, però també a d'altres, les quals acolliren entre les seves pàgines un aferrissat debat que responia a les opinions que se sentien al carrer. Josep Pla esgrimí que era inadequat refer una obra barroca enmig del temple gòtic, ja que la primera tenia un llenguatge exagerat i el segon pur i senzill i assegurà que la restauració desvirtuaria l'església i causaria les riotes de tothom¹⁴⁷. Aquest article fou contestat per moltes lletres de ciutadans indignats que seguien els postulats de Pla, insistiren en el desgrat de l'estil barroc del monument i altre cop en nom de la puresa del gòtic i per l'anacronisme que significava refer aquella obra, rebutjaren la restauració i la titllaren d'error¹⁴⁸. Valguin a tall d'exemple les representatives paraules d'un estudiant barceloní:

¹⁴⁶ Es conserva una carta d'agraïment del capellà de santa Maria del Mar dirigida a l'alcalde Josep M^a Porcioles per la resolució del ple del 4 de juliol del 1962 on el consistori es comprometia a entregar 250.000 pessetes per a refer l'altar major durant tres anys, des del 1963. A la missiva s'hi llegeix que amb aquests diners es podria col·locar la còpia de la *imatge de la Verge* que ja havia estat realitzada i que també es reproduïrien les *figures d'Abraham i Isaac*. ADB, Arxius parroquials, parròquia de santa Maria del Mar, caixa 81, restauració de l'altar major.

¹⁴⁷ PLA 1962, 51.

¹⁴⁸ Els articles i les cartes al director de *Destino* que discuteixen sobre el destí del retaule barroc de Deodat Casanovas de santa Maria del Mar es poden llegir als números i dies de la revista següents: núm. 1315, 20-X-1962, 51; núm. 1316, 27-X-1962, 11; núm. 1317, 3-XI-1962, 3-5; núm. 1318, 10-XI-1962, 3-5; núm. 1321, 1-

"[...] es verdaderamente indignante que a este maravilloso austero y sereno templo se venga ahora a falsear con esta muestra tardía costosa y desambientada del barroco. [...] en nombre del gótico y de la parroquia, me adhiero totalmente a la opinión del señor Pla suplicando a los que puedan rectificar a este error, están a tiempo y se lo agradeceremos"¹⁴⁹.

A més dels parroquians anònims, també intel·lectuals de l'època participaren en la disputa. Joaquim Folch i Torres opinava que el retaule era un exemple magnífic de l'arquitectura i l'escultura barroques i que per tant s'havia de refer, però creia excessiu el cost milionari per una simple reproducció ja que no considerava que s'estigués rescatant l'obra original i sobretot tornava a insistir en la inharmonia entre el baldaquí i el temple. Folch pensava que el millor era fer un nou altar, no pas neogòtic però que concordés amb l'església¹⁵⁰. En canvi, Cèsar Martinell assegurava que es tractava d'una restauració i no pas d'una reconstrucció perquè després de la desfeta del 1936 es conservaren les parts pètries del baldaquí, tant el gran basament com les dotze columnes i considerava que atura-la significava seguir els passos destructors del 1936 però amb l'agreujant que aquesta volta no era pas per ignorància. I entenia a més que les enormes dimensions del presbiteri de santa Maria necessitaven acollir un gran monument¹⁵¹.

Amb tot però i enmig d'aquella forta pressió popular, finalment el retaule no es construí de nou i la còpia del *grup de l'Assumpta* fou venuda a l'església de santa Maria de Manlleu, on es pot veure encara avui presidint l'absis.

Ensems amb els manuals anteriors, des de mitjans de segle aparegueren altres llibres que es dedicaren a l'estudi de l'ensenyament artístic impartit per l'Escola de Nobles Arts i esmentaren alguns dels artistes de les generacions que

XII-1962, 9; núm. 1327, 12-I-1963, 5-7; núm. 1329, 29-I-1963, 11; núm. 1330, 2-II-1963, 3; núm. 1333, 23-II-1963, 5-7; núm. 1337, 23-III-1963, 5; núm. 1341, 20-IV-1963, 48-53 i núm. 1345, 18-V-1963, 7.

¹⁴⁹ Aquest escrit forma part de la carta al director que envià un estudiant d'aparellador de Barcelona a la revista *Destino* el 12-I-1963, núm. 1327, 5-7.

¹⁵⁰ FOLCH 1962, 11.

¹⁵¹ MARTINELL 1963 (b), 53.

analitzem, els quals foren professors, alumnes i fins i tot esculpiren les seves obres a l'edifici de la Llotja. El primer fou el de Cèsar Martinell *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa* del 1951 i tretze anys després sortí el de Frederic Marès *Dos siglos de Enseñanza artística en el Principado*, qui deu anys enrera ja havia abordat el mateix tema a un discurs llegit a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Però sobretot voldríem destacar un escrit molt més recent, del 1994, d'Anna Riera intitulat *La formació dels escultors catalans: l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma (1775-1815)*, per ser la primera tesi doctoral que ha investigat de manera exhaustiva algun aspecte de l'escultura catalana de la segona meitat del XVIII i principis del XIX, altre cop posant els fonaments per a historiar aquestes obres¹⁵².

Però el nombre de publicacions que s'han dedicat a aquest tema és força descoratjador. De fet, no s'han editat ni mitja desena de llibres monogràfics sobre algun dels escultors que treballaren durant la segona meitat del XVIII i els pocs que existeixen són protagonitzats òbviament per Lluís Bonifaç i Massó i Ramon Amadeu i, de manera excepcional, per un escultor no acadèmic, Jaume Padró¹⁵³. També des de mitjans del XX, començaren a sorgir diversos articles interessats en la matèria, versats sobretot en escultors com Lluís Bonifaç, Pere Costa, Salvador Gurri i Josep Pujol, en aquest cas per la seva labor escultòrica a la capella de la Mare de Déu dels Colls de sant Llorenç de Morunys, o bé sobre obres concretes amb especial atenció a les de la Llotja de Barcelona així com a les que es feren en ocasió de la visita règia a la mateixa ciutat el 1802. Alhora només recordem que les publicacions sobre els diversos edificis o les guies de les contrades catalanes on hi hagueren escultures tardobarroques, d'alguna manera o altra es feren ressò de les obres que exornaven els distints indrets dels que s'ocupaven.

¹⁵² MARTINELL 1951, MARÈS 1954 i 1964 i RIERA 1994.

¹⁵³ A més del Llibre de notes sobre Lluís Bonifaç de Cèsar Martinell del 1917, el mateix autor publicà les seves investigacions sobre aquest mestre al butlletí dels museus d'art de Barcelona el 1948: MARTINELL 1948. Pel què fa als llibres sobre Ramon Amadeu, vegeu: BULBENA 1927 i GARRUT 1950. I el llibre sobre Padró i Cots: JOVER SANTIÑA 1986.

Pel què fa a Salvador Gurri, a més dels articles de Martinell i de la veu del diccionari de Ràfols citats anteriorment que obriren el camí per a esbossar un primer i provisional catàleg de les seves obres, cal citar les investigacions més destacades que fins ara s'han realitzat sobre aquest escultor de la mà de l'historiador de l'art Carlos Cid. Aquest, centrà les investigacions de la seva tesi doctoral en el cèlebre alumne de Gurri, Damià Campeny, i durant les cerques arxivístiques sobre aquest mestre, trobà algunes notícies del seu tutor¹⁵⁴. A partir d'aquí es desvetllà el seu interès per la producció de Gurri, tema sobre el que versà el projecte per a obtenir la càtedra a la Universitat de Barcelona i sobre el que publicà dos valuosos articles, l'un de la seva biografia i l'altre dels retaules que feu a Barcelona, els quals, per bé que recullen varies imprecisions, són les publicacions més substancials que han atès aspectes de la vida i l'obra de l'escultor fins avui¹⁵⁵.

A més d'aquests dos articles, Cid també parlà d'algunes obres i passatges de la vida de Gurri en altres publicacions on estudià la decoració de la Llotja, els monuments commemoratius de la visita règia a Barcelona el 1802 o a Damià Campeny, a més d'un altre escrit dedicat al retaule de Gurri de Vilanova i la Geltrú¹⁵⁶.

Però malgrat la importància d'aquestes escrits, la informació que aporten no deixa de ser insuficient i només el punt d'inici per un estudi exhaustiu que no ha arribat fins ara atès que després d'ell, la vida i l'obra de Salvador Gurri ha estat l'objectiu de molt pocs articles més, tots amb voluntat de síntesi i només divulgadora. Aquests són un escrit de Francesc Fontbona del 1977, el capítol d'un llibre sobre Tona d'Antoni Pladevall del 1989 i finalment un llibret escrit per Amadeu Lleopart i Carles Puigferrat el 1999 dins el marc d'un homenatge que el

¹⁵⁴ Aquesta tesi fou publicada anys més tard, després d'una revisió del propi autor el 1998 i poc després de la seva mort: CID 1998.

¹⁵⁵ CID 1961 (a) i 1961 (b).

¹⁵⁶ Sobre els articles o llibres en els que Carlos Cid Priego estudia algun aspecte de la vida o l'obra de Salvador Gurri, vegeu: CID 1946, 417-424, 1947 (a), 66-67, 1947 (c), 3-4, 1957-1958, 1948 (a), 427-428, 430 i 438, 1948 (b), 1957-1958, 1961 (a), 1961 (b) i 1998 43-51, 92, 95, 241-245, 271-273 i 292-296.

poble de Tona tributà a l'artista en ocasió dels 250 anys del seu naixement¹⁵⁷. Aleshores es creà una comissió d'homenatge que amb la col·laboració de l'Ajuntament de Tona organitzà una exposició sobre l'obra de Gurri a partir de fotografies i documents que tingué lloc des de finals del desembre del 1999 fins a principis de gener del següent, una conferència pronunciada per Judit Subirachs i finalment l'edició d'un llibret divulgador, menut però l'únic versat enterament sobre Gurri fins als nostres dies. Cal afegir que aquest no fou l'únic honor que els tonencs dedicaren al nostre portagonista, doncs l'escultor de Taradell Josep Ricart li consagrà el monument a la Sardana que s'erigí al poble el 1978. Fos com fos, entre les publicacions anteriors s'ha de destacar el capítol de Pladevall que, com a bon coneixedor de l'art de la plana de Vic, aportà noves dades sobre l'origen pagès de la família de Gurri de Taradell i la possibilitat que el seu pare no fos arquitecte com s'havia escrit fins ara, sinó agricultor. Finalment també cal recordar l'escrit dels historiadors locals de Mataró, Rafael Soler i Lluís Adan, que en els seus estudis sobre el *retaula major* del temple de santa Maria publicaren un article sobre aquesta obra replantejant les atribucions de Salvador Gurri i Carles Morató i Brugaroles¹⁵⁸.

Malgrat els escrits anteriors i que els articles sobre les produccions escultòriques de la segona meitat del XVIII són cada vegada més nombrosos, el cert però és que encara són massa pocs. Així, avui resten per investigar de manera sistemàtica la majoria dels mestres d'aquella època i de segur que altres noms inèdits són al calaix de l'oblit. Coincidim amb Joan Bosch quan analitza la historiografia de l'escultura de l'època del barroc en general a Catalunya i afirma que per a afrontar l'estudi de les imatges d'un moment tant denigrat es necessiten uns fonaments previs basats en la recerca sistemàtica de documents, de fotografies que atestin els aspectes de les obres desaparegudes i de les imatges que encara avui se serveixen als museus, així com unir els esforços dels historiadors de l'art amb els

¹⁵⁷ FONTBONA 1977, PLADEVALL 1989 i LLEOPART i PUIGFERRAT 1999.

¹⁵⁸ ADAN i SOLER 1996.

dels historiadors de l'època moderna per a entendre les especificitats de l'escultura catalana tardobarroca, la qual no ha de ser jutjada segons les premisses de l'art d'altres indrets d'Europa sinó a partir dels trets originals del territori, sovint artesans i de culte, que emmarcaren les produccions de les nostrades escultures¹⁵⁹.

II.2. La desatenció envers les escultures tardobarroques catalanes a les exposicions dels segles XX i XXI

Al llarg de la història s'han programat algunes exposicions que han significat un revulsiu en l'apreci d'un artista o d'un moviment artístic¹⁶⁰. Tanmateix les exhibicions d'art solen estar condicionades pels gustos del moment en que s'organitzen i en aquest sentit, després de la revisió de la historiografia de les escultures catalanes de la segona meitat del XVIII, no és d'estranyar que les mostres artístiques dels segles XX i XXI hagin tingut un interès escàs per aquestes produccions.

De fet, havent consultat els catàlegs de les exposicions que s'han realitzat durant el segle XX i els inicis del present, s'aprecia un fet lamentable: no s'ha programat cap exposició monogràfica sobre les escultures catalanes del XVIII i només han superat el desmemoriament les figures de pessebre de Ramon Amadeu, les quals han protagonitzat una antològica, i les obres de Gurri amb la modesta mostra a partir de fotografies i documents que li dedicà el poble de Tona, esmentada anteriorment. És més, a les poques exhibicions sobre el segle XVIII que s'han organitzat a Catalunya, les escultures tampoc no han tingut massa ressò i tan sols s'han exposat imatges de mestres catalans del mil set-cents a les mostres d'art religiós.

¹⁵⁹ Cfr. BOSCH 1990, 100.

¹⁶⁰ Vicenç Furió ha constatat l'important pes que tenen les institucions artístiques per fer fluctuar el valor d'una obra o d'un artista i entre d'altres estudia, per exemple, el què significà pel quadre de Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, la mostra que programà el Museu d'Art Modern de Nova York el 1939 on es presentà l'obra. Cfr. FURIÓ 2001, 18.

II.2.1. Les mostres d'art antic anteriors a la guerra civil

A principis del segle XX l'interès pel passat artístic de Catalunya motivà l'organització d'un seguit d'exposicions centrades en l'art de les èpoques passades. Una de les primeres fou la *Exposición de Arte Antiguo* del 1902 organitzada per una institució recentment fundada, la Junta Municipal de Museus i Belles Arts. Segons Margarita Cuyàs que ha estudiat la transcendència d'aquesta exhibició, s'organitzà amb la voluntat de mostrar i catalogar el patrimoni artístic de les diverses institucions públiques i dels col·leccionistes privats¹⁶¹. No totes les obres tingueren la mateixa sort, el nombre d'escultures que s'exposaren fou molt menor que el de pintures i les figures de l'època moderna, agrupades sota el nom de "Renaixement", foren sobretot del segle XVII. Entre totes, només s'exhibiren quatre escultures catalanes del mil set-cents i cap d'elles fou d'un mestre de renom: es tractà d'un *reliquiari de talla daurada d'un sant Josep Oriol* de sant Cugat del Vallès (núm. 572), d'una *Immaculada Concepció* d'alabastre del Seminari Conciliar de Lleida (núm. 152), d'un *bust de fusta pintat i daurat de santa Magdalena* de l'Ajuntament del Manresa (núm. 783) i finalment d'una *escultureta d'un nen Jesús* de fang cuit propietat de Ferran Miró i d'Ortaffá (núm. 939)¹⁶².

Si la presència d'imatges tardobarroques catalanes a aquesta mostra fou escassa, a la següent exposició retrospectiva organitzada el 1910 per la mateixa Junta amb un èxit i ressò immens, l'*Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos*, no es mostrà cap imatge de la segona meitat del XVIII¹⁶³. Filant molt prim i segons hem pogut constatar visurant les etiquetes dels reversos dels quadres que Pere Pau Montanya pintà de l'intendent Manuel de Terán, Baró de la Linde, i Marià Illa del retrat que Mengs havia fet del també intendent Juan Felipe

¹⁶¹ CUYÀS 1998, s/p.

¹⁶² BOFARULLI SANS 1902, 67, 24, 84 i 96.

¹⁶³ *Exposición de retratos...* 1910. Sobre la transcendència política d'aquesta mostra i el ressò que provocà vegeu: FONTBONA i MIRALLES 1985, 219-220.

de Castaños, aquestes obres, els marcs de les quals havien estat tallats per Salvador Gurri, sí que s'hi exhibiren¹⁶⁴.

A l'*Exposició Internacional de Barcelona* del 1929 les escultures tardobarroques tingueren la mateixa dissort. Alexandre Cirici ha estudiat l'entorn que acompanyà la fira i segons l'erudit l'organització fou vertaderament problemàtica perquè el Règim de Primo de Rivera pretenia convertir-la en una festa major de la dictadura. Ara bé, no es pot oblidar que el noucentisme havia vetllat per la recuperació del passat català i que els nacionalistes no desconeixien el paper propagandístic que el certamen podia suposar per les obres catalanes. Així ho escriu el mateix Cirici: "*Després d'una posició global de refús, l'opinió general es decantà per col·laborar amb l'empresa, intentar de donar-li la millor qualitat possible perquè, per damunt de la meticulosa cura oficial d'amagar qualsevol cosa que delatés l'existència mateixa de Catalunya, esclatés la veritat de la cultura pròpia*"¹⁶⁵. Aquesta intenció amagada podria haver afavorit la presència de peces catalanes del XVIII, però no fou així.

A Montjuïc hi havia tres indrets on s'aplegà la secció d'*Arte en España*: el Palau d'Art Modern, el Poble Espanyol i per últim el Palau Nacional, on s'havia de mostrar la seva evolució¹⁶⁶. Entre les més de quatre mil obres instal·lades, el catàleg només recull quatre imatges que s'adiguin a la nostra cerca, dues figures de cera policromades aproximadament del 1800 realitzades per Amadeu i propietat de la vídua de Miquel Badia de Barcelona (núm. 1762 del catàleg del Museu del Palau Nacional), una imatge de marfil anònima d'estil barroc d'una col·lecció privada de Barcelona i sense datació precisa (núm. 4897) i finalment, com a l'*Exposició Universal* del 1888, un temple grecoromà traçat per Manuel Martín Rodríguez amb escultures de Joan Adan pel capítol de la seu de Salamanca (núm.

¹⁶⁴ Hem pogut visurar aquestes quadres gràcies a Victòria Durà, conservadora de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, a qui li agraïm la seva ajuda. També al valuós catàleg de la pintura del museu de Francesc Fontbona es recullen les inscripcions dels quadres i els marcs i hi figuren aquestes etiquetes. *Vid.*: FONTBONA 1999, 46 i 65.

¹⁶⁵ CIRICI 1979, 47.

¹⁶⁶ Per a més informació sobre els pavellons de l'exposició del 1929 consulteu: *Exposición Internacional...Guía oficial* 1929 i GRANADAS 1988.

2061)¹⁶⁷. Per tant, en un certamen tant transcendentel com aquest, es va perdre l'oportunitat de donar a conèixer les escultures catalanes de la segona meitat del mil set-cents per manca d'interès.

Ara bé, cal afegir que a més de les obres del Pavelló Nacional, el 1930 també s'exposà un pessebre de l'Amadeu al Poble Espanyol¹⁶⁸. Així, altre cop la recepció de les figures de pessebre de l'Amadeu difereix de la de la resta d'imatges de la segona meitat del XVIII català i principis del XIX. I si la valoració popular de les seves figuretes condicionà l'atenció per part de la literatura artística, el desnivell entre la presència d'aquestes imatges i les altres que ens ocupen a les exposicions encara fou major doncs moltes de les exhibicions artístiques respongueren a la demanda del poble i a més foren organitzades per entitats socials.

Si el panorama ja era fosc, s'acabà d'ennegrir durant la guerra civil espanyola, no pel fet que es deixessin d'organitzar exposicions sinó perquè la gran majoria de les que es programaren giraren d'una manera o altra entorn del conflicte bèl·lic, moltes foren dedicades a temes antifeixistes o a artistes revolucionaris i no pas centrades en l'art del passat. Seguint els estudis que han elaborat Immaculada Julián i Lluïsa Sala sobre les exposicions durant el període de la guerra civil, només es crearen dues mostres que recolliren peces antigues, l'una a Barcelona el 1937, *Exposición de obras de Arte salvadas por la CBT-FAI* i l'altra a París el mateix any, on s'exposaren peces de l'art català, *Exposición de Arte Catalán*, però altre cop les escultures del XVIII foren oblidades¹⁶⁹.

Fora del marc cronològic anterior a la guerra però també amb la intenció de recollir l'art del passat, el 1941 s'organitzà a Lleida una exposició sobre l'art antic lleidatà on es recolliren diversos exemples d'escultura tardobarroca catalana del

¹⁶⁷ *Exposición Internacional ... Guía del Museo...* 1929, 468, 559 i 568.

¹⁶⁸ Segons Josep Maria Garrut, aquest pessebre el construï Oleguer Junyent el 1930 al recinte del Poble Espanyol. L'autor ha publicat dues imatges d'aquest pessebre. *Vid.*: GARRUT 1950, 29 i il·lustr. 80 i 81.

¹⁶⁹ Per a conèixer les exposicions que es realitzaren a Barcelona durant el període de la guerra civil vegeu: JULIÁN 1983 i SALA 1998. I sobre la mostra de París del 1937, centrada en l'art medieval, consulteu el volum que s'edità aleshores: *L'art de la Catalogne: la seconde moitié du neuvième siècle a la fin du quinzième siècle*. París: Cahiers d'art de Christian Zervos, 1937 i també MIRALLES, Francesc. *L'època de les avantguardes 1917-1970*, Història de l'Art Català, vol. VIII. Barcelona: Edicions 62, 1985, pp. 164-165.

XVIII. Cal recordar que la ingent quantitat de feina que suposà aprovisionar la catedral nova de les diverses tipologies escultòriques necessàries pel culte, suposà la presència al Segrià durant l'últim terç del XVIII i principis del XIX d'un nucli actiu d'escultors de renom de les generacions que ens ocupen que a partir dels encàrrecs de la Seu Nova actuaren a altres indrets de la ciutat i per a altres comitents, en alguns casos particulars. Així, el catàleg de la mostra recull, entre altres, obres de la nova seu que pogueren ésser rescatades o també de particulars, com un medalló amb la representació en *relleu del Salvador* de Lluís Bonifaç i Massó propietat del Museu Diocesà de Lleida (núm. 82), imatges propietat de Ramona Larrosa que per a tal ocasió cedí una *Crist crucificat* de Joan Adan (núm. 83), un *sant Cristòfol* de Salvador Gurri (núm. 84) i una *Immaculada Concepció* d'autor desconegut però també datada al XVIII (núm. 85) i una altra imatge del mateix tema també sense atribució, en aquest cas prestada per Josep Rabasa (núm. 86)¹⁷⁰.

II.2.2. Les exposicions d'art cristià a partir dels anys quaranta

A partir dels anys quaranta del segle XX es programaren un gran nombre d'exhibicions d'art cristià a Catalunya que canviaren un xic la situació de la pobre recepció anterior. Tanmateix, els propòsits i els formats d'aquestes mostres anà evolucionant: les primeres depengueren del desvetllament de l'interès per l'art sacre de principis de la centúria i a mesura que avançà el segle algunes s'empetitiren i esdevingueren sobretot exposicions de museus locals i convisqueren amb exposicions eventuais però de format ambiciós.

Ensems amb aquestes diferències, totes tingueren l'objectiu de recuperar i mostrar l'art religiós de Catalunya i per això en algunes s'hi inclogueren escultures

¹⁷⁰ *Salón de arte...*1941, 39.

de la segona meitat del XVIII, quasi sempre però anònimes mentre que en d'altres no es recolliren cap d'aquestes imatges. Aquest fou el cas d'una de les primeres, la que organitzaren els Amics dels Museus el 1945 amb el nom: *El Arte en la Pasión de Nuestro Señor. (Siglos XIII al XVIII)* al Palau de la Virreina, on entre les cent vuit obres recollides només cinc foren d'escultura del XVIII les quals s'agruparen sota el títol de l'escola espanyola, a més de dues de franceses¹⁷¹. Tampoc hi hagué cap d'aquestes figures a l'*Exposición de Arte Religioso* que tingué lloc a Barcelona el 1951 on a més d'una secció d'artistes contemporanis s'organitzà una part retrospectiva que només abraçà però artistes del segle XIX¹⁷².

En canvi, el 1954 se celebrà l'*Exposición de Arte Mariano* organitzada per l'Ajuntament de Barcelona al Saló del Tinell de la ciutat i en aquest cas, malgrat el domini de la pintura, de cent divuit obres, quatre foren escultures catalanes del XVIII: dos alt relleus, un figurant a la *Verge del Carme* (núm. 48) i l'altra *la imposició de l'hàbit del cister a sant Bernat* (núm. 59), una *talla de fusta de la Immaculada Concepció* (núm. 66), totes tres de la col·lecció Frederic Marès i finalment una altra *Immaculada* propietat de Mario Guerin (núm. 77)¹⁷³.

Aquell mateix any es tornà a presentar a Girona una mostra d'imatges de la *Verge*, centrada però només en escultures. Aquesta fou rellevant per les estàtues catalanes del XVIII perquè se n'exhibiren dotze, la major part d'elles provinents de col·leccions particulars i només una del Museu Diocesà de Girona i una altra de la parròquia de sant Feliu de la mateixa ciutat. Concretament foren, quatre *Verges del Roser* (núm. 52, 54, 56, i 59), tres *Immaculades* (núm. 53, 55 i 58), una *Verge del Carme*, (núm. 61), una altra amb el *nen Jesús i sant Joan* (núm. 57) i finalment dues imatges d'autor conegut, Ramon Amadeu, una de les quals era una figura de pessebre

¹⁷¹ Per a consultar les escultures de l'escola espanyola del XVIII que s'exposaren a aquesta mostra vegeu els núm. 44, 56, 59 i 71 del catàleg: TRENDS 1945.

¹⁷² *Catálogo de la Exposición de Arte Religioso*, 1951.

¹⁷³ Vegeu: MILICUA 1954.

atribuïda (núm. 60) i l'altra una *Verge dels Desemparats* semblant al grup que encara avui es pot veure a l'església de santa Maria del Pi de Barcelona (núm. 63)¹⁷⁴.

Onze anys més tard i també a Girona tingué lloc l'*Exposició de Arte Sacro Antiguo* on s'inclogueren onze escultures catalanes del segle XVIII, cap d'elles d'artista conegut i la majoria provinents de petites esglésies¹⁷⁵. Així, des de mitjans del XX i a partir d'aquestes mostres d'art religiós es començà a contrarestar la minsa representació a les exposicions de les escultures de les generacions que estudiem. I per bé que no s'hi exhibiren les obres dels mestres més destacats sinó més aviat peces modestes, aquestes eren representatives de l'art per a la devoció particular o per a les parròquies menys properes als grans centres productius que inundà l'època.

L'any 1985 s'organitzà al Centre Cultural de la Caixa de Pensions una important mostra antològica de l'art dels bisbats de Catalunya realitzat entre l'any 1000 i el 1800 anomenada *Thesaurus: l'Art dels Bisbat de Catalunya* on hi tingueren presència les escultures que estudiem. S'hi exhibiren el *projecte del presbiteri* de la seu de Girona de Pere Costa, les escultures de fusta policromada d'un *sant Jaume*, un *sant Onofre* de Francesc Bonifaç i Massó, una *Verge nena*, un *sant Marià penitent* de Ramon Amadeu i un *Crist*¹⁷⁶. Juntament amb el catàleg s'edità un volum on es publicaren cent noranta-set estudis que sobrepassaren el nombre de peces exposades, dels quals set analitzaren escultures i traces de retaules del XVIII. Els escultors afortunats es comptaven entre els més estudiats per la historiografia de l'art: Pere Costa, Ramon Amadeu i Francesc Bonifaç i Massó, tot i que per la reduïda quantitat d'estudis falten noms importants¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Vegeu el catàleg: OLIVA 1954.

¹⁷⁵ Per consultar totes les escultures del XVIII català d'aquesta exposició vegeu els núm. 3, 11, 13, 33, 84, 85, 101, 111, 113, 114, 117 i 188 del catàleg: *Exposició de Arte Sacro...* 1965

¹⁷⁶ Aquestes imatges foren cedides per l'Arxiu Capitular de la catedral de Girona (sense núm.), el Museu Diocesà de Barcelona (núm. 375), el Diocesà de Tarragona (núm. 913), el de Lleida (núm. 291 segons el catàleg de *Thesaurus* per bé que el del museu del 1993 la registra amb el núm. 304: COMPANYY, PUIG i TARRAGONA 1993), altre cop el de Barcelona (núm. 3877) i finalment la sagristia de la seu de Tarragona (núm. 908) i foren registrades al catàleg amb els números 154-159. Vegeu: *Thesaurus...* 1985, I.

¹⁷⁷ *Thesaurus...* 1985, II.

Entrant ja a la dècada dels noranta, cal traslladar-se primer al Vallès perquè el 1991 s'hi organitzà l'exposició *Splendor. Vallès. Art Cristià del Vallès (872-1880)* on es mostraren tres bacines i una imatge reliquiari de sant Esteve del XVIII català¹⁷⁸. I cal anar més lluny encara per atendre un certamen que en aquest cas defugia l'època que ens ocupa, però que de retruc implicà a Ramon Amadeu. Ens referim a la mostra *Els Sants d'Olot* que estudiava un taller que es formà el 1880 a aquella ciutat amb el nom de *El Arte Cristiano*, el qual va beure la influència, entre altres, de l'estada de Ramon Amadeu a Olot i per això el mestre s'inclou al catàleg¹⁷⁹.

Ja és sabut que Ramon Amadeu fou l'escultor més atès d'entre tots els seus contemporanis. El nombre excepcional de publicacions que l'estudiaren es correspon amb el fet que ha estat l'únic imatger, a més de la mostra local ja citada de les escultures de Salvador Gurri a Tona, que ha protagonitzat exposicions monogràfiques. La primera, esmentada anteriorment, fou amb motiu de la celebració dels dos-cents anys del seu naixement l'any 1945 i tingué lloc al Palau de la Virreina. Allí s'ensenyaren tant obres de gran format com figures de pessebre i a més s'inclogueren un bon nombre de fotografies de les peces destruïdes¹⁸⁰. Posteriorment, el 1992 el Museu Comarcal de la Garrotxa dedicà una exposició a les seves figures de pessebre, editant un valuós catàleg escrit per Santiago Alcolea¹⁸¹. I a més, aquell mateix any al Museu Municipal de Madrid es muntà una exhibició sobre *El Belén. Historia, tradición y actualidad*, que estudià l'evolució i la història dels pessebres, on Amadeu ocupà, per descomptat, un paper molt destacat¹⁸².

L'any 1993 tingué lloc una important exposició a Lleida amb el títol de *Pulchra* que celebrà el centenari de la fundació del Museu Diocesà de la ciutat on se seleccionarien algunes de les peces més representatives de la recopilació d'obres

¹⁷⁸ Vegeu els núm. 86, 87, 88 i 89 de: *Splendor...* 1991.

¹⁷⁹ *Els Sants...* 1991, 14.

¹⁸⁰ No s'edità cap catàleg d'aquesta exposició de la Virreina però el llistat de les obres que s'hi exhibiren es pot consultar a: "Conmemorando..." 1945, 139-144.

¹⁸¹ ALCOLEA 1992-1993.

¹⁸² *El Belén...* 1992, 100-102.

d'art religiós del museu i s'exposaren tres *relleus en fusta de sant Jeroni, de sant Josep amb el nen i de sant Anastasi*, els dos últims atribuïts a Joan Adan i l'altre al seu cercle, potser de Felip Saurí, *l'escultura de fusta d'una Verge nena i dos reliquiaris i unes sacres* datats a la segona meitat del XVIII (núm. 87-88, 305, 304, 1208-1209 i 1282). Cinc anys més tard, el mateix museu a l'exposició *Proemium* tornà a presentar les *sacres i els reliquiaris* anteriors¹⁸³.

El 1995 el Museu de Montserrat amb motiu de la restauració dels exteriors de la basílica, presentà una exposició sobre imatges de la Mare de Déu, on es mostraren tres *talles, una capelleta de fusta i un relleu de bronze daurat* del XVIII que figuraven la *Verge de Montserrat*¹⁸⁴. En canvi, el 1996 el Museu Frederic Marès de Barcelona dissenyà una exhibició entorn de la figura de Marès com a darrer col·leccionista romàntic i malgrat que la institució conservava al seu fons escultures catalanes del XVIII, no n'exposà cap doncs no les degué considerar pas entre les més importants¹⁸⁵. De fet la major part dels mestres que ens ocupen són desconeguts pels ciutadans, els quals de segur que apreciaren més la tasca adquisitiva de Marès al veure les escultures de Salzillo o de Pedro de Mena que sí que s'exhibiren.

El següent any, el Museu d'Art de Girona celebrà un cicle d'exposicions segons la mirada de diferents personatges i en el cas de la que organitzà Joan Busquets, fill del qui havia estat director del museu quan era a sant Pere de Galligans, s'incorporaren dues *imatges de la Verge* del XVIII¹⁸⁶. Un any més tard, dins el cicle de mostres dedicades a ensenyar el patrimoni artístic religiós de la Ribagorça, se n'organitzà una dedicada a les figures marianes dels segles XVI al XVIII que també acollí escultures tardobarroques¹⁸⁷. Alhora el 1998 a Cervera volgueren explicar la història de la seva universitat i es programà una fira que si

¹⁸³ Per l'exposició del 1993 vegeu: COMPANY, PUIG i TARRAGONA 1993 i per la del 1998, les obres registrades amb els núm. 29-31 de: *Proemium...* 1998.

¹⁸⁴ Vegeu les obres registrades amb els núm. 100547, 100473, 369, 100565 i 100472 a: *Nigra Sum...* 1995.

¹⁸⁵ RIVERO i VÉLEZ 1996.

¹⁸⁶ Les dues escultures del XVIII tenen els núm. 15 i 31 del catàleg: BUSQUETS 1997.

¹⁸⁷ *Regina...* 1998.

bé no pretengué ser únicament artística sí que acollí al seu catàleg algunes paraules sobre l'escultor Jaume Padró que al darrer quart del XVIII realitzà diverses peces escultòriques per aquella universitat¹⁸⁸.

Una mostra ambiciosa fou la que patrocinà la Generalitat de Catalunya el 1998 dins dels actes de commemoració del mil·lenari del naixement polític del país. Aleshores es recolliren més de sis centes peces religioses sota el títol *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, de les quals sis foren imatges tardobarroques o datades genèricament al XVIII: un *sant Miquel arcàngel* de la catedral de Tarragona atribuït al taller dels Bonifaç (núm. 446), un *sant Marià penitent* i un *eccehomo* de Ramon Amadeu (núm. 447 i 448), un *Crist del davallament* provinent de Riner (núm. 449), una *mare de Déu del Roser* de Terrassola (núm. 450) i una *talla de santa Caterina* de l'oratori barceloní de sant Felip Neri (núm. 445). A més també es recolliren altres objectes litúrgics d'aquell segle com reliquiaries, custòdies o urnes¹⁸⁹.

Finalment, ja al segle XXI, cal atendre el catàleg de l'exposició *Fidei Speculum* on es feu una selecció del patrimoni litúrgic de Tortosa per a estudiar el significat simbòlic de les peces sacres i entre els diversos objectes també s'hi va incloure una *escultura vestida del nen Jesús* en fusta policromada de la parròquia de la Mare de Déu de les Neus a la Mata, datada l'últim terç del mil set-cents¹⁹⁰.

Així, aquestes aparadors del patrimoni artístic religiós han acostat a l'espectador des de mitjans del XX peces escultòriques sovint modestes i poc conegudes, altres voltes més destacades, de la segona meitat del XVIII que altrament només haurien gaudit uns pocs. I si bé cal pensar que aquestes obres no s'exposaren per un interès especial en l'art escultòric català d'aquella època, també s'ha de constatar que el reconeixement de la importància del patrimoni sacre català ha estat un dels factors més determinants per a la fortuna crítica de les nostres escultures ja que per aquest motiu augmentaren tant el nombre de publicacions sobre les figures com el d'obres exposades.

¹⁸⁸ Vegeu: *La Universitat...*1998, 69.

¹⁸⁹ *Millenium...*1989, 31.

¹⁹⁰ Aquesta imatge rep el núm. 19 del catàleg: *Fidei Speculum...*2000, 64.

II.2.3. Les exhibicions de gran format

A més de les mostres anteriors també cal tenir en compte altres exposicions d'envergadura, gestades amb l'ajuda de l'administració que pels temes exhibits haurien d'haver acollit escultures catalanes del barroc tardà però en canvi majoritàriament no ho feren, tret altre cop de les figures de Ramon Amadeu que en algunes ocasions sí que hi tingueren presència.

El primer d'aquest certàmens es generà per ensenyar les peces tractades pels Serveis de Restauració dels diferents Museus Municipals el 1980 amb el títol *Barcelona restaura*. En aquella ocasió es mostraren obres datades a partir del segle II i fins al XX i foren tantes les peces triades que s'hagueren d'instal·lar en dos llocs diferents: al Saló del Tinell les més antigues i la resta al Palau Reial Major. Malgrat la gran quantitat d'obres presentades, l'absència d'escultures tardobarroques fou molt notable doncs no se n'inclogué cap i de fet l'única peça que representà la centúria fou un vestit femení de festa¹⁹¹.

La carència d'escultures del XVIII tornà a regir la mostra *Col·leccionistes d'Art a Catalunya* que se celebrà a Barcelona el 1987 per ensenyar al públic alguns dels tresors de les col·leccions privades del país. Entre les més de tres-centes obres presentades, del segle XVIII només hi hagué quatre instruments musicals¹⁹². La mancança podria fer pensar que el col·leccionisme privat català no ha tingut massa interès envers aquestes escultures, però cal tenir en compte la destrucció massiva de les obres i el desconeixement de la producció de bona part dels escultors que treballaren a la segona meitat del mil set-cents. En efecte, les referències de les seves labors artístiques són incompletes i sovint es limiten a les peces que realitzaren per a esglésies o corporacions gremials, les quals quedaren registrades als seus arxius, però en canvi moltes de les realitzades per a clients individuals són encara desconegudes, degut a la major dificultat per a localitzar-les. Tot i així, bona

¹⁹¹ *Barcelona restaura...* 1980.

¹⁹² *Col·leccionistes d'Art...* 1987.

part de les escultures tardobarroques exhibides al públic als segles XIX i XX foren cedides per particulars, els quals a més d'heretar o adquirir obres de devoció privada de petit format, també s'interessaren pels projectes dels retaules o altres monuments escultòrics. De fet al recull de notícies sobre traces de retaules barrocs que feu Bonaventura Bassegoda i Hugas per tal d'esbossar-ne un primer catàleg, la meitat de les que ressenyà estaven en mans de col·leccionistes privats, sobresortint l'extraordinària recopilació de Cèsar Martinell que recentment i molt després de l'article de Bassegoda, el 2002, ha estat adquirida pel gabinet de dibuixos i gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Val a dir que el fons d'aquest museu que aleshores llistà Bassegoda, també provenia d'una col·lecció particular, la de Raimon Casellas i que l'autor també destacà la importància de la sèrie de Joan Bassegoda i Nonell, esmentà traces en mans d'Eugeni Cortade i de Maties Delcor i recordà els dibuixos que, com s'ha estudiat anteriorment, Bartomeu Bosch i Pazzi i Joan Caballé cediren el 1882 per a l'exposició de dibuixos autògrafs d'artistes morts i d'edificis o monuments desapareguts del 1882¹⁹³.

Però malgrat l'absència d'escultures de la segona meitat del mil set-cents a les exposicions anteriors, l'estudi de les mostres promogudes pel Museu d'Art de Catalunya, després Museu Nacional, descobreix les omissions més greus. Aquest fou el cas de la titulada *L'època dels genis. Renaixement i Barroc* on es volgueren recollir algunes de les obres que la institució conservava dels segles XVI, XVII i XVIII i tot i ser organitzada pel museu català i estar centrada en l'època moderna, no es va presentar cap escultura del mil set-cents. És lamentable observar el llistat de les peces exposades, on només s'hi llegeixen escultures d'artistes italians datades entre el XV i el XVI i a diferència de la pintura, del dibuix i del gravat, amb

¹⁹³ Bassegoda també cita un projecte de Carles Morató i Brugaroles pel monument de Setmana Santa del convent de santa Teresa de Vic que antigament era a una col·lecció particular de Vic i un altre de Carles Grau per un retaule de sant Miquel d'una col·lecció de Barcelona. *Vid.*: BASSEGODA HUGAS 1989. A més, el 2001 Sílvia Canalda també ha publicat un article on dóna conèixer una traça de Pere Costa pel retaule major de santa Coloma de Queralt procedent del col·leccionisme privat que situa a una residència barcelonina. *Vid.*: CANALDA 2001.

representació de peces de mestres de la península del segle XVIII, la presència de les escultures catalanes d'aquella centúria fou nul·la¹⁹⁴.

Així mateix, l'any olímpic en que Barcelona fou el centre de les mirades d'arreu del món, el Museu Nacional d'Art de Catalunya va reobrir les portes al públic al palau de Montjuïc amb una exhibició commemorativa que va presentar les obres més destacades del seu fons i altre cop, entre els dues centes cinquanta peces, les escultures tardobarroques catalanes foren totalment oblidades¹⁹⁵. Un any més tard el museu tornà a seleccionar diverses obres per a mostrar la política d'adquisicions duta a terme pel Patronat que pretenia completar els buits del fons. Aleshores només una de les més de cent obres triades fou una imatge del XVIII i per descomptat l'escultor elegit fou Ramon Amadeu, del que es mostrà un *bust de la mare de Déu* (núm. 219)¹⁹⁶. Finalment l'absència es repetí a una mostra del MNAC feta a Palma de Mallorca el 1998 intitulada *Renaixement i Barroc. Col·leccionisme i mecenatge al MNAC*, on altre cop malgrat que el tema era justament l'art de l'època moderna, tampoc hi tingueren cabuda les nostres escultures¹⁹⁷. Amb tot, no sorprèn pas el fet que el 1996 el museu dedicés una exposició a la pintura del barroc i en canvi fins ara no s'hagi ocupat de les peces escultòriques d'aquell moment¹⁹⁸.

Deixant enrera les exposicions del MNAC, el 1989 la Fundació Caixa de Catalunya, junt amb la Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona, la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi i els Amics dels Museus de Catalunya, organitzaren una mostra a la casa Llotja de Mar de Barcelona entorn

¹⁹⁴ *L'època dels genis...* 1989. Cal afegir que aquesta mostra formava part del cicle "Tresors del Museu d'Art de Catalunya" i que se celebrà en dos moments diferents, primer el 1987 a Girona i dos anys més tard al Palau de la Virreina de Barcelona. I segons un article de Joaquim Garriga, a Girona a més de les set escultures del catàleg se'n va exposar una més de la catedral, de la qual en desconeixem la datació. Per bé que si aquesta peça fos del XVIII no canviaria massa el poc interès del Museu d'Art de Catalunya per aquestes peces. Vegeu: GARRIGA 1987 (b), 57.

¹⁹⁵ *Prefiguración...* 1992.

¹⁹⁶ *Un any d'adquisicions...* 1993, 72-74.

¹⁹⁷ *Renaixement i Barroc...* 1998.

¹⁹⁸ L'exposició que el 1996 el MNAC va destinar a la pintura Barroca es recollí al catàleg: *L'esplendor de la pintura del Barroc. Mecenatge català al Museu Nacional d'Art de Catalunya*, catàleg d'exposició. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996.

de l'escultura catalana del segle XIX, del neoclassicisme al realisme. Entre les obres exposades s'hi comptaren el *Neptú* de la font del pati del palau, de Nicolau Traver, i l'*Agricultura i la Indústria* de l'escala noble de Salvador Gurri o els models per un *sant Brú* i un *sant Pere Nolasc* de Ramon Amadeu i algunes traces per retaules dels segle XVIII cedides pel museu Episcopal de Vic, de les quals cinc eren de l'escultor de Vic Antoni Real Vernis (núm. 78, 81-82, 37-38, 1-5). Pel què fa al catàleg, ens afegim a la opinió de Judit Subirachs, en el seu cas referida a les realitzacions dels escultors de tot el segle i nosaltres en canvi cenyint-nos a les imatges que ens ocupen que majoritàriament no entraren dins dels límits cronològics del certamen, quan afirma que malgrat la intenció explícita d'actualitzar els estudis sobre les escultures del XIX, el volum publicat no enriquí els buits anteriors de la historiografia de la matèria. De fet, valgui a tall d'exemple que quan es recull la biografia de Salvador Gurri no s'apunta res de nou¹⁹⁹.

No voldriem oblidar tampoc l'estudi de les obres que representaren l'art català a l'*Exposició Universal de Sevilla* el 1992. L'art espanyol es dividí en dues seccions, una anomenada *Pasajes* pel contemporani i l'altra *Tesoros del Arte Español* per a la revisió històrica, on tampoc no es recollí cap de les obres que ens ocupen. En canvi al pavelló de Catalunya, patrocinat pel Departament de Cultura de la Generalitat, sí que es varen incloure quatre figuretes de pessebre de Ramon Amadeu per mostrar al món les escultures realitzades a Catalunya la segona meitat del mil set-cents²⁰⁰.

Amb tot, les produccions escultòriques catalanes del barroc tardà no han tingut massa representació a les exposicions dels segles XX i XXI. Cal subratllar altre cop però que moltes de les obres no han arribat fins als nostres dies i que les que han pogut adquirir els museus no sempre són les més rellevants. També és cert però que alguns dels centres que tenen imatges del XVIII al seu fons en ocasions

¹⁹⁹ *Escultura Catalana...* 1989. Per la opinió de Judit Subirachs cfr.: SUBIRACHS 1994, 15.

²⁰⁰ Per a conèixer la distribució de l'art espanyol a l'*Exposició Universal de Sevilla*, vegeu: *Memorial...* 1992. Pel què fa a les obres històriques espanyoles consulteu: *Tesoros...* 1992. I finalment les peces del pavelló de

han desaprofitat l'oportunitat d'exhibir-les, potser perquè són figures que per la seva temàtica majoritàriament religiosa i pel seu estil no massa en voga, el públic no reclama. Així sovint cal remetre's a exhibicions d'art religiós que sense cap intenció explícita de ensenyar les produccions del mil set-cents han incorporat alguna d'aquestes obres entre les seves seleccions, ben poques vegades però de mestres destacats.

II.3. Les col·leccions d'escultura catalana del barroc tardà als museus

II.3.1. De les primeres adquisicions de la Junta de Museus al Museu Nacional d'Art de Catalunya: una representació minsa

Partint altra volta de la premissa de la dificultat d'atresorar escultures catalanes de la segona meitat del XVIII als fons dels museus perquè la majoria d'elles han desaparegut, cal començar l'anàlisi de la recepció d'aquestes obres als centres catalans dels segles XX i XXI amb les primeres adquisicions de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts que començà la seva activitat el 1902 i que cinc anys més tard fou succeïda per la Junta de Museus de Barcelona, amb la pretensió de reunir els diferents museus de la ciutat sota una direcció comú. Segons l'estudi de la política d'adquisicions d'aquesta Junta fet per Maria Josep Boronat, una de les aspiracions cabdals dels seus membres des dels inicis i que es repetí diverses vegades a les sessions del consell fou la d'atresorar obres antigues, responent a l'interès general per a recuperar l'art del passat. La lectura del primer catàleg del Museu de Belles Arts de Barcelona publicat el 1906 fa pensar però que les escultures del XVIII no entraren dins dels criteris adquisitius de la dita Junta tot i que ja llavors s'havia començat a desvetllar l'atenció per aquestes produccions a les historiografies artístiques, doncs la majoria de les escultures del llistat són

Catalunya, on s'inclouen les quatre figures de pessebre de l'Amadeu que foren cedides pel Museu d'Història

d'artistes vius i les obres catalanes del XVIII que s'hi recullen només són tres pintures²⁰¹. De fet, l'anàlisi de les gestions de la Junta per aconseguir escultures antigues fins el 1906 realitzada per Boronat, només recull adquisicions de peces escultòriques barroques del mil sis-cents²⁰².

Fou l'any 1910 quan el col·legi de l'Art Major de la Seda de Barcelona, antic gremi dels velers, cedí a la Junta de Museus un *misteri de la santa Espina* esculpit per en Ramon Amadeu, el qual però fou retornat a la corporació un cop hagueren restaurat el seu edifici social el 1933²⁰³. Tanmateix, segons un article del 1941 escrit per Ramon Nonat Comas on estudià els objectes artístics o de valor històric dels antics gremis de Barcelona que foren cedits als Museu de Belles Arts de Catalunya entre el 1937 i el 1941, el pas tornà a mans de la Junta uns anys més tard, el 1940, quan fou prestat a la comissió en qualitat de dipòsit per ordre del delegat provincial sindical de Barcelona²⁰⁴.

El 1911 es realitzaren noves adquisicions, fou comprada la col·lecció de dibuixos i gravats de Raimon Casellas, citada anteriorment, entre la que es comptaven vuit dibuixos atribuïts a l'escultor Nicolau Traver²⁰⁵. I l'any següent, també segons Boronat, la Junta atresorà nou obres més de Ramon Amadeu, set de les quals foren comprades i les altres dues donades. El tracte sorgí quan Manuel Fuxà i Josep Maria Serraclara anaren a Olot, on els marmessors de Joan Gelabert pretengueren vendre'ls diverses escultures de l'artista i un cop acordat el preu, els cediren a més un *autoretrat* en relleu i una escultura de *sant Joan Baptista nen*,

de la Ciutat (núm. 770-772-773 i 780) es llisten a: *Catalunya. Art i Història...* 1992, 92.

²⁰¹ *Catálogo del Museo...* 1906.

²⁰² BORONAT 1999, 226 i 244.

²⁰³ AJM, caixa 33, *complementació d'actes*, 23-IV-1910 i Actes de la Junta de Museus de Barcelona, *Llibre d'Actes*, 23-IV-1910 a BORONAT 1999, 451-452 i n. 531-532.

²⁰⁴ COMAS 1941, 62. De fet, a l'Institut Amatller d'Art Hispànic se serva una fotografia d'aquest obra de l'any 1942 on s'indica que el pas estava al museu barceloní i a més, quan el *misteri* fou exposat a l'exhibició del Palau de la Virreina del 1945, hi figurà com a dipòsit del sobredit col·legi. Tanmateix el pas tornà a voltar i actualment no es conserva al MNAC. *Vid.*: "Conmemorando..." 1945, 140.

²⁰⁵ Sobre la compra d'aquesta col·lecció vegeu: BASSEGODA 1989, 189 i 199-201 i CUYÀS 1998, s/p., que a la nota al peu núm. 9 cita bibliografia específica sobre la sèrie de Casellas. A més, el propi Museu Nacional d'Art de Catalunya junt amb el Prado l'any 1993 organitzà una exposició de la sobredita col·lecció i se n'edità un catàleg intitulat: *La colección Raimon Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museo Nacional d'Art de Catalunya*.

ambdues també de l'escultor²⁰⁶. Dos anys més tard, el 1914, el gruix d'escultures tardobarroques de la Junta es tornà a ampliar gràcies aleshores al donatiu d'Enric Batlló i Batlló que a més d'un gran nombre de peces del romànic cedí, entre altres, una *escultura d'un sant Miquel* de Miquel Padró, un *grup de santa Anna i la Verge* de Ramon Amadeu, una *talla* probablement de *sant Dimes*, un *relleu de porcellana amb l'aparició d'un sant davant de dues cosidores* i una *mare de Déu amb l'infant*²⁰⁷. Així, el nombre d'obres de Ramon Amadeu adquirides els primers anys de la Junta superà amb escreix el de la resta dels seus col·legues, tònica que seguirà amb les donacions posteriors. Per tant també dins l'àmbit dels museus es repeteix la notable recepció de les escultures d'aquest mestre per contra de l'ensordida atenció envers la resta dels seus contemporanis.

Vuit anys després de la creació de la Junta de Museus es fundà el Museu d'Art i d'Arqueologia de Barcelona que reestructurà les col·leccions municipals i s'ubicà a l'antic arsenal de la Ciutadella. A partir de la creació d'aquest nou centre es començaren a ordenar i estudiar les peces del fons de la ciutat, però al catàleg que s'edità aquell mateix any no se cita cap obra escultòrica del XVIII català i només es llegeix que a les sales de pintura del segle XIX l'escultura fou representada per figures de Damià Campeny, de Ramon Amadeu i dels seus seguidors, atorgant així una importància no del tot merescuda a la figura d'aquest segon mestre²⁰⁸.

Un any més tard la vídua de l'estudiós d'Amadeu, Maria Lluïsa Estrany, després d'un intent anterior el 1909, tornà a proposar a la Junta la venda de quaranta-vuit figuretes de l'escultor que formaven un pessebre, però aquesta no hi

²⁰⁶ AJM, caixa 37, *complementació d'actes*, 21-XII-1912; caixa 41, *Ingressos als Museus*, 1913; Actes de la Junta de Museus de Barcelona, *Llibre d'Actes*, 16-XII-1912 a BORONAT 1999, 447, n. 504-507. Margarita Cuyàs també parla de l'ingrés del llegat de Joan Gelabert el 1912 però en canvi només cita dues escultures de l'Amadeu. *Vid.*: BORONAT 1999, 447 i CUYÀS 1998, s/p.

²⁰⁷ De la donació d'Enric Batlló i Batlló en parla Margarita Cuyàs que cita les imatges de Miquel Padró i de Ramon Amadeu a: CUYÀS 1998, s/p. La resta d'obres que cedí Batlló estan registrades a l'inventari del MNAC d'escultures del XVIII amb els n.ºs. 10424, 10663, 6984, 1097 i 8345.

²⁰⁸ *Museu d'Art i d'Arqueologia...* 1915, 27.

accedí i finalment foren cedides²⁰⁹. De fet, les adquisicions d'escultures del XVIII per la Junta es realitzaren molt dilatadament i no fou fins el 1920 quan aquesta comprà per fi una obra de Lluís Bonifaç i Massó, del qual encara no en tenia cap exemple conegut. Es tractà del *nen Jesús triomfador de la mort* de Bonifaç que pagaren a Juli Pérez amb set-centes cinquanta pessetes²¹⁰. Dotze anys més tard el museu comprà la col·lecció de Lluís Plandiura que destacava per les seves obres medievals i amb ella entraren a formar part del patrimoni de la institució un *alt relleu de Tobies i el peix*, datat a la segona meitat del XVIII i una *talla de la Immaculada Concepció* del mateix segle²¹¹.

Durant la dècada dels trenta les col·leccions de la Junta de Museus es tronaren a dividir i, entre altres, el 1934 s'inaugurà el Museu d'Art de Catalunya al Palau Central de l'Exposició del 1929 a Montjuïc. Ja dins d'aquest nou indret el 1935 ingressà un altra peça d'Amadeu, en aquest cas la *figura d'un sant Joan*. L'any següent la Junta edità un catàleg amb el fons de la institució que encara avui, lamentablement, és l'únic llistat publicat que recull les escultures del XVIII al MNAC²¹². Aquest volum mostra que aleshores hi havia quatre sales dedicades a l'art barroc amb escultures de les generacions que estudiem, algunes de les quals provenien de les adquisicions que hem ressenyat anteriorment o del fons del museu Provincial d'Antiguitats de santa Àgata²¹³. A la cambra trenta-tres la

²⁰⁹ El llistat de les peces així com el procés de la sessió està publicat per Maria Josep Boronat a: BORONAT 1999, 453-455.

²¹⁰ Sobre aquesta adquisició vegeu també el llibre de Maria Josep Boronat: BORONAT 1999, 692-693. Cal matisar però que segons l'inventari d'escultures del XVIII del MNAC que ens ha llistat Joan Yeguas, conservador del museu i a qui agraïm la seva ajuda tant per la informació facilitada com per haver-nos mostrat les obres de fusta i pedra de reserva, el centre conserva un grup de la *Verge amb els nens Jesús i Joan* (núm. 10666) que segons la taula fou adquirit el 1906 i que per bé que al catàleg del 1936 està atribuït a Ramon Amadeu, a l'inventari actual s'adjudica a Lluís Bonifaç i Massó.

²¹¹ Aquesta informació prové de l'inventari de les escultures del XVIII del MNAC i les dues obres estan registrades amb els núms. 25094 i 5272. Per la col·lecció Plandiura i la seva cessió vegeu: "La col·lecció Plandiura..." 1928, BORRALLERAS 1932 i CUYÀS 1998, s/p.

²¹² L'ingrés del *sant Joan* de Ramon Amadeu del 1935 es recull a una article del Butlletí dels Museus d'Art de Catalunya. Vid: FOLCH, 1935. En efecte, per a consultar les escultures catalanes del XVIII al fons del MNAC encara avui cal adreçar-se a l'únic catàleg, del 1936, doncs al de l'exposició de *L'època dels genis. Renaixement-Barroc*, com s'ha estudiat anteriorment, no hi ha cap escultura del XVIII catalana. Vid: JUNTA DE MUSEUS 1936.

²¹³ Segons Margarita Cuyàs, els dos *medallons de marbre amb relleus d'escenes bíbliques* del segle XVIII havien estat al Museu d'Antiguitats Provincial de Barcelona. Vid: CUYÀS 1998, s/p. A més a l'inventari del

majoria de peces eren quadres d'Antoni Viladomat però a més també s'exposava una *imatge d'un sant màrtir* obrat per Ramon Amadeu i donada per Lluís Masriera (núm. 24280) i la *talla d'una santa* datada al segle XVIII, procedent de l'antic convent de la Mare de Déu del Carme de Barcelona (núm. 9991). A la sala següent s'hi exhibien una *imatge de sant Joan Baptista* (núm. 11654), dos *medallons de marbre amb escenes bíbliques de la vida de Lot* (núm. 24263 i 24266) i finalment, un *alt relleu amb la figura d'un sant Jaume*, totes del XVIII (núm. 16515). A la cambra trenta-cinc hi havia el *sant Miquel* de Miquel Padró (núm. 10663) i el *grup de santa Anna i la Verge* de Ramon Amadeu (núm. 10426) ambdues cedides per Enric Batlló, un *pastor amb un nen* del mateix escultor donat per Josep Gelabert (núm. 10484) i finalment una altra imatge atribuïda a l'Amadeu: una *Verge amb Jesús i Joan infants* (núm. 10666). Per últim, la sala següent allotjava diversos dibuixos entre els que n'hi havia set de Nicolau Traver procedents de l'antiga col·lecció Casellas (núm. 27198 a 27204)²¹⁴.

Fou el 1970 quan ingressaren les talles que llegà per testament Josep Antoni Bertrand i Mata i altre cop el fons de la institució s'enriquí d'escultures del XVIII gràcies a una donació particular. La col·lecció d'imatges i teixits que Bertrand cedí a diversos museus de Barcelona, datats sobretot entre els segles XVI i XVIII, és de vital importància pel present estudi ja que entre altres i pel què fa a l'escultura del mil set-cents, entraren al MAC onze talles de fusta i quatre relleus datats entre els segles XVII i XVIII, sis escultures, dos reliquiàries i una sacra del XVIII, un *grup de sant Josep i el nen* datat vers el 1800 i quatre imatges més, situades entre el XVIII i el XIX²¹⁵. Ensem amb un altre donatiu de Jordi Llimona del 1992 d'un *bust de la*

centre es recullen vuit figures més procedents d'aquest museu datades amb marges cronològics diversos que inclouen el XVIII, així com un fragment escultòric, una mènsula i un bloc cantoner (núm. 9740, 9756, 9793, 9854, 9963, 14954, 15018-1519 i 15071, 15020 i 14842).

²¹⁴ Per consultar aquestes obres vegeu: *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya...* 1936, 191-204.

²¹⁵ Aquestes imatges han estat recollides amb els núm. 131053, 131057, 131069, 131078, 131110, 131120 a 131122, 131129a 131132, 131138 a 131139, 131145 a 131146, 131154, 131162, 131165, 131169, 131172, 131181a 131183, 131190 a 131191, 131193, 131195, 131198, al volum sobre les col·leccions Bertrand als museus de Barcelona: AJUNTAMENT DE BARCELONA 1985 (b), 33-93. A més sobre la donació de la sobredita col·lecció vegeu: CUYÀS 1998, s/p.

Mare de Déu atribuït a Ramon Amadeu, el nombre d'escultures catalanes del barroc tardà al museu s'engrandí considerablement²¹⁶.

Així, les produccions escultòriques catalanes que actualment es conserven al MNAC datades al segle XVIII, algunes amb marcs cronològics més limitats que altri són: una *mare de Déu amb els nens Jesús i Joan* que al catàleg del 1936 era atribuïda a Ramon Amadeu i a l'inventari actual ho és a Lluís Bonifaç i Massó (núm. 10666), un *sant Jeroni* en alabastre policromat, la *talla de fusta policromada i daurada del nen Jesús triomfant* comprada el 1920, ambdues també atribuïdes a Lluís Bonifaç així com un *sant Pau* de fusta que es creu produït pel cercle d'aquest mateix escultor (núm. 7887, 8555 i 9740). Alhora s'atresoren forces obres de Ramon Amadeu, tals com tres *figures de pessebre*, una de les quals prové del llegat del 1912 de Josep Gelabert i Vall, un *model per un sant Brú* i un altre per un *sant Pere Nolasc* i una *santa Àgata* del mateix llegat Gelabert, el *bust de la Verge* donat per Jordi Llimona el 1992 o la *Verge i santa Anna* que el 1914 cedi Enric Batlló (núm. 10434, 10316, 10314, 10318, 69808-69809, 200219 i 10426). D'aquest últim dipòsit també es conserva la *talla del sant Miquel arcàngel* atribuïda a Miquel Padró, la *talla* possiblement de *sant Dimes*, la *Verge amb l'infant* o el *relleu de porcellana amb l'aparició d'un sant a dues brodadores* (núm. 10663, 6984, 8345 i 1097). Àdhuc se serven quatre *figures d'angelets* i dos *medallons de marbre amb escenes de la vida de Lot* que a l'inventari s'atribueixen a Joan Enrich (núm. 16517-16520 i 24263-24264)²¹⁷. A més, com ja ha estat citat, també hi ha escultures del XVIII que anteriorment havien format part del fons del Museu Provincial d'Antiguitats de santa Àgata, una *sant Antoni Abat* potser de marbre blanc datat l'últim terç del XVIII i adquirit el 1921 (núm. 18309), les peces comprades el 1932 a Lluís Plandiura entre les quals, del XVIII destaquen el *relleu de Tobies* i la *talla de la Immaculada*, (núm. 25094 i 5272),

²¹⁶ D'aquesta donació se'n parla a: *Un any d'adquisicions...* 1993, 72-74 i també a CUYÀS 1998, s/p.

²¹⁷ Aquestes medallons de marbre amb escenes bíbliques en relleu ja foren llistats al catàleg del 1936 però un d'ells amb un número diferent, el 24266 enlloc del 24264. A més, la informació de l'inventari del MNAC explica que ambdós foren donats pel Museu Martorell el 1891 i ja ha estat citat anteriorment que Margarita Cuyàs en un catàleg d'exposició relata que al centre es conserven dos *medallons de marbre amb escenes*

una *santa Teresa* de fusta policromada en dipòsit de l'Arxiu Municipal del Parc segons l'inventari del museu, la mateixa mística d'argila donada pels marmessors de Teresa Amatller el 1963, la talla d'una *figura femenina* de fusta, en aquest cas procedent d'una deixa de Domènec Teixidor del 1962, (núm. 16209, 68852, 69087), algunes de les escultures que el 1970 llegà Antoni Bertrand i Mata o tres noves adquisicions de l'any 2002 entre els que sobresurt un *Crist crucificat* en fusta (núm. 69262). Finalment, també es conserven unes vint-i-cinc obres del XVIII d'autor, procedència i data d'ingrés desconegudes²¹⁸.

Així, la col·lecció d'escultures tardobarroques catalanes del MNAC ha estat constituïda majoritàriament per llegats i donacions de particulars i dipòsits de particulars i d'altres institucions, essent menors les inversions que s'han realitzat a partir d'una política d'adquisicions dirigida a completar els exemples d'aquesta època, tot i que s'han fet algunes compres notòries tals com la d'obres de Ramon Amadeu i de l'insigne Lluís Bonifaç i Massó i la de traces de retaules, com les de Nicolau Traver procedents de la sèrie de Raimon Casellas i sobretot la col·lecció de Cèsar Martinell comprada als seus hereus el desembre del 2002, la qual pel seu format i contingut no és massa llamenera pel gran públic i per tant demostra la voluntat del centre de conservar el patrimoni artístic català del barroc i converteix el fons del gabinet de dibuixos i gravats del MNAC en un punt de referència per a la consulta dels projectes de retaules i altres monuments dissenyats pels escultors de les nostres generacions protagonistes²¹⁹. Dissortadament però la representació de la majoria dels mestres rellevants de l'època que ens ocupa és nul·la i l'estudi de

bíbliques en relleu del segle XVIII que procedien del Museu Provincial d'Antiguitats de santa Àgata: CUYÀS 1998, s/p.

²¹⁸ La informació sobre les produccions escultòriques catalanes del XVIII conservades al MNAC ha estat extreta majoritàriament de l'inventari d'aquestes obres que ens ha facilitat Joan Yeguas i a més, algunes de les imatges de Ramon Amadeu també ens han estat llistades per Mercè Doñate.

²¹⁹ Entre les traces de la col·lecció Martinell voldríem destacar, per l'estudi que ens ocupa, obres com el *medalló de l'Assumpta* del retaule major de la Seu Nova de Lleida de Joan Adan (núm. 208039), diversos projectes de retaule de Ramon Corcelles (núm. 208040, 208038, 208032) o el dibuix del *grup de l'àtic del pare Etern* per a l'altar major de santa Maria de Mataró de Salvador Gurri (núm. 208055), entre molts d'altres. Vegeu també per a les traces de Martinell: BASSEGODA HUGAS 1989, 192-195.

les obres del període conservades al fons escàs²²⁰. Tampoc la seva exhibició ha estat notable, ans al contrari, per bé que cal considerar altre cop que no totes les peces que hi arribaren són de qualitat distingida. Així, abans de la reforma de principis de la dècada dels noranta i segons un catàleg del 1983, al museu hi havia una sala dedicada a l'escultura renaixentista i barroca, a més però de les quatre cambres destinades a exposar la col·lecció Bertrand; una diferència considerable enfront de l'art romànic o del gòtic que per altra banda són períodes que el museu té representats amb uns fons menys fragmentaris i més nombrosos²²¹.

II.3.2. Els museus de Catalunya

A més del MNAC, entre els museus d'arreu de Catalunya que conserven escultures catalanes de la segona meitat del segle XVIII cal destacar el Frederic Marès de Barcelona, especialment ric en peces escultòriques perquè Marès i Deulovol que cedí la seva col·lecció particular a la ciutat comtal per a crear el museu, era escultor. La institució ha publicat diversos catàlegs que s'ocupen de bona part de les obres del seu fons on es recullen un bon nombre d'imatges del XVIII. Aquestes s'exposen i converteixen el centre en un dels museus on les escultures tardobarroques catalanes tenen més representació de cara al públic. Les obres llistades són: un *bust reliquiari* datat vers el XVIII (núm. 1855), una *peanya* de mitjans del segle (núm. 2966), un *Crist crucificat* i una *Immaculada Concepció* de la segona meitat del XVIII (núm. 1238 i 1206), una altra *Immaculada* de l'últim terç de la centúria (núm. 1202), un *cap d'un sant* del darrer quart, una *parella amb les figures de sant Joaquim i santa Anna* de finals del segle i principis del XIX (núm. 1358 i

²²⁰Una de les escultures del fons, el *bust de la Mare de Déu* de Ramon Amadeu sí que ha ocupat les pàgines d'una publicació patrocinada pel MNAC. Vegeu: *Un any d'adquisicions...* 1993, 72-74.

²²¹FARRÉ i GUMÍ, 1983. Joan Yeguas, conservador del centre, ens ha contat que les escultures del barroc tardà que s'exposaran quan ben aviat s'obrin les noves sales del barroc, tampoc no seran massa abundants i no superaran la mitja dotzena; òbviament però l'Amadeu hi tindrà presència.

2211-2212), totes elles anònimes i a més, també dues imatges atribuïdes a Salvador Gurri (núm. 898 i 904) i un relleu assignat a Pere Costa i Casas (núm. 1181)²²². Ultra les peces del catàleg, el museu també té obres de Ramon Amadeu, algunes d'elles atribuïdes que són una *capella de la mare de Déu del Carme*, un *sant Simó*, *figures de pessebre*, a més de dos *angelets plorans*. Alhora recentment hi ha arribat per donació, una capella molt semblant al *grup de la Verge dels Desemparats* de la parròquia del Pi.

Després d'aquest, un altre museu amb una rica col·lecció de les escultures que ens ocupen és el Diocesà i Comarcal de Lleida que guarda disset talles de fusta policromada datades entre els segles XVII i XVIII i vint-i-vuit del XVIII, dos relleus del XVIII, un altre datat a la segona meitat i quatre més a l'últim terç. Aquests últims són especialment rellevants i representen un *sant Josep* i un *sant Anastasi* que es creuen de Joan Adan, un *sant Jeroni* del cercle d'aquest, potser de Felip Saurí, i finalment un altre figura el *Salvador* i s'atribueix a Lluís Bonifaç i Massó. A més serven dos sagraris i quatre crucifixos datats entre el XVII i el XVIII, dos reliquiariis, un frontal d'altar, un altar-retaule, sis crucifixos, tres sagraris i dues portes de sagrari amb relleus tot del XVIII, unes sacres de la segona meitat del XVIII i un crucifix del segles XVIII o XIX. I en pedra guarden quatre escultures i un *baix relleu de la Verge de Montserrat* del XVIII²²³.

Un altre dels museus que tradicionalment ha tingut obres d'Amadeu exposades, excepte en moments de reforma, és el Museu d'Història de la Ciutat. Altre cop la publicació que llista les peces és un catàleg antic, en aquest cas del 1969 i allí s'informa de la possessió d'un dibuix de Pere Pau Montanya que reproduïx el grup escultòric del centre del retaule de l'església de santa Maria de Mataró de Salvador Gurri, tretze *figures de pessebre* de Ramon Amadeu i un *bust* del

²²² Vegeu: AJUNTAMENT DE BARCELONA 1996, 419-431. A més, voldríem agrair a la Núria Rivero, del museu Marès, tot la informació de les escultures d'Amadeu que no estan catalogades.

²²³ Vegeu les obres inventariades amb els núm. 87-88, 95, 143-144, 155, 171, 183, 298, 301, 304-306, 315, 340-341, 355-356, 359-360, 362, 364, 366, 368-370, 375-376, 379-380, 385-389, 392-393, 395-397, 400-402, 404, 406-407, 409, 411-412, 414-419, 422, 426-427, 431-435, 437-439, 1024, 1043, 1047, 1190-1191, 1205, 1208-1209, 1223, 1243-1247, 1249 i 1282. al catàleg: COMPANYY, PUIG i TARRAGONA 1993.

mateix artífex del doctor *Pere Virgili* (núm. 10979, 769-781 i 782). Ensenms amb les enumeracions del volum esmentat, conserven altres obres d'Amadeu tals com un *medalló amb un autoretrat de l'artista*, una *nova figura de pessebre* i un *bust de sant Josep Oriol*, a més d'un objecte decoratiu anònim també del XVIII (núm. 9400, 11566, 13441 i 13442)²²⁴.

Al Museu Diocesà de Barcelona també solen exhibir el conegut *sant Marià penitent* de Ramon Amadeu (núm. 377) però no solen tenir el mateix destí públic la resta d'escultures datades al XVIII que són vuit figures tallades en fusta, dues de les quals tenen un marge de datació més ampli que oscil·la entre els segles XVII i XVIII (núm. 1302, 378, 291, 288, 270, 271, 538, 741), un *infant Jesús* en alabastre (núm. 374) i tres creus de fusta, entre les que dues són datades entre el XVIII i el XIX (núm. 190-192)²²⁵.

Ara bé, no sempre les obres d'Amadeu han tingut la mateixa sort i el Museu Diocesà de Tarragona que conserva diverses escultures datades genèricament al segle XVIII, en ocasions ha exposat les imatges procedents de sant Miquel del Plà: un *sant Josep*, un *infant Jesús*, un *retaula de sant Miquel* o un *sant Onofre* atribuït a Francesc Bonifaç i Massó, d'aquest mateix escultor conserva també un *àngel*, mentre que un *Crist* atribuït a Ramon Amadeu no era ensenyat. De fet, sovint la selecció d'obres depèn exclusivament de les limitacions dels fons, tant de l'exigüitat d'exemples com de les deficiències qualitatives. Així, al Castell Cartoixa de Vallparadís de Terrassa guarden unes cent cinquanta peces de fusta datades al segle XVIII, altre cop moltes són fragments de figures o d'arquitectures de retaules amb marges cronològics amples que abracen diferents centúries, de les quals una cinquantena són escultures identificables iconogràficament però d'autor i procedència desconeguda tret d'un *sant Miquel arcàngel* originari de Viladecavalls i

²²⁴ UDINA 1969, 187-189. Cal agrair la informació de les obres d'Amadeu que es conserven al museu i no es recullen al catàleg del 1969 a la seva conservadora, Victòria Mora.

²²⁵ Vegeu el catàleg del museu: FIGUEROLA 1991, 26-27. el 1946, Gudiol i Ricard va publicar que les escultures d'un sant Pere Nolasc de Nicolau Traver i d'una santa Maria de Cervelló de Salvador Gurri, parella obrada per a flanquejar l'altar major de la barcelonina església de la Mercè es conservaven al Museu Diocesà

de tres figures de Nicolau Traver procedents del *retaula major de sant Pere*, una de les quals està en molt mal estat per l'acció del foc i per bé que la preserven, només s'exposen les altres dues que són els únics exemples entre totes les produccions escultòriques del barroc tardà mostrats al públic²²⁶. Així, alguns museus custodien escultures tardobarroques però sovint no les mostren, com al Diocesà de la Seu d'Urgell, on unes cinc *figuretes de Crist* de petit format, molt malmeses i datades al XVIII són al magatzem (cal subratllar el treball d'argenteria que s'exhibeix a aquest lloc amb l'afamada *Urna de sant Ermengol* de Pere Lleopart). Alhora, segons els seus membres resten obres per a investigar i la realització d'un estudi rigorós de la col·lecció faria sortir a la llum noves peces del XVIII, fet que creiem comú a forces museus catalans on romanen sense anàlisis porfundes algunes de les seves escultures, per exemple el Museu d'Història de Sabadell que conserva algunes talles policromades del XVIII per ara sense autor identificat, el Comarcal de Manresa que té una notable col·lecció d'escultures barroques fruit del fecund grup d'escultors dels segles XVII i XVIII d'aquella zona, on per bé que són més nombroses les imatges barroques anteriors a la segona meitat del XVIII, d'aquestes més tardanes serveixen talles policromades d'autors locals, entre els que destaca Jacint Miquel i Sors i per contra no en conserven cap d'un dels artistes més rellevants d'aleshores i fill de la ciutat, Jaume Padró²²⁷. També en ocasions, el Museu de Mataró només ensenya un *sant Miquel arcàngel* (núm. 05148) de les tres figures i els dos grups escultòrics que podrien haver estat fets al XVIII (núm. 5148-5167, 5169, 5171 i 5194-5195). I a les sales de barroc del Museu d'Art de Girona només hi ha un *retaula de les esposalles de la Verge* anterior a l'època que ens ocupa, mentre que la resta d'obres d'aquell moment es guarden al magatzem: són *figures de pessebre*, algunes d'Amadeu, una cimera de *retaula* (núm. 245), una bacina (núm. 253), una crismera (núm. 250) i una vera creu (núm. 249) datades entre els segles

i després d'ell molts altres ho han repetit fins fa ben poc, tanmateix la conservadora, Blanca Montobio, ens ha contat que fa anys que no formen part del seu fons i creu que es degueren perdre la postguerra.

²²⁶ Agraïm la col·laboració de la conservadora del museu, Neus Peregrina.

²²⁷ Volem agrair la informació facilitada per Roser Enrich, conservadora del Museu de Sabadell.

XVII i XVIII, dos reliquiaries (núm. 247 i 252), una custòdia (núm. 248), dos àngels (núm. 259 i 260) i finalment una *Immaculada* del XVIII (núm. 262)²²⁸. També al Comarcal Salvador Vilaseca de Reus tenen tres figures, fragments d'un retaule, assignades a Lluís Bonifaç i Massó i tres relleus atribuïts a Pere Costa que no solen exposar.

D'altres centres que en canvi mostren totes les imatges del barroc tardà tampoc no ho fan per destria sinó perquè exhibeixen el seu fons enterament. Aquest és el cas del Museu d'Art Frederic Marès de Montblanc que recull una figura anònima de *sant Isidre* del XVIII, també el del Tresor de la Catedral del Girona que presenta dos *angelets* de plom daurats, un *àngel* de Lluís Bonifaç i Massó i una *Mare de Déu del Roser* d'aquesta època o el del Museu Arxiu de l'església de santa Maria de Mataró que torna a mostrar totes les seves peces, entre les que destaquen les restes de l'antic retaule major de l'església de la segona meitat del XVIII, on treballaren tant Carles Morató i Brugaroles, del que s'exhibeix un *sant Simó* i el rostre d'una *santa Maria*, com Salvador Gurri del que encara es conserva i es mostra la testa del *Pare Etern* que executà per l'àtic²²⁹. Pel què fa al Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de sant Jordi, malgrat la cessió de bona part del seu patrimoni als museus públics de Barcelona i que la col·lecció d'escultura arrenca al segle XIX, tenen importants exemples de la nissaga d'escultors que estudiem com el *Neptú* de Nicolau Traver i l'*Agricultura* i la *Indústria* de Salvador Gurri, sortosament conservats a l'indret original per on foren obrats, a la font del pati i al peu de l'escala noble del palau de la Llotja de Barcelona²³⁰.

Per últim, el Museu Comarcal de la Garrotxa a Olot custodia diverses obres de Ramon Amadeu com un *eccehomo* en qualitat de dipòsit d'un senyor de la ciutat, una *Dolorosa* donada també per un particular i diverses *figures de pessebre* (4802 i

²²⁸ Les obres que tenen número de registre estan recollides a: *Girona...* 1984, 50-51.

²²⁹ Voldriem donar les gràcies a Rafael Soler i Lluís Adan, del Museu Arxiu de santa Maria de Mataró per tota la seva ajuda i generosa col·laboració.

²³⁰ Voldriem agrair a Lluís Adan i Rafael Soler que ens mostressin el fons del museu.

4649)²³¹. També l'Episcopal de Vic compta, entre altres, amb sis obres atribuïdes a Amadeu, dues figures de pessebre (núm. 6803-6804), els bustos d'un sant Josep Oriol i d'una santa (núm. 7479 i 15294), les escultures de dos sants identificats com a sant Pau i santa Llúcia (núm. 5254-5255) o diverses traces de retaules del segle XVIII, algunes anònimes, entre les que destaquen les de l'escultor autòcton Antoni Real Vernis²³². El Museu Diocesà i Comarcal de Solsona també té escultures del XVIII al seu fons i al Museu de Montserrat a més de les tres talles, la capelleta i el relleu de bronze daurat de la mare de Déu de Montserrat del XVIII que s'inclouen a la secció *Nigra Sum*, al jardí d'escultures del monestir es mostren les figures de cinc dels dotze apòstols i el Salvador que esculpiren Joan Enrich, Ramon Amadeu i Pau Serra a partir del 1776 per a la façana de la basílica, destruïdes en part a la guerra del francès²³³.

A més dels catalans, també al Museo Nacional de Escultura de Valladolid custodia un *Pare Etern sobre un tro de núvols amb angelets* de Salvador Gurri que compraren per ordre ministerial a una sala de subhastes madrilenya el 1986 i la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando encara guarda al seu fons alguns dels relleus que enviaren els escultors de la segona meitat del mil set-cents per a obtenir el títol d'acadèmic de mèrit: els de Lluís i Francesc Bonifaç i Massó i el de Joan Enrich (núm. E-33, E-250, E-290), ensems amb exercicis que feien arribar els pensionats des de l'estranger, com un relleu i una escultura de Jaume Folch i Costa (E-119 i E-244) i encara dues obres més d'escultors òbviament acadèmics, un esbós d'una font del mateix Folch i un relleu de guix atribuït a Lluís Bonifaç (núm. E-311 i E-295)²³⁴.

²³⁰ Vid.: MORENO 1983, 24 i VÉLEZ 2001, 53 i 67.

²³¹ Aquesta informació ha estat facilitada per Jordi Nebot, membre del Museu Comarcal d'Olot a qui li agraïm la seva col·laboració.

²³² Agraïm la informació a la seva conservadora Judit Verdager.

²³³ Vid.: *Nigra Sum...* 1995 i LAPLANA 1998, 105 i 118-123.

²³⁴ Vid.: AZCUE 1994, 198-201, 248, 288-290 i 296. A més, agraïm al director del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Jesús Urrea, la informació facilitada i a l'equip de la secció de reserva de l'escultura de san Fernando haver-nos mostrat les obres dels magazems.

Per tant, el nombre de museus que conserven escultures catalanes del barroc tardà és prou notable i Ramon Amadeu, d'acord amb la major atenció de la historiografia artística i presència a les exposicions, és l'escultor de les generacions que ens ocupen que té més representació d'obres a les seves col·leccions, tot i que encara manca un estudi monogràfic rigorós de l'artista que destriï les escultures que realment són seves de les que se li han endossat al llarg del temps. Després d'ell i amb diferència, els altres dos mestres amb més obres als fons dels museus són Salvador Gurri i Lluís Bonifaç i Massó i la resta tenen una representació minsa o nul·la. Cal subratllar però que la presència de les produccions d'aquests artistes poques vegades segueix una política d'adquisicions dirigida a completar els buits de l'època sinó que és fruit de factors fortuïts com els llegats i les donacions dels particulars, els dipòsits d'altres institucions i sobretot la proximitat de l'indret on treballaren i del posterior museu. Aquest és el cas de la procedència de les obres de Jacint Miquel i Sors al museu de Mataró, de Carles Morató i Brugarolas i de Salvador Gurri al museu de santa Maria de Mataró, de les traces dels Real a l'Episcopal de Vic, de Nicolau Traver i del mateix Gurri a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, de Pau Serra, Joan Enrich i Ramon Amadeu a Montserrat, també de Traver al Castell Cartoixa de Vallparadís a Terrassa, d'Amadeu al Comarcal de la Garrotxa a Olot, de Lluís Bonifaç i Massó al Tresor de la catedral de Girona, d'aquest i el seu germà al Comarcal Salvador Vilaseca de Reus, de Joan Adan, Felip Saurí i també de Lluís Bonifaç i Massó al Diocesà i Comarcal de Lleida, etc.

De la mateixa manera, els criteris per a la selecció de les peces per a l'exhibició al públic dels museus que conserven aquestes obres, no responen tant a una tria prèvia com al reduït nombre d'escultures del barroc tardà de les seves col·leccions i sobretot a la seva qualitat que sovint només permet descartar les figures menys virtuoses però en canvi poques vegades realitzar una selecció entre peces d'anomenada. De fet no es pot oblidar que moltes d'aquestes obres han desaparegut i algunes de les que es conserven encara descansen a les esglésies per

on foren obrades. Amb tot, hi ha un cert desinterès per part dels museus per la seva investigació rigorosa i són forces les ocasions en que aquestes manifestacions escultòriques no han estat estudiades i resten al magatzem esperant ser redescobertes.

Al nostre entendre cal que es realitzin diverses tesis monogràfiques sobre els escultors d'aquestes generacions i les seves obres, que recuperin els documents, les traces, els gravats i les fotografies que atesten les vicissituds en les que es realitzaren i l'aparença d'aleshores per a poder descobrir algunes de les peces custodiades als fons dels museus. Això permetrà conèixer millor aspectes generals de la seva història, el context en el que es produïren, les tipologies i temàtiques majoritàries, l'evolució del seu llenguatge, les influències estilístiques foranies o internes i el seu valor artístic, entre altres. Potser llavors serà el torn de dedicar-los una exposició que ajudi a despertar l'interès dels ciutadans per aquestes escultures, desconegudes per la majoria. La nostra tesi doncs pretén poder ésser una aportació més per a la construcció dels fonaments per a bastir la història de les escultures de l'època moderna.

PART II. L'HOME, L'ARTISTA I EL DOCENT

*"Em plau, d'atzar, d'errar per les muralles
Del temps antic, i a l'acost de la fosca,
Sota un llorer i al peu de la font tosca,
De recordar, cellut, setge i batalles.*

*De matí em plau, amb fèrries tenalles
I claus de tub, cercar la peça llosca
A l'embragat, o al coixinet que embosca
L'eix, i engegar per l'asfalt sense falles.*

*I enfilat colls, seguir per valls ombroses.
Vèncer, rabent, els guals. Oh món novell!
Em plau. També, l'ombra suau d'un tell,*

*L'antic museu, les madones borroses,
I el pintar extrem d'avui! Càndid rampell:
M'exalta el nou i m'enamora el vell"*

J. V. Foix. Sol, i de dol.

I. BIOGRAFIA CRONOLÒGICA

1749-I-25

Salvador Gurri i Coromines neix a Tona i dos dies més tard és batejat. El pare és Jacint Gurri, la mare Francesca Coromines i els testimonis Salvador Coromines i Margarita Gurri. (Segons la còpia de la partida de baptisme: AASF, 172-1/5, Escultors: doc. 25, *Expediente de Salvador Gurri*. També a MARTINELL 1956 (a), 14 i 1963 (a), 136, CID 1957-1958, 108-109 i 1961 (a), 109 i FONTBONA 1977, s/p.).

1754-IV-13

Mor Jacint Gurri menor, pare de l'escultor. (Arxiu particular del mas Gurri Gros de Taradell, *Llibre del Mas Gurri de Taradell*, s/p.).

1754-X-20

La mare es ven l'hort de la casa de Tona. (Segons el resum de l'acta del notari de Centelles Miquel Casanovas del 20-X-1754 copiat a: AMT, *fons patrimonial de la família Vila Vinyals de la Torre*, [1761]).

1760

Entra com a aprenent per un termini de set anys al taller de Vic d'Antoni Real Vernis. No complirà tot el temps estipulat i només s'hi estarà tres anys. (AEV, arxiu notarial, Ignasi Coromines, not., manual de 1760-1761, reg. 610, 118v-119, 1760).

1761

Francesca Coromines es ven la casa de la família de Tona. (AMT, *fons patrimonial de la família Vila Vinyals de la Torre*, [1761]).

1767-V-6

Es casa amb Josepa Mas Ximénez, filla de l'escultor Agustí Mas i de Maria Josepa Ximénez a la parròquia de santa Maria del Pi de Barcelona. Els testimonis són Joan Guarro fuster de Torelló i Joan Fontserè teixidor de Roda per part del nuvi i Jeroni Oliver i Miquel Cabanyes ambdós mestres escultors de Barcelona per l'altra part. L'escultor fa quatre anys que resideix a la ciutat comtal. (ADB, Informacions matrimonials, vol. 38, gener de 1765 a 26 de juny de 1767, f. 549, 6-V-1767 i APSMP, Partides matrimonials, 1767, maig, 6-V-1767).

1769-V-4

Sol·licita poder ser examinat al consell de la *Confraria dels Sants Martirs Escultors, Architectos y Antalladors* de Barcelona per a obtenir el títol de mestre del gremi. (AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1769, f. 185r, 4-V-1769).

1769-X-29

Apareix per primer volta com a membre de la corporació dels escultors de Barcelona acudint al seu consell general i per tant ja és mestre del gremi. (AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1769, f. 431, 29-X-1769).

1770-X-12

Signa la contracta del *retaula de Crist i les ànimes* de l'església de sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú amb el comerciant Josep Soler, per la que l'escultor s'obliga a fer l'arquitectura, la talla, la feina de serralleria i les escultures del retaula per vuit-centes cinquanta lliures seguint una planta i un alçat dissenyats prèviament per algú altre. (Contracta propietat d'Emili Callén del 12-X-1770, transcrita per Carlos Cid a: CID 1957-1958, 109-110).

1771-IV-4

És elegit clavari del gremi d'escultors de Barcelona. (AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1771, f. 113v-114, 4-IV-1771).

1772-III-23

Torna a ser proposat un altre any pels prohoms del gremi d'escultors de Barcelona com a clavari i queda constituït. (AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1772, f. 72, 23-III-1772).

1772-IV-9

Rep l'últim dels tres pagaments pel *retaula de Crist i les ànimes* de sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú, per tant l'escultor a acabat la seva feina. (Els pagaments de Gurri per les obres d'aquest retaula consten als peus de la contracta: *Contrat de lo altar de las animas y lo que tinch pagat per dit altar any 1772*, 9-IV-1772. Transcrit a CID 1957-1958, 110-111).

c. 1772

Fa les escultures del retaule de la capella de Nostra Senyora de l'Esperança de santa Maria del Mar de Barcelona en col·laboració amb el fuster Miquel Picanyol i el daurador Manuel Soler. (Segons Bonaventura Bassegoda a: BASSEGODA AMIGÓ 1921, 47-48).

1773-II-19

Es nomena a Carles Grau com a nou clavari de la confraria d'escultors de Barcelona i Gurri deixa de ser-ho. (AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1773, f. 69v-70, 19-II-1773).

1774-III-24

Ja devia tenir taller obert a Barcelona perquè havia acollit a casa seva com a fadrí a Josep Arqués, qui justifica documentalment la seva formació durant sis setmanes amb Gurri davant del consell del gremi d'escultors de Barcelona per a poder examinar-se per a ser mestre de la corporació. (AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1774, f. 122-125, 24-III-1774).

1774-XI-11

És proposat junt amb Josep Terri com a prohom júnior del gremi d'escultors de Barcelona i finalment és elegit Terri. (AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1774, f. 333-334r, 11-XI-1774 i f. 98, 12-III-1775).

c. 1775

Labora les figures de sant Gabriel, sant Rafael per la capella de l'Esclavitud i sant Miquel per la sagristia del temple de la Mercè de Barcelona. (Antonio Ponz fou el primer en noticiar que als retaules de la nova església hi treballaren Gurri i Pau Serra: PONZ 1788, 23).

1776-III-3

És nomenat síndic del gremi d'escultors de Barcelona. (AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1776, f. 86v-88r, 3-III-1776).

1776-XII-4

És seleccionat per a la terna per prohoms júnior de la confraria d'escultors de Barcelona junt amb Ramon Amadeu i Nicolau Traver i s'elegeixen als dos últims per la proposició a la Reial Audiència. El divuit de febrer s'elegeix Traver prohoms segon i Domènec Sahun síndic, pel que Gurri deixa de ser-ho. (AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1776, f. 372v-373r, 4-XII-1776 i manual de 1777, f. 98-99, 18-II-1777).

1777-I-14

Últim consell de la confraria d'escultors de Barcelona al que assisteix. (AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1777, f. 25-27r, 14-I-1777).

1777-V-23

Demana a Pedro Agustín de Mendieta, corregidor, la certificació notarial de l'autoria, sense ajuda, del *baix relleu de l'enterrament de Samsó* que pretén enviar a l'acadèmia de San Fernando de Madrid per a obtenir el grau d'acadèmic de mèrit. (AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Antoni Amar de la Torre, not., 1776-1777, caixa núm. 1286, s/p., 23-V-1777).

1777-V-31

Carta de Pau Andreu, membre de l'obra de santa Maria de Mataró, on refusa les imatges del nou retaule de Carles Morató i Brugaroles que havia contractat l'obra anys enrera, l'onze de març del 1767. (ACA, Notarials, Mataró, sèrie 814, Josep Serra, not., manual de 1767, f. 27-28, 11-III-1767. També a ADAN I SOLER 1996, 32 i n. 1). Aleshores el retaule estava quasi bé enllestit però bona part del poble rebutjava les imatges, pel que Andreu proposa acudir a un dels dos grans estatuaris de Barcelona. (MASMM, *Extracte del Copiador de Cartes de Pau Andreu*, 31-V-1777. També a ADAN I SOLER 1996, 26).

1777-IX-21

La Junta ordinària de la acadèmia de San Fernando li atorga el títol d'acadèmic de mèrit. A l'expedient de l'escultor de l'arxiu d'aquesta l'acadèmia es conserven la còpia del certificat d'autoria del relleu, validat pel notari Antoni d'Amar, la còpia de la partida de baptisme i la súplica de l'escultor per aconseguir el títol. (AASF, *Llibre d'Actes, Juntes Generals 1776-1785*, 3/84, f. 61-65, 21-IX-1777. També a CID, C 1961 (a), 11. I AASF, 172-1/5, Escultors: doc. 25. La còpia de la partida de baptisme data de 20-I-1777, la súplica de 23-V-1777 i el certificat d'autoria de 27-V-1777. També a CID 1961 (a), 110, MARTINELL 1956 (a), 14 i RIERA 1994, 286).

1777-X

Entra a la plantilla docent de l'Escola Gratuïta de Dibuix inicialment per ocupar-se de les classes d'hivern amb una retribució de 75 lliures i s'hi queda tota la vida. (BC, JC 9, *Llibre d'Acords 1782-1783*, f. 349, 1-IX-1783. També a MARTINELL 1956 (a), 10, CID 1961 (a), 115, n. 9, SUBIRANA 1990, 389, RIERA 1994, 42 i RUIZ ORTEGA 1999, 388 i BC, JC 12, *Llibre d'Acords 1789-1791*, f. 340-314, 25-X-1790. També a SUBIRANA 1990, 415 i RIERA 1994, 47).

1778-I-31

Carta de Pau Andreu on es relata que malgrat els dissenys d'un nou sagrari i d'un nou grup escultòric del misteri de la Purificació fets a Barcelona pel retaule major de santa Maria de Mataró, els canvis que es volien fer al retaule s'han de limitar només a transformar el reliquiari per problemes de costos. Finalment però el vint-i-un de març del 1778 els membres de l'obra acorden també fer nova l'escultura de la Verge de Morató que s'encarregarà a Gurri que també farà la resta d'imatges del retaule, les santes Semproniana i Juliana del cos principal, els àngels del sagrari i el grup del Pare Etern de l'àtic. (MASMM, *Extracte del Copiador de Cartes de Pau Andreu*, 31-I-1778 i 21-III-1778. També a MARTÍ 1966, 86-87).

1779-VI-18

El consell municipal de Mataró comissiona a dos diputats i dos regidors perquè, junt amb els membres de l'obra de l'església de santa Maria, determinin allò necessari per a la construcció d'un nou altar major ja que el que hi havia no agradava als parroquians. (AMM, *Ajuntament de Mataró, Acords del consell 1778-1780*, llibre núm. 22, s/p., 18-VI-1779).

1779-VIII-14

El consell municipal de Mataró llegeix un document del vint-i-set de juliol on el rector de santa Maria, els membres de l'Obra d'aquesta església, el síndic, els comissionats de l'ajuntament per retaule major del temple i altres, aproven la nova disposició de l'altar major arrambat al retaule amb la figura de Salvador Gurri que s'ha col·locat. (AMM, *Ajuntament de Mataró, Acords del consell 1778-1780*, llibre núm. 2, s/p., 14-VIII-1779. També a MARTÍ 1966, 89 i ADAN i SOLER 1996, 28).

1779-VIII-28

Carta de Pau Andreu, membre de l'obra de santa Maria de Mataró, on es llegeix que el nou sagrari del *retaula major* s'ha posat sobre l'altar que havia estat traslladat per arrambar-lo al *retaula*. (MASMM, *Extracte del Copiador de Cartes de Pau Andreu*, 28-VIII-1779).

1779-IX-25

Carta de Pau Andreu on torna a parlar del sagrari del *retaula major* de l'església de santa Maria de Mataró i comenta fer-lo de nou i afegeix que un escultor ja n'estava fent un disseny. (MASMM, *Extracte del Copiador de Cartes de Pau Andreu*, 25-IX-1779. També a MARTÍ 1966, 88).

1780-VI-6

Cobra 588 lliures dels comissionats d'obres de la Junta de Comerç, Antonio Pongem, Francisco de Dusay, José Francisco Durán i el marquès de Palmerola pels *relleus de les sis sobrellindes* dels balcons de l'escala noble de la Llotja. (BC, JC 237, *Libro donde se notan todas las obras hechas en la casa Lonja, por direccion de la Real Junta de Comercio*, 1771-1808, f. 39r, 6-VI-1780).

1780-XII-1

Apareix llistat a la relació pel cobrament del cadastre personal del gremi d'escultors de Barcelona malgrat tenir el títol d'acadèmic de mèrit i hi seguirà constant intermitentment fins el 1789. (AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 42, 1781, 1-XII-1780, caixa 43, 1782, 17-XI-1781, caixa 43, 1783, 6-XII-1782, caixa 44, 1784, 6-XII-1783, caixa 44, 1785, 23-XI-1784, caixa 45, 1786, s/d. i caixa 46, 1789, s/d. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 36 n. 27). A més, el disset de juny sol licita l'exempció pel pagament d'aquest impost sense cap resultat. (AHCB, Cadastre, Memorials i certificats, sèrie V, v-4. s/p., 17-VI-1785).

1781

Poc abans de l'abril Gurri feu el *túmul del cardenal prevere fra Thomas de Boxadors* per l'església del convent de santa Caterina de Barcelona segons consta a un gravat de Pasqual Pere Moles que es publicà a un fulletó per les exèquies en honor del cardenal. (*Solemnes exequias...* [1781]).

1781-XI-29

Signa rebut de 300 lliures a favor dels membres de l'obra de santa Maria de Mataró per la taula, grades, sagrari i quadres del *retaula major* de la dita església. (ACA, Notarials, Mataró, sèrie 925, Antoni Torras Mataró, not., manual de 1781, f. 455, 29-XI-1781. També a ADAN i SOLER 1996, 26).

1782-VI-1

Es beneeix el grup de l'Assumpció del *retaula major* de santa Maria del Mar de Barcelona obrat per Gurri, junt amb la resta d'escultures del baldaquí tret dels àngels de mig cos de marbre del basament. (Segons AYMAR 1900, 10).

1783-VII-30

Acord del consell municipal de Mataró on es llegeix que s'ha col·locat la nova imatge de la Verge al *retaula major* de l'església de santa Maria de la ciutat. (AMM, Ajuntament de Mataró, Acords del consell 1781-1786, llibre núm. 23, 30-VII-1783). També es coneix que les dues santes que acompanyen a la Verge a la fornícula principal són dipositades al seu lloc abans del juliol i que es tornarà a remoure l'altar del *retaula* al centre del presbiteri, a través dels sermons llegits durant les celebracions per la translació de les relíquies de les santes patrones al *retaula major* els dies vint-i-set al vint-i-nou de juliol del 1783. (MASMM, Arxiu del rector, plec 26, PLANA 1783 i MATAS 1783, 16).

1783-IX-1

És nomenat per la Junta de Comerç tinent de director de l'escultura a l'Escola Gratuïta de Disseny i se'l gratifica pels sis anys que hi ha estat donant classes. (BC, JC 9, Llibre d'Acords 1782-1783, f. 349, 1-IX-1783. També a MARTINELL 1956 (a), 10, CID 1961 (a), 115 n. 9, SUBIRANA 1990, 389, RIERA 1994, 42 i RUIZ ORTEGA 1999, 388).

1783-XII-10

Màscara reial dels col·legis i gremis de Barcelona amb motiu del naixement dels infants Carles i Felip i de la pau amb Anglaterra per la que Gurri dissenya els carros triomfals. (Segons: Accion de gracias... [1784], n. a 52).

c. 1784-1785

Dirigeix la construcció del *faristol del cor* de la Seu Nova de Lleida que executa Eudal Galtaires. (Segons MARTINELL 1926, 82). L'obra s'enllesteix abans del vint-i-vuit d'abril del 1785 que és quan el capítol catedralici dóna el faristol vell a al comunitat de sant Llorenç. (ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes 1781-1785*, f. 370v, 28-IV-1785).

c. 1784-1787

Executa el *retaule de santa Eulàlia* de la Seu Nova de Lleida que sufraguen uns germans prebendats. (Segons MARTINELL 1926, 214-216).

1785-VII-28

Reunió de la Junta de Comerç de Barcelona on s'acorda patrocinar un *bust* en bronze del *comte de Floridablanca* i un *escultura eqüestre del rei Carles III*. (BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 7, 28-VII-1785).

1785-X-12

Pagament llistat als comptes de les administracions de sant Desideri i les santes de l'església de santa Maria de Mataró a Salvador Gurri per un valor de 93 lliures, 6 sous i 8 diners. A aquesta mateixa relació hi ha també el desembós pel *grup del Pare Etern* de l'àtic del *retaule major* d'aquesta església de Gurri. (MASMM, *Comptes administracions Sant Desideri i Santes 1769-1808*, 12-X-1785).

1786-I-6

Pasqual Pere Moles presenta a la Junta de Comerç un modelet de cera de l'*escultura eqüestre del rei Carles III* realitzat per Salvador Gurri i un informe on enlloc del candidat per fer l'escultura proposat des de Madrid, Manuel Álvarez, recomana a Gurri. A més del model en cera, Gurri també havia fet un escrit del sistema de treball, de la decoració i dels costos del monument. (BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 2-4r, [1786] i BC, JC, LIX, caixa 83, núm. 26, f. 10-11, 6-I-1786. També a RIERA 1994, 221 i CID 1998, 236. BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 5-6r. També a RIERA 1994, 222-223).

1786-VII-22

La Junta de Comerç respon a una carta de Bernardo Belluga de Madrid que preguntava per l'estat de l'escultura eqüestre de Carles III, que per problemes econòmics posposa el projecte per a temps millors. L'obra però no s'arribà a fer mai i la mort del rei el 14-XII-1788 li acabà de donar el definitiu cop de gràcia. (BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 23-25, 22-VII-1786, i a BC, JC 88, *Copiador de Cartes 1785-1789*, 22-VII-1786. També a CID 1946, 449-450 i RIERA 1994, 225).

1787-I-30

El comte de Floridablanca envia una carta a la Junta de Comerç felicitant-los per l'obertura de les noves aules de l'Escola de Nobles Arts i demanant obres dels professors i dels alumnes. Gurri i la resta de tinents no respondran a l'encàrrec. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1787*, f. 202, 8-II-1787. També a SUBIRANA 1990, 396, RIERA 1994, 35 n. 33 i RUIZ ORTEGA 1999, 393).

1787-II-15

Els comissionats de l'Escola de Llotja proposen noves disposicions a la Junta pel règim de l'Escola degut a l'obertura de noves sales, havent presentat primer representacions del director i dels tinents de la sobredita Escola, entre elles la de Gurri. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1787*, f. 209, 15-II-1787 i f. 211, 16-IV-1787. També a SUBIRANA 1990, 396-397, RIERA 1994, 42-43 n. 58 i 59 i RUIZ ORTEGA 1999, 146-148 i 394).

1787-VI-25

Presenta el preu per haver acabat la decoració del *cancell* de la sala del Reial Tribunal del Consola de la Llotja de Barcelona escalabornat per fuster Francisco Mora per un preu de 178 lliures. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 282, 25-VI-1787. També a RIERA 1994, 228).

1787-VII-16

Pasqual Pere Moles i la resta de tinents de l'Escola de Llotja demanen l'augment d'un mes de vacances que passa als comissionats de la Junta pel centre: el marquès de Palmerola, Melcior Guàrdia i Josep Francesc Sagui. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 296, 16-VII-1787. També a SUBIRANA 1990, 399 i RIERA 1994, 43, n. 60).

1787-XI-29

Paqual Pere Moles informa a la Junta de Comerç que el dia següent Salvador Gurri acabarà el *retalet* per a col·locar un *crucifix* a la sala del Reial Tribunal del Consolat de la Llotja de Barcelona. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 364, 3-XII-1787. També a CID 1961 (a), 115, 1961 (b), 130, 1998, 45-46, SUBIRANA 1990, 400-401 i RIERA 1994, 228).

1787-XII-3

La Junta de Comerç demana un informe a Gurri del cost i el temps que necessiten dos o tres dauradors per daurar tot el *retale* que esta obrant per la sala del Reial Tribunal del Consolat de la Llotja o bé per policromar-lo imitant marbre i daurant només les motlures i altres ornaments. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 364, 3-XII-1787. També a CID 1961 (a), 115, 1961 (b) 130, 1998, 45-46, SUBIRANA 1990, 400-401 i RIERA 1994, 228).

1787-XII-13

Presenta un compte per valor de 218 lliures per la feina del *retalet* i el *Crist crucificat* que ha fet per la sala del Reial Tribunal del Consolat de la Llotja de Barcelona. La Junta acorda demanar l'opinió a Pasqual Pere Moles. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 371, 13-XII-1787. També a CID 1961 (a), 115, 1961 (b) 130, 1998, 46, SUBIRANA 1990, 401, RIERA 1994, 228 i RUIZ ORTEGA 1999, 396).

1787-XII-20

Informe positiu de Pasqual Pere Moles als membres de la Junta de Comerç respecte al pagament del *retale* i el *crucifix* de Salvador Gurri per la sala del Reial Tribunal del Consolat de la Llotja de Barcelona. La Junta decideix pagar-li ambdues obres i notificar a l'escultor que ha decidit policromar el *retale* imitant marbre i jaspi i deixar a les seves mans l'elecció del daurador. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 378, 20-XII-1787. També a SUBIRANA 1990, 401).

c. 1787-1788

Realitza el *relleu de l'escut d'armes reials* per la porta principal de la casa Galera de Barcelona. (Segons ARRAU 1911, 66-67 l'escut es trencà el dia que Gurri col·locà el crucifix de la sala del Reial Tribunal del Consolat de la Llotja de Barcelona, pel qual Gurri presentà el compte el dia 13-XII-1787).

1788-II-12

Acord del capítol de la catedral de Lleida de treure l'antic *aiguamans* de la sagristia i provisionalment substituir-lo per una urna de marbre de l'antic temple. (ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes 1786-1792*, f. 172v, 12-II-1788).

1788-IV-14

El daurador elegit per Gurri per policromar el *retaula* de la sala del Reial Tribunal del Consolat de la Llotja de Barcelona, Josep Toldrà, presenta un compte de 70 lliures per la seva feina. El dia vint-i-un d'aquell mes Gurri confirma que la xifra és la convinguda i la Junta acorda pagar a Toldrà. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 433, 14-IV-1788. També a RIERA 1994, 228. I BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 438, 20-IV-1788).

1788-VI-24

Joan Baptista Arajol, administrador de l'Obra de la Seu Nova de Lleida, proposa al capítol de la dita catedral diverses idees per a substituir la provisional urna de marbre de la sagristia i el consell acorda erigir un nou lavabo amb la major magnificència possible. (ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes 1786-1792*, f. 187v, 24-VI-1788).

1788-VI-30

Pasqual Pere Moles, Pere Pau Montanya, Gurri i Francesc Vidal, director i tinents de l'Escola de Llotja tornen a demanar més vacances, en aquest cas dos mesos: des del quinze de juliol al quinze de novembre i la Junta torna a passar la petició als comissionats per l'Escola. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 476, 30-VI-1788. També a SUBRIANA 1990, 403 i RIERA 1994, 43, n. 60).

1788-VII-3

La Junta concedeix als professors de l'Escola de Nobles Arts l'augment dels dies festius des del setze de juliol al vuit de setembre amb la condició que ja no es puguin demanar més ampliacions. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 479, 3-VII-1788. També a SUBRIANA 1990, 403 i RIERA 1994, 43, n. 60).

1788-VII-7

La Junta de Comerç llegeix un recurs de Gurri del dia tres d'aquell mes, on demana cobrar 191 lliures, 7 sous i 6 diners, enlloc de les 84, 86 o 90 acordades inicialment, per haver unit dotze models de guix arribats d'Itàlia com a material pels alumnes de Llotja. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 483, 7-VII-1788. També a: CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106).

1788-VII-10

Els comissionats per l'Escola de Nobles Arts, el marquès de Palmerola i Melcior Guàrdia, expressen verbalment a la Junta el seu parer sobre el pagament per la unió de dotze models de guix a Gurri i aquesta decideix demanar consell a Pasqual Pere Moles. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 486, 10-VII-1788. També a: CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106).

1788-VII-16

Informe de Pasqual Pere Moles sobre el pagament per la unió dels dotze guixos a Gurri on aconsella que es paguin els diners acordats en primera instància més el cost de cinc plints que ell mateix li havia encarregat i que es gratifiqui a l'escultor amb la quantitat que es cregui oportuna per les altres feines fetes per la Junta que encara no ha cobrat com un *model de cera per una escultura equestre del rei Carles III* o la talla dels marcs dels retrats dels intendants i presidents de la Junta. (Còpia de l'informe de Pasqual Pere Moles sobre el preu que Salvador Gurri demanà cobrar per a la unió de dotze escultures de guix: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 97-98, 16-VII-1788).

1788-VII-28

La Junta llegeix l'informe de Moles sobre el pagament per les feines de Gurri d'unir dotze guixos i junt amb el recurs de l'escultor, ho passa al marquès de Palmerola, comissionat per l'Escola de Nobles Arts. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 495-496, 28-VII-1788. També a MARTINELL 1956 (a), 12 i RIERA 1994, 106. A l'AHCB hem trobat el text on el secretari de la Junta Joan Vidal i Mir fa arribar l'informe de Moles i el compte de Gurri al marquès de Palmerola: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 96, 28-VII-1788).

1788-IX-15

Degut a la marxa de Palmerola a Madrid es passa l'expedient pel pagament dels guixos de Gurri a l'altre comissionat per l'Escola de la Junta, Melcior Guàrdia que el rep de mans del secretari Joan Vidal i Mir. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 521, 15-IX-1788. També a CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106. I AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 92, 15-IX-1788).

1788-IX-17

Dictamen de Melcior Guàrdia sobre el pagament de la unió dels guixos a Gurri on aconsella que se li paguin les 191 lliures, 7 sous i 6 diners que demanà de més, per saldar així totes les obres que havia fet fins ara per la Llotja i no havia cobrat. (AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 93-94, 17-IX-1788).

1788-IX-25

La Junta aprova el dictamen de Guàrdia sobre el pagament per la feina dels guixos a Gurri i ordena al comptador Marià Geccelí que pagui a l'escultor el que se li deu, cosa que fa aquell mateix dia. (BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 523-524, 25-IX-1788. També a CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106. També es conserva l'informe que la Junta fa arribar a Geccelí: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 95, 25-IX-1788).

1788-XII-11

Gurri redacta un recurs on demana cobrar el preu pel *model de cera de l'estàtua equestre de Carles III* que ha realitzat segons el valor establert per Pasqual Pere Moles. (AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 89, 11-XII-1788). Aquest recurs arriba als comissionats Palmerola i Guàrdia quatre dies més tard. (AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 88, 15-XII-1788).

1789-II-5

Pasqual Pere Moles presenta un recurs a la Junta on demana providències per frenar les persecucions a que el sotmeten alguns membres de l'Escola. (BC, JC 12, *Llibre d'Acords 1789-1791*, f. 11, 5-II-1789. També a SUBIRANA 1990, 46 i 405 i RIERA 1994, 45, n. 64).

1789-II-9

La Junta llegeix el dictamen de Francesc Puget relatiu a les queixes de Moles on es llegeix que els amonestadors són Gurri i Tomàs Solanes. La Junta acorda passar-ho tot als comissionats per l'Escola de Nobles Arts, Palmerola i Guàrdia. (BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 12, 9-II-1789. També a MARTINELL 1956 (a), 12, CID 1961 (a), 116, n. 15, SUBIRANA 1990, 405 i RIERA 1994, 45, n. 64).

c. 1789-II

Correcció del decret que es vol presentar a Gurri on s'aconsella que se li recordi que està equivocat en relació a Moles, al qual Gurri acusa d'haver-lo perjudicat al fixar un preu pel *model de cera del retrat eqüestre de Carles III*. I es proposa recordar a Gurri que Moles no només no ha fixat cap quantitat concreta sinó que sempre l'ha afavorit, s'aconsella a l'escultor que s'asseguri de la veritat dels fets abans de fer cap recurs i finalment s'adverteix que enlloc de fer la prevenció pel decret sigui el secretari qui parli directament amb Gurri. (AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 91, c. II-1789).

1789-II-16

La Junta acorda no pagar res a Gurri pel *model de cera del retrat eqüestre de Carles III* perquè el vint-i-cinc de desembre de l'any anterior ja li havien pagat 191 lliures, 7 sous i 6 diners per saldar totes les feines que l'escultor havia fet per ells. A més s'avisa al secretari perquè li senyali que Moles sempre l'ha beneficiat i que ha comès un error amb ell. (BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 15, 16-II-1789. També a SUBIRANA 1990, 405-406, RIERA 1994, 45, n. 65 i RUIZ ORTEGA 1999, 398 tot i que erra la data i enlloc del 16 anota dia 15). Aquest dia també es tanca l'expedient pel famós pagament. (AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 90, 16-II-1789).

1789-II-19

La Junta acorda canviar els capítols sobre la direcció de l'Escola aprovats el quinze de febrer i el setze d'abril del 1787 per afegir-hi una nova disposició per evitar disputes públiques entre el professorat de l'Escola de Llotja. Es determina que qualsevol desacord s'ha de fer saber al comissionat per l'Escola més antic de la Junta i es recorda que el director té preferència per prendre decisions, seguit del més antic dels tinents. (BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 18-19, 19-II-1789. També CID 1961 (a), 116, n. 17, SUBIRANA 1990, 406 i RIERA 1994, 45-46, n. 66 i 67).

1789-II-26

La Junta és informada que s'ha reunit al director de l'Escola de Nobles Arts i als tinents, Montanya, Gurri, Lisoro, Solanes i Vidal i en presència del secretari se'ls han llegit les modificacions de la normativa del 1787 sobre el règim i el govern de l'Escola acordades a la reunió de la Junta del dinou del mateix mes i que s'ha format un edicte per a penjar-lo a Llotja. (BC, JC 12, *Llibre d'Acords 1789-1791*, f. 21, 26-II-1789. També a MARTINELL 1956 (a), 12, CID 1961 (a), 116, n. 15, SUBIRANA 1990, 406, RIERA 1994, 46, n. 67, RUIZ ORTEGA 1999, 399-400).

1789-V-18

La Junta llegeix un recurs de Moles escrit dos dies abans, on exposa que Damià Campeny ha trencat el baix relleu d'un alumne que es presentava al mateix premi que ell amb forces possibilitats i el consell decideix expulsar a Campeny de l'Escola, publicar els fets al centre i empresonar-lo a disposició de l'intendent. (BC, JC 12, *Llibre d'Acords 1789-1791*, f. 55, 18-V-1789. També a MARTINELL 1956 (a), 11, SUBIRANA 1990, 407, RIERA 1994, 209, n. 424, CID 1998, 48 i RUIZ ORTEGA 1999, 400. Cal anotar aquesta notícia sobre Campeny perquè el 1857 el seu biògraf, Josep Arrau i Barba, insistí en que Campeny era innocent però havia estat acusat falsament per Gurri que envejava la destresa del seu alumne i després d'ell altres han repetit la mateixa afirmació. ARRAU 1911, 65-67).

1789-V-25

Moles comunica a la Junta que amb el permís de l'intendent ha aturat l'ordre d'empresonament de Campeny. Els membres de la Junta ho accepten i decideixen oblidar la presó però mantenen la seva expulsió i la publicació dels fets. (BC, JC 12, *Llibre d'Acords 1789-1791*, f. 58, 25-V-1789. També a SUBIRANA 1990, 407, RIERA 1994, 210, n. 426 i CID 1998, 48 tot i que erra la data de l'acord).

1789-VIII-29

Carta de Salvador Sanjuan, procurador del capítol de la catedral de Lleida a Barcelona, als membres del sobredit consell informant-los que ha parlat amb Gurri perquè, malgrat que els canonges ja tenien diversos dibuixos pel *lavabo* de la sagristia de la Nova Seu que pretenien erigir, ha demanat a Gurri dissenys per l'obra i aquest s'ha compromès a lliurar-li. (ACLL, Seu Nova, *cartes 1788-1789*, vol. XVI, f. 618r, 29-VIII-1789).

1789-IX-19

Salvador Sanjuan informa al degà de la Seu Nova de Lleida que ha tramès els dissenys de Salvador Gurri del *lavabo* per la sagristia. Aquests foren rebuts abans del vint-i-tres d'aquell mes. (ACLL, Seu Nova, *cartes* 1788-1789, vol. XVI, f. 631r, 19-IX-1789 i f. 633, 26-IX-1789).

1790-II-24

Eusebi Montull informa al capítol de la catedral de Lleida que ha lliurat la còpia de la contracta de l'*aiguamans* de la sagristia de la Seu Nova a Salvador Gurri i que l'escultor ja ha dissenyat l'*àngel* que farà de marbre. (ACLL, Seu Nova, *cartes* 1790-1791, vol. XX, f. 35r, 24-II-1790).

1790-III-6

Eusebi Montull noticia al capítol de la catedral de Lleida que ha saldat la primera paga pel *lavabo* de la sagristia a Salvador Gurri. (ACLL, Seu Nova, *cartes* 1790-1791, vol. XX, f. 45, 6-III-1790).

1790-VII-14

Eusebi Montull informa de l'estat de les obres del *lavabo* de la Seu Nova de Lleida al capítol de la catedral: el pedestal estava enllestit fins a la pila, totes les pedres ja s'havien talla tret dels jaspis procedents de Gènova que no havien arribat i l'*àngel* estava molt avançat. (ACLL, Seu Nova, *Llibre de cartes* 1790-1791, vol. XX, f. 178v, 14-VII-1790).

1790-VII-22

La Junta demana a Pasqual Pere Moles els motius pels que les obres sol licitades el febrer 1787 per Floridablanca no han estat realitzades. (BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 288, 22-VII-1790. També a RIERA 1994, 35 n. 33 i RUIZ ORTEGA 1999, 403).

1790-VIII-5

Moles presenta una representació amb els informes dels tinents Montanya, Lisoro, Vidal i Gurri manifestant els motius pels que havien abandonat les obres que havien de presentar a Floridablanca segons l'acord del febrer del 1787 i on aquests s'ofereixen per fer les peces necessàries. La Junta demana a Gurri una obra de fang cuita. (BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 298-300, 5-VIII-1790. També a SUBIRANA 1990, 414, RIERA 1994, 35 n. 33 i RUIZ ORTEGA 1999, 404).

1790-IX-15

Eusebi Montull informa al capítol de la catedral de Lleida que Gurri ha estat advertit de la mala qualitat del jaspi de Gènova acordat a la contracta de l'*aiguamans* de la sagristia de la dita Seu i adjunta una carta de l'escultor on diu que prefereix fer les columnes de jaspi rosa. (ACLL, Seu Nova, *cartes* 1790-1791, vol. XX, f. 228r, 15-IX-1790, f. 229r, 15-IX-1790).

1790-IX-17

El capítol de la catedral de Lleida demana a Eusebi Montull que confirmi la mala qualitat del jaspi de Gènova apuntada per Gurri per a fer les columnes del *rentamans* de la sagristia i en cas afirmatiu ordena al canonge Josep Pons que prengui les disposicions pertinents. El dia dinou Pons escriu a Montull que si no es pot aconseguir un jaspi igual pot autoritzar l'ús d'un altre jaspi sense augmentar el cost de l'obra. (ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes* 1786-1792, f. 350, 17-IX-1790 i *cartes* 1790-1791, vol. XX, f. 236-237r, 19-IX-1790).

1790-X-25

Presenta un recurs a la Junta reclamant els diners per les classes de les nits d'estiu que impartia a l'Escola de Nobles Arts des del 1787 i per les que no havia cobrat res. (BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 340-341, 25-X-1790. També a SUBIRANA 1990, 415 i RIERA 1994, 47, n. 71).

1790-XII-2

La Junta demana un informe al director de l'Escola on adveri l'assistència de Gurri a les classes d'estiu que reclama cobrar i opini sobre el veredict que Palmerola ha redactat versat en l'assumpte. (BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 355, 2-XII-1790. També a CID 1961 (a) 117, n. 22 i RIERA 1994, 47 n. 71).

1790-XII-6

Després de llegir els informes de Palmerola i Moles, la Junta decideix arxivar el recurs de Gurri per cobrar les classes d'estiu des del 1787 i suspendre'n la resolució. (BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 356, 6-XII-1790. També a CID 1961 (a) 117, n. 23 i RIERA 1994, 47 n. 71).

1791-IX-4

Signa àpoca per 600 lliures rebudes de la Marquesa de Cartellà i de Moja, per l'altar i les escultures de la Verge de la Mercè, sant Josep, sant Lluís de Gonçaga, sant Narcís, sant Ignasi i uns àngels, així com 48 lliures per quatre canelobres 18 per un faristol i 12 pel peu i la creu d'un Crist que ha realitzat per la capella de la nova casa de la marquesa a la Rambla i la Portaferri de Barcelona. (AHPB, Gerardo Cassani, not., manual de 1791, f. 132v-133, 4-IX-1791. També a ALCOLEA 1972, 8 i 1987, 55).

1791-XI-7

Torna a redactar un recurs demanant el mateix pagament de les classes d'estiu que feia a Llotja des del 1787 amb idèntics motius que el vint-i-cinc d'octubre del 1790. La Junta decideix altre cop no admetre la sol·licitud. (BC, JC 12, *Llibre d'Acords 1789-1791*, f. 458, 7-XI-1791. També a RIERA 1994, 47 n. 71).

1792-XII-20

El capítol de la catedral de Lleida com que no ha rebut el *rentamans* per la sagristia de Gurri acorda escriure'l instant-lo a acabar-lo. (ACLL, *Seu Nova, Llibre de Deliberacions i Actes 1786-1792*, f. 523v-524r, 20-XII-1792).

1793-VI-17

Junt amb Pasqual Pere Moles, Pere Pau Montanya, Francesc Lisoro i Francesc Vidal, presenten un recurs als membres de la Junta per noticiar-los el seu allistament als cossos de veïns i altres professors organitzats per a una possible defensa de la plaça. La Junta accepta el "gloriós objectiu" però limita la vigilància a un sol professor per a evitar qualsevol retràs en l'ensenyament. (BC, JC 13, *Llibre d'Acords 1792-1796*, f. 209, 17-VI-1793. També a CID 1961 (a), 117-118 n. 33, SUBIRANA 1990, 48 i 426 i RIERA 1994, 49 n. 78).

1793-VII-18

Junt amb altres professors i el director de l'Escola de Nobles Arts presenta el seu dictamen sobre l'originalitat de les obres presentades a oposicions per Benet Calls. Gurri diu que poden ser seves i que les pot haver fet sense ajuda. (BC, JC 13, *Llibre d'Acords 1792-1796*, f. 221-222, 18-VII-1793. També a SUBIRANA 1990, 426-427).

1793-XII-20

Davant del retràs de l'aiguamans de la sagristia de la Seu Nova de Lleida el capítol de la catedral decideix obligar a Gurri a complir la contracta per via judicial. (ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes 1793-1797*, f. 66v, 20-XII-1793).

c. 1794

Realitza el grup de la santa Teresa i un àngel per una capella lateral de l'església de sant Josep de l'antic convent dels carmelites descalços de Barcelona. (Segons un gravat calcogràfic del grup escultòric de Gurri del 1794 dibuixat per J. Flaugier i gravat per J. Coromina, a la llegenda del qual s'indica el nom de Gurri com a escultor del grup. Aquest gravat fou publicat per Frederic Marès a: MARÈS 1964, il·lustr. 26).

1794-I-7

Salvador Gurri és informat de la resolució del capítol de Lleida d'obligar-lo a complir els terminis d'acabament del rentamans de la sagristia de la Seu Nova acordats a la contracta per via judicial de la mà del fill de Salvador Sanjuan. Aquest ho notifica al capítol el dia següent. (ACLL, Seu Nova, *cartes 1794-1795*, vol. XXI, f. 5, 8-I-1794).

1794-II-27

Junta amb altres tinents i el director de l'Escola de Nobles Arts, valora per la Junta les obres en pintura i flors de Salvador Molet. (BC, JC 13, *Llibre d'Acords 1792-1796*, f. 219, 27-II-1794. També a SUBIRANA 1990, 429-430).

1794-III-29

L'advocat de Barcelona que s'ocupa d'obligar a Gurri a complir la contracta del rentamans de la sagristia de la Seu Nova de Lleida per petició del capítol de la dita catedral, Vallocera, demana als canonges còpia de la sobredita contracta i dels dos rebuts signats per l'escultor per l'obra. Els canonges envien la documentació a Sanjoan que la rep l'onze de maig i immediatament la trameta a Vallocera. (ACLL, Seu Nova, *cartes 1794-1795*, vol. XXI, f. 46, 29-III-1794 i f. 83, 14-V-1794).

1794-VI-11

Envia un memorial al capítol de la catedral de Lleida on assegura que el cost dels bronzes del *lavabo* de la sagristia és més car del que havia calculat i demana que se li lliuri l'última paga per a sufragar-lo, obligant-se a dirigir-la sense recompensa per la pèrdua. (ACLL, Seu Nova, *cartes* 1794-1795, vol. XXI, f. 89, 11-VI-1794).

1794-VI-27

Salvador Sanjuan atura el procés judicial del capítol de la catedral de Lleida contra Gurri per l'acabament del *rentamans* de la sagristia de la Seu Nova fins que el vint-i-set de juny el capítol llegeix el memorial de l'escultor del dia onze d'aquell mes i comissiona als canonges obrers perquè investiguin la certesa de les seves súpliques. (ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes* 1793-1797, f. 117v, 27-VI-1794 i f. 121r, 20-VII-1794).

c. 1794-VIII

El dos d'agost del 1794 s'inaugura el nou *retaula major* de l'església de la Mercè de Barcelona pel que Gurri esculpí una *imatge de santa Maria de Cervelló*.

1794-IX-23

El capítol de la catedral de Lleida llegeix una carta de Salvador Sanjuan on els avisa que ha lliurat el disseny del *lavabo* de Gurri a un courier i aquest ha determinat que l'import dels bronzes és excessiu i que l'encarregat de daurar-los, Carlo Paglia Calderoni, pot fer-ho per mil lliures menys. (ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes* 1793-1797, 134v-135r, 23-IX-1794).

1795-I-28

Salvador Sanjuan fa arribar al capítol de la catedral de Lleida una relació de Carlos Paglia Calderoni sobre el valor dels bronzes i els daurats pel *rentamans* de la sagristia de la Seu Nova, afegint que segons l'advocat Vallocera no són necessaris més informes sobre l'assumpte. (ACLL, Seu Nova, *cartes* 1794-1795, vol. XXI, f. 278, 28-I-1795).

1795-XII-20

Acord del capítol de Lleida de seguir la causa judicial contra Gurri per l'acabament del *rentamans* de la sagristia. (ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes* 1793-1797, f. 247, 20-XII-1795).

1796-V-11

Eusebi Montull escriu una carta al capítol de la Seu Nova de Lleida i els informa que degut als deutes, Salvador Gurri té la meitat del sou de Llotja embargat. A més s'hi llegeix que Carlo Paglia ha aconseguit la feina dels bronzes daurats del *rentamans* i que tots tres, Montull, Paglia i Gurri, junt amb Vallocera, han arribat a una solució per acabar el *lavabo* de la sagristia. L'advocat proposa que els capitulars es facin càrrec dels costos del bronze i el seu daurat i a canvi Gurri promet lliurar els motlles que ja té llestos, dirigir els treballs necessaris, costejar les caixes pel transport dels marbres fins a Lleida i traslladar-se al Segrià per a plantar l'obra. Finalment afegeix que un cop acabada l'obra, serà visurada per uns perits que senyalaran la quantitat que l'escultor hauria de pagar com a desgreuge pel retràs. A més, Gurri assumeix lliurar cent lliures anuals en quatre terminis per a contribuir al cost dels bronzes. El dictamen és aplaudit per totes les parts. (ACLL, Seu Nova, *cartes* 1796-1797, vol. XXIII, f. 79, 11-V-1796. El dictamen de l'advocat no es conserva però el seu contingut es pot llegir resumit a l'acta del consell del tretze de maig del 1796: ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes* 1793-1797, 276r, 13-V-1796).

1796-X-20

Cobra 19 lliures i 10 sous per les dues-centes estampes del *grup escultòric* principal del *retaule* de santa Maria de Mataró que dibuixà Pere Pau Montanya i gravà Pasqual Pere Moles vers el 1786-1787. Aquest gravat certifica l'autoria del grup a les mans de Gurri. (MASMM, *Comptes administracions Sant Desideri i Santes* 1769-1808, 20-X-1796. També a ADAN I SOLER 1996, 30).

1797

Eusebi Montull rep 300 lliures del procurador de l'administració de l'obra de la Seu Nova de Lleida per pagar el *rentamans* de la sagristia de la dita Seu i s'abonen 5 lliures i 5 sous a Sebastià Solanes pel transport de l'àngel del *lavabo* al Segrià. (ACLL, Seu Nova, *Fàbrica, Llibre de capbreus i comptes de l'administració de l'obra* 1791-1808, vol. III, f. 137v-138v, 1797).

1797-VI-3

Pagament a Salvador Gurri registrat als comptes de les administracions de sant Desideri i les santes de l'església de santa Maria de Mataró per un valor 300 lliures pel *grup del Pare Etern* de l'àtic del *retaule major* d'aquesta església. (MASMM, *Comptes administracions Sant Desideri i Santes* 1769-1808, 3-VI-1797).

1797-VIII-7

La Junta de Comerç augmenta el sou de tots els seus empleats i en el cas de Gurri que fins ara cobrava 750 rals d'ardit se n'hi designen 3750. (BC, JC 14, *Llibre d'Acords* 1797, f. 249-250, 7-VIII-1797 i BC, JC 90, *Copiadors de cartes 1795-1802*, 2-VIII-1797. També a CID 1961 (a), 117, tot i que erra la data de l'acord, SUBIRANA 1990, 441 i RIERA 1994, 51).

1797-XI-25

Francisco Capalà, tresorer de les obres de la Llotja de Barcelona, comunica a Marià Geccelí, comptador de la Junta de Comerç, els moviments de diners dels comissionats per les obres de Llotja des del tres de juny del 1797 al quatre de gener del següent, entre els que hi ha 1 ral d'ardit i 750 diners d'ardit lliurats el vint-i-cinc de novembre per un *escut de la Verge* per sobre la porta de la capella realitzat per Salvador Gurri. (BC, JC CXLIV, caixa 192, núm. 1, f. 74, 17-XI-1797. També a RIERA 1994, 242. Aquest pagament també consta a: BC, JC 237, *Libro donde se notan todas las obras hechas en la casa Lonja, por direccion de la Real Junta de Comercio, 1771-1808*, f. 68v. També a RIERA 1994, 242).

1798-IV-27

Signa la contracta per la figura del sant Miquel del *retaule del gremi dels tenders i revenedors* de santa Maria del Pi de Barcelona. Gurri s'obliga a fer l'escultura principal del retaule en fusta d'àlber acompanyat d'un serafí, raigs i núvols, segons un model presentat prèviament per un preu de 500 lliures. (APSMP, *Revenedors*, VII-IV, *Llibre de comptes 1790-1805*, vol. 13, *Compte que dona Joan Noguér sindich del Gremi de tenders y Revenedors* i VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 100, 27-IV-1798. També a TINTÓ 1991, 64).

1798-V-24

El seu fill, Salvador Gurri i Mas, col·legial del Reial Col·legi de Cirurgia de Barcelona, per primera volta guanya un premi de les classes d'escultura de l'Escola de Nobles Arts de Llotja. Tornarà a ésser premiat per últim cop el febrer del 1800. (BC, JC 15, *Llibre d'Acords* 1798, f. 98-99, 24-V-1798 i f. 221-222, 19-XI-1798 i JC 17, *Llibre d'Acords* 1800, f. 26-28, 6-II-1800).

1798-VI-23

Josep Lloser escriu al capítol de la catedral de Lleida que els bronzes per l'*aiguamans* de la sagristia de la Seu Nova estan quasi bé acabats. (ACLL, *Seu Nova, cartes 1798-1799*, vol. XXIV, f. 132, 23-VI-1798).

1798-VI-26

El capítol de la catedral de Lleida demana a Marià Cortadelles, aleshores a Barcelona, que obligui a Gurri a acabar l'*aiguamans* de la sagristia de la Seu Nova amb la major brevetat però ja no per via judicial. (ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes 1798-1804*, f. 24r, 26-VI-1798).

1798-IX

Realitzat la *talla de la caixa d'un orgue* obrat per Josep Pujol, orguener de Manresa, per l'església de l'oratori de sant Felip Neri de Barcelona. (Segons relat del Baró de Maldà: AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A- núm. 217, f. 171, 12-IX-1798).

1798-XI-21

Malgrat les notícies al capítol de la catedral de Lleida del vint-i-tres de juny de 1798, el courer no ha pogut acabar els bronzes del *rentamans* de la sagristia de la Seu Nova de Lleida perquè Gurri s'ha demorat en el lliurament dels motlles i per manca de diners. Així, el 1799 Josep Lloser rep 2500 lliures pels oficials que fan el tàlem de santa Maria del Mar i pels que obren el *lavabo* de la catedral de Lleida. (ACLL, Seu Nova, *cartes 1798-1799*, vol. XXIV, f. 52-53r, 21-XI-1798. I ACLL, Seu Nova, *Fàbrica, Llibre de capbreus i comptes de l'administració de l'obra 1791-1808*, vol. III, f. 188r, 1799).

1799-II-21

Insisteix de nou en cobrar les classes d'estiu des del 1787 i torna a presentar un recurs a la Junta que determina que passi als comissionats per l'Escola, els senyors Ciutadilla i Roca. (BC, JC 16 *Llibre d'Acords 1799*, f. 25, 21-II-1799. També a CID 1961(a), 117, n. 27 i RIERA 1994, 47 n. 72).

1799-IV-1

El trenta de gener la Junta envia una petició a la Suprema de Madrid perquè aprovi unes gratificacions pels professors de l'Escola de Nàutica i de la de Nobles Arts, per la seva aplicació a la docència i per la feina extra de corregir els exàmens dels alumnes. El quatre d'abril es llegeix la resposta afirmativa i s'acordà atorgar 200 pesos a cada director, 100 als mestres de la de nàutica i als tinents de la de Nobles Arts, entre els que s'hi compta Gurri. Tres dies més tard es comunica l'ordre al comptador, Marià Geccellí, pel seu compliment (BC, JC 90, *Copiador de Cartes 1795-1802*, 30-I-1799, 56, n. 101 i BC, JC 16, *Llibres d'Acords 1799*, f. 54-59, 1-IV-1799. També a CID 1961 (a), 117, n. 29 i RIERA 1994. I BC, JC XXVII, núm. 47, f. 38-40, 4-IV-1799).

1799-IV-8

Ciudadilla i Roca, comissionats de la Junta per l'Escola de Llotja, finalment aclareixen que quan Gurri fou nomenat tinent de director per l'escultura el 1783, se li assignà un sou de 75 lliures anuals sense fixar si només eren per les classes d'hivern o també per les d'estiu i per això es determina que Gurri no té raó en reclamar les classes d'estiu des del 1787. Tot i així s'acordà augmentar-li el sou de tinent amb 150 lliures anuals a partir d'aquell dia. (BC, JC 16, *Llibre d'Acords* 1799, f. 63-65, 8-IV-1799. També a CID 1961(a), 117 i RIERA 1994, 47 n. 73). El dia vint-i-cinc d'abril els dos comissionats per l'Escola noticien a la Junta que Gurri ha estat informat de l'acord anterior. (BC, JC 16, *Llibre d'Acords* 1799, f. 74-75, 25-IV-1799. També a RIERA 1994, 47 n. 73).

1799-XI-18

La pobresa de les arques de la Junta no permet pagar els sobresous fixats anteriorment i es llegeix un informe dels comissionats per l'Escola de Dibuix on proposen retardar el pagament concedit fins que els ingressos de l'impost del periatge augmentin i on, després d'haver llegit la consulta de la Suprema, acorden retallar l'augment de Gurri de 3750 rals a 3000 amb la condició que a més de l'assistència a les tardes fes torns a les classes del matí. (BC, JC 16, *Llibres d'Acords* 1799, f. 236-238, 18-XI-1799 i BC, JC XXVII, núm. 47, f. 78-79v, 25-XI-1799).

c. 1800

Realitza diversos àngels per exornar el presbiteri de l'antiga església parroquial de sant Miquel de Barcelona. (Segons: AINAUD, VERRIÉ i GUIOL 1947, 182).

1800-II-3

Demana a la Junta quedar eximit de la docència matinal i aquesta, tenint en compte la docència que impartia al seu propi taller, les seves habilitats com a escultor i els vint-i-quatre anys que feia que ensenyava a l'Escola força mal pagat, decideix que si troba a un substitut pot deixar d'anar a Llotja al matí. (BC, JC 17, *Llibre d'Acords* 1800, f. 22-23, 3-II-1800. També a RIERA 1994, 58, n. 106).

1800-III-8

Joan Grau rep 3 lliures pel transport de l'escultura del sant Miquel de Gurri, el qual havia cobrat l'última paga per l'obra el deu d'octubre del 1799, a l'església de santa Maria del Pi de Barcelona. Anton Durant i Salvador Estrada són pagats l'onze de maig per col·locar-la al centre del *retaula dels revenedors*. (APSMP, *Revenedors*, VII-IV, *Llibre de comptes 1790-1805*, vol. 13, *Compte que dona Joan Noguér sindich del Gremi de tenders y Revenedors*. També a TINTÓ 1991, 64-65. Es conserven els rebuts que presentaren aquests artesans a: APSMP, *Revenedors*, VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 114 per Joan Grau, 8-III-1800, 116, per Salvador Estrada, 11-V-1800 i 120, per Anton Durant 11 i 18-V-1800).

1800-V-23

Realitza les figures de sant Domènec i santa Caterina pel *retaula de Nostra Senyora del Roser* de l'església de santa Maria de Vallvidrera per 100 lliures. (Segons: SALLENT 1916, 185).

1800-VII-31

Els treballadors de Llotja: mestres de les escoles, porters i agutzils, presenten un recurs a la Junta per cobrar l'augment promès des de l'agost del 1797. Donada la pobresa de les arque es decideix pagar-los dos terços del sou. (BC, JC 17, *Llibre d'Acords 1800*, f. 262, 31-VII-1800 i f. 331-332, 16-X-1800. També a RIERA 1994, 57 n. 102).

1800-VIII-26

Carta al capítol de la catedral de Lleida de Marià Cortadelles des de Calaf on diu que Gurri i Paglia asseguren que acabaran l'aiguamans aquell setembre i alhora suggereix alguns canvis en la seva ubicació perquè l'escultor considera massa fosca l'avantsagristia. El capítol escolta la idea de l'escultor que pretén realitzar un nínxol a la paret de l'extrem de la peça per a encabir-hi el *lavabo*, on s'hi obririen tres finestres que l'il·luminarien però acorda seguir amb el lloc preestablert a la contracta, al mig de l'avantsagristia. Aquest any ja s'inicia el transport d'algunes peces del *lavabo*. (ACLL, *Llibre de Deliberacions i Actes 1798-1804*, 26-VIII-1800, f. 125v i MARTINELL 1926, 236-237).

1801-I-9

El canonge obrer de la catedral de Lleida, Josep Sales, comunica al capítol de la catedral que cal desembarassar l'avantsagristia dels trastos que s'hi havien deixat per poder plantar el *rentamans*. (ACLL, *Seu Nova, Llibre de Deliberacions i Actes 1798-1804*, f. 178, 9-I-1801).

1801-II-5

Els professors de l'Escola de Dibuix insisteixen tot l'any en cobrar el sobresou promès. (BC, JC 18, *Llibre d'Acords* 1801, f. 33, 5-II-1801, f. 56, 23-II-1801 i f. 231, 7-X-1801. També a RIERA 1994, 57, n. 103). El dinou d'octubre es dóna l'ordre de fer els pagaments però el setze del següent encara seguien les reivindicacions econòmiques dels professors. (BC, JC 18, *Llibre d'Acords* 1801, f. 236-237, 19-X-1801 a RIERA 1994, 57, n. 103 i BC, JC 18, *Llibre d'Acords* 1801, f. 247, 16-XI-1801).

1801-IV-14

El capítol de la Seu Nova de Lleida decideix que l'avantsagristia no és el lloc indicat per a acollir el *lavabo* de Gurri, no per motius d'il·luminació com reclamava l'escultor sinó perquè pensen que a la sagristia estarà més protegit i acorden plantar-lo al mig d'aquesta última sala. (ACLL, *Seu Nova, Llibre de Deliberacions i Actes 1798-1804*, f. 194r, 14-IV-1801).

1801-IV-30

El fuster barceloní Salvador Espanya obté 90 lliures, 14 sous i 4 diners de Gurri per les onze caixes per a transportar el *lavabo* des de Barcelona a la catedral de Lleida . (Segons Cèsar Martinell: MARTINELL 1926, 237).

1801

Un cop plantat el *rentamans* a la sagristia de la Seu Nova de Lleida, els perits el visuren i enlloc de penalitzar a Gurri pel retard, el premien amb 300 lliures per l'excel·lent resultat. (ACLL, *Seu Nova, Fàbrica, Llibre de capbreus i comptes de l'administració de l'obra 1791-1808*, vol. III, f. 239, 1801).

1802-II-11

Els professors de nàutica i arts de les escoles de la Junta de Comerç tornen a presentar recursos sobre els sobresous pendents des de l'agost del 1797 i aquesta vegada s'ordena al comptador que pagui els augments vençuts i els propers puntualment. (BC, JC 19, *Llibre d'Acords* 1802, f. 47, 11-II-1802).

1802-II-26

Dóna la seva opinió, junt amb altres artistes, sobre la petició d'Eusebio Maria Ybarreche a la Junta que aquesta protegeixi l'escola d'arquitectura que projecta fer. La comissió de dibuix i la opinió dels artistes és negativa degut als insuficients coneixements d'Ybarreche i l'ensenyament incomplet. (BC, JC 18, *Llibre d'Acords* 1801, f. 60-61, 26-II-1802).

1802-V-3

Reunió de la Junta de Comerç de Barcelona on, amb motiu de la visita reial a la ciutat, s'acordà enllestir la decoració de l'edifici de la Llotja amb preferència, entre altres, per la barana, els balustres i les dues escultures de l'escala noble així com les quatre per les fornícules del pati. (BC, JC 19, *Llibre d'Acords* 1802, f. 147-148, 3-V-1802. També a CID 1947(a), 93, RIERA 1994, 247 i GARCÍA SÁNCHEZ 1998, 379). Pere Pau Montanya, director de la decoració escultòrica encomana a Salvador Gurri les dues *matrones* de l'arrencada de l'escala. (Segons: *Relacion de lo obrado en la Rl. Casa Lonja de Barcelona, y de los festejos con que aplaudió su llustre Junta el arribo de SSMM, y AA á la sobre dicha Ciudad, y demas plaucibles motivos, que, durante su mancion ocurrieron*, a AHCB: *Cerimonial de l'ajuntament de Barcelona. Any 1802*). Les dues figures es valoren per 700 duros cada una més un paga setmanal de 80 duros per la manutenció de l'equip d'operaris i es fan amb marbre de la Llotja. (BC, JC XVII, caixa 25, núm. 26, f. 43, [1802]. També a RIERA 1994, 254).

1802-V-16

Primer pagament del tresorer de la Junta, Francisco Capalà i Vidal, per les dues *matrones* de l'arrencada de l'escala noble de la Llotja de Barcelona a Gurri, per 75 lliures per la setmana del setze al vint-i-dos de maig. D'aleshores fins a la setmana del trenta-un d'octubre al sis de novembre que deixa de cobrar, menys la del cinc a l'onze de setembre que els reis entren a la ciutat, Gurri rep una paga setmanal quasi bé sempre de 90 lliures. (BC, JC CXLIV, caixa 192, núm. 2, f. 38v, 22-V-1802).

1802-VI

S'inicia la compra de pedra per les dues fonts dels extrems del passeig de l'Esplanada de Barcelona. Els dos blocs per les *escultures principals* es paguen a Gurri i Josep Moret per 180 lliures. (ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2448, 2-VI-1802, 23-VI-1802, 9-VII-1802 i 11-VIII-1802 i *compte de les figures fetes al passeig de l'Esplanada per Salvador Gurri i Josep Moret, s/p*. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 242 i 247). Gurri té l'encàrrec més important, les dues *estàtues principals de l'Hèrcules i l'Aretusa* per un valor de 900 lliures. (ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2450, *apunt de les despeses de les fonts, s/p*. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 244-245). Degut però al poc temps per acabar les fonts per la imminent entrada dels reis a la ciutat i l'ocupació de Gurri en les *matrones* de l'escala noble de la Llotja, Josep Moret acaba la feina. (ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2450, càlcul del valor de les escultures de les fonts, s/p. i caixa 2448, *compte de les figures fetes al passeig de l'Esplanada per Salvador Gurri i Josep Moret, s/p*. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 246-247).

1802-VIII-30

Les figures de la Indústria i l'Agricultura de l'escala noble de la Llotja de Barcelona ja són col·locades al seu lloc definitiu. (Segons el Baró de Maldà a: AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. a-núm. 225, f. 308-309, 30-VIII-1802).

1803-XI-28

Després de la mort del director de l'Escola de Llotja Pere Pau Montanya, Salvador Gurri i Francesc Lisoro presenten recursos a la Junta on demanen la seva plaça i el cinc de desembre també ho fa Tomàs Solanes. (BC, JC 20, *Llibre d'Acords* 1803, f. 268, 28-XI-1803. També a CID 1961 (a), 118 n. 36 i RIERA 1994, 59 n. 113. I BC, JC 20, *Llibre d'Acords* 1803, f. 274, 5-XII-1803. També a CID 1961 (a), 118 n. 37 i RIERA 1994, 60 n. 115).

1803-XII-12

La Junta de Comerç canvia l'organigrama docent de l'Escola de Nobles Arts i opta, enlloc d'un director, per dos mestres primers de professions diferents que s'alternaran la presidència del centre. Estudiats els recursos dels diversos pretendents de la plaça de mestre primer i director, es tria a Salvador Gurri per l'escultura i Tomàs Solanes per la pintura. (BC, JC 20, *Llibre d'Acords* 1803, f. 282-284, 12-XII-1803. També a CID 1961 (a), 118 n. 38, ALCOLEA 1961-1962, II, 172 i RIERA 1994, 61 n. 116). Gurri i Solanes són elegits per ser considerats els artistes més aptes del Principat, per la seva reputació i la categoria de les seves obres, malgrat la manca d'idees i coneixements refinats d'ambdós. (BC, JC 91, *Copiador de cartes enviades* 1803-1808, s/p., 14-XII-1803 i BC, JC CVI, caixa 140, núm. 2, f. 89-91, 17-XII-1803. La carta també a CID 1961 (a), 119 n. 39, la carta i el lligall a RIERA 1994, 61 n. 116 i el lligall també ha estat citat per RUIZ ORTEGA 1999, 440).

1803-XII-14

Salvador Gurri i Tomàs Solanes són nomenats mestres primers de l'Escola de Llotja havent-se d'alternar en la seva direcció que inicia Gurri. (BC, JC 77, *Copiadors d'ordres i avisos* 1801-1804, s/p. 14-XII-1803 i BC, JC 21, *Llibre d'Acords* 1804, f. 33-34, 23-II-1804. Al *copiador d'ordres i avisos* s'hi pot llegir tant la participació del càrrec a Salvador Gurri i a Tomàs Solanes com l'ordre als comissionats perquè es facin efectius els nomenaments). La Junta de Barcelona escriu una carta a Manuel Giménez Breton per informar les novetats a la Junta Suprema de Madrid on se subratlla que Gurri és un excel·lent professor. (AASF, 38-31/2, *Expediente sobre la plaza de director de la escuela de Barcelona por la muerte de Pere Pau Montaña*, s/p., 14-XII-1803).

1803-XII-22

Apareix per primera volta als *Llibres d'Acords* de la Junta de Comerç actuant com a director de l'Escola al signar l'import per la distribució dels premis generals de les arts i pocs dies després inicia els parlaments del solemne acte de lliurament de les gratificacions. (BC, JC 20, *Llibre d'Acords 1803*, f. 193-194, 22-XII-1803, f. 297-299, 27-XII-1803. També a CID 1961 (a), 119 n. 40 i 41).

1804

Realitza l'*eccehomo* per a la congregació de la San de Tarragona. (Segons MARTINELL 1956 (a) (a), 17).

1804-I-30

La Junta Suprema de Madrid a través de Manuel Burgos es dirigeix a Isidoro Bosarte per a demanar consell a l'Academia de San Fernando sobre el canvi de l'organigrama directiu de l'Escola de Nobles Arts de Barcelona i els artistes idonis per a presidir-la. (AASF, 38-31/2, *Expediente sobre la plaza de director de la escuela de Barcelona por la muerte de Pere Pau Montaña*, s/p., 31-I-1804).

1804-II-5

Els professors de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es reuneixen per valorar el nou organigrama docent de l'Escola de Llotja i el mèrit dels dos mestres primers designats i determinen que el relleu de Jaume Folch examinat és superior al de Gurri i que el quadre de Solanes és fluix. (AASF, 3/87, *Llibre d'Actes, Juntres Generals 1803-1818*, f. 70-71, 5-II-1804). La Junta Particular de San Fernando encarrega a Ramon Cabrera un informe on se senyali que consideren millor la presència d'un sol director i que aquest ha de ser Jaume Folch per a fer-lo arribar a la Suprema. (AASF, 38-31/2, *Expediente sobre la plaza de director de la escuela de Barcelona por la muerte de Pere Pau Montaña*, s/p., 5-II-1804).

1804-II-25

Informe de l'acadèmia de San Fernando a la Junta Suprema on s'exposa el desencert de l'existència de dos mestres amb el mateix rang que s'alternessin en la direcció a l'Escola de Llotja pel trencament de la uniformitat en el mètode d'ensenyança i el mèrit superior de Folch, pel qual, aquest ha de ser el nou i únic director de l'entitat catalana. (AASF, 38-31/2, *Expediente sobre la plaza de director de la escuela de Barcelona por la muerte de Pere Pau Montaña*, s/p., 25-II-1804).

1804-VI-4

La Junta de Comerç llegeix l'ordre de la Suprema de Madrid on se'ls adverteix que no s'accepta el nomenament de Gurri i Solanes com a nous mestres primers de l'Escola de Llotja i que havent-ho posat tot en coneixement del rei, aquest ha decretat la direcció única a les mans de Folch. La Junta acorda enviar una representació al rei per a seguir amb els dos mestres i no acatar la imposició de Madrid fins a conèixer la resposta règia. (BC, JC 21, *Llibre d'Acords* 1804, f. 99-101, 4-VI-1804. Aquest acord també es pot llegir entre els lligalls de la Junta: BC, JC CVI, núm. 2, f. 91, 4-VI-1804. També a CID 1961 (a), 119 n. 45 i RIERA 1994, 61 n. 119). L'endemà la Junta aprova la representació que es vol enviar al monarca i Gurri segueix realitzant les feines de director. (BC, JC 21, *Llibre d'Acords* 1804, f. 103-104, 5-VI-1804. A més, també es conserva la còpia de la carta que la Junta envià a Manuel Burgos acompanyant la representació pel rei: BC, JC 91, *Copiadore de Cartes*, s/p., 6-VI-1804. També a CID 1961 (a), 119 n. 46. Per les tasques de director de Gurri: BC, JC 21, *Llibre d'Acords* 1804, f. 158, 30-VII-1804, f. 161, 9-VIII-1804, f. 197, 5-XI-1804, f. 209-215, 26-XI-1804 i f. 224, 10-XII-1804. Alguns també a CID 1961 (a), 119-120 n. 47).

1805-I-17

La Junta de Comerç llegeix l'ordre definitiva enviada per la Suprema el dia nou del mateix mes on se'ls adverteix que el rei ha resolt que Gurri i Solanes segueixin essent mestres primers però que la direcció de l'Escola de Nobles Arts queda en mans de Folch. Aquest rebrà els 12.000 rals d'ardit que cobrava Montanya, Gurri els 8120 que cobrava el difunt vice-director Francesc Agustí i finalment Solanes els 4500 que Gurri anteriorment tenia designats. La Junta catalana acorda que es compleixin les ordres. (BC, JC 22, *Llibre d'Acords* 1805, f. 10-12, 17-I-1805 i BC, JC CVI, núm. 2, f. 93, 17-I-1805. També a CID 1961 (a), 120 n. 48, ALCOLEA 1961-1962, II, 172, RIERA 1994, 62 n. 120 i RUIZ ORTEGA 1999, 440).

1805-II-4

Gurri segueix fent de director de l'Escola de Nobles Arts fins l'arribada de Folch a Barcelona. (BC, JC 22, *Llibre d'Acords* 1805, f. 24-25, 4-II-1805 i f. 33-34, 14-II-1805. També a CID 1961 (a), 120 n. 49).

1805-IV-20

Signa contracta per les *escultures dels sants Elies i Eliseu* per les fornícules laterals del *retaula major* de l'església de l'antic convent del Carme de Barcelona amb el seu projectista, l'arquitecte Pere Serra i Bosch per un valor de 235 lliures cada una. (La contracta de les *escultures dels sants Elies i Eliseu* per l'església del convent del Carme, del 20-IV-1805, ha estat transcrita per Barraquer a: BARRAQUER ROVIRALTA 1906, I, 384. També a CID 1961 (b), 139).

1805-V-9

Es notícia a la Junta de Comerç l'arribada de Folch a Barcelona i aquesta ordena als comissionats per l'Escola de Nobles Arts que li confereixin la direcció del centre, cosa que fan l'endemà mateix. Gurri doncs deixa de ser-ne el director. (BC, JC 22, *Llibre d'Acords* 1805, f. 142, 9-V-1805 i f. 146-147, 13-V-1805. El primer també a CID 1961 (a), 120 n. 50 i RIERA 1994, 62 n. 121).

1807-VI-11

Cobra 45 lliures pel disseny del nou *retaula major* de l'església de l'hospital de sant Pere i santa Marta de Barcelona. El daurador Pau Palaudories també presenta un pla per l'obra que es valora en 11 lliures i els administradors de l'hospital prefereixen la traça de Gurri que aconsegueix la direcció dels treballs d'arquitectura. (AHHSCSP, Hospital d'en Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-42, 1807-1809, *Relacion de lo gastado para la construcción del Altar Mayor de la Yglesia de S^{ta} Martha desde 19 Mayo 1807, a 8 de Agosto de 1808*, [1808] i rebuts núm. 1 i 2, 19-V-1807 i 11-VI-1807).

1807-XII-1

El procurador de l'hospital de sant Pere i santa Marta de Barcelona, Joan Coll, li lliura 250 lliures per la direcció dels treballs d'arquitectura i les plantilles i perfils pel *retaula major* de l'església de l'hospital. (AHHSCSP, Hospital d'en Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-42, 1807-1809, 21-XII-1807 i *Relacion de lo gastado para la construcción del Altar Mayor de la Yglesia de S^{ta} Martha desde 19 Mayo 1807, a 8 de Agosto de 1808*, [1808] rebut núm. 10, 1-XII-1807).

1808-IV-25

La Junta demana permís a la Suprema de Madrid per a concedir una plaça de mestre supernumerari a Damià Campeny amb dret a ser mestre primer quan el lloc de Gurri o Solanes quedi vacant. (BC, JC 25, *Llibre d'Acords* 1808, f. 105, 25-IV-1808 i f. 105, 9-V-1808. També a RIERA 1994, 587 n. 226 i CID 1998, 56-58).

1808-IV-27

Cobra les 237 lliures i 10 sous restants de les feines de direcció de l'arquitectura i les plantilles del *retaula major* de l'hospital de sant Pere i santa Marta de Barcelona. (AHHSCSP, Hospital d'en Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-42, 1807-1809, 27-IV-1808 i *Relacion de lo gastado para la construcción del Altar Mayor de la Yglesia de S^{ta} Martha desde 19 Mayo 1807, a 8 de Agosto de 1808*, [1808] rebut núm. 15, 27-IV-1808).

1808-V-30

La Junta redueix un terç del sou als seus empleats i pensionats degut a les exigències econòmiques imposades pels invasors napoleònics junt amb la falta de recursos per la paràlisi industrial i comercial del Principat. (BC, JC 25, *Llibre d'Acords* 1808, f. 125-126, 30-V-1808. També a RIERA 1994, 38 n. 42).

1809-IX-4

La "Junta intrusa" suspèn el sou dels treballadors i professors de Llotja per no haver fet cap gest de submissió envers a la nova Junta. (Document transcrit parcialment per: RUIZ Y PABLO 1994, 299-328, MARTINELL 1951, 43-46, MARÈS 1964, 71 i RIERA 1994, 65).

1809-IX-15

Convocats el director i els mestres Salvador Gurri i Tomàs Solanes, així com els també docents Francesc Lisoro, Francesc Vidal, Salvador Molet, Francesc Rodríguez, Josep Bover, Josep Coromina, Josep Arrau, Josep Casas i Carles Ardit de l'Escola perquè jurin fidelitat al nou rei Josep Bonaparte amb l'amenaça de suspensió del càrrec si s'hi neguen; Gurri no presta jurament i deixa de ser mestre de Llotja. (Segons RUIZ Y PABLO 1994, 299-328).

1814-VII-18

Després de l'ocupació napoleònica la Junta torna a nomenar els professors per l'Escola de Nobles Arts. Jaume Folch seguirà essent el director amb un sou de 12000 rals, Salvador Gurri mestre primer amb 8120 rals i l'altre lloc de mestre primer, abans ocupat pel difunt Tomàs Solanes, l'ocuparà Francesc Rodríguez amb 4500 rals. (BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 31-33, 18-VII-1814. També a CID 1961 (a), 120, n. 54 i RIERA 1994, 72, n. 136). Aquest mateix dia alguns professors demanen ajuda econòmica pel seu precari estat, entre ells Gurri i la Junta decideix avançar-los la mensualitat abans de començar les classes. (BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 37, 18-VII-1814 i BC, JC CXLIX, caixa 204, núm. 118, 21-VII-1814. També a RIERA 1994, 73 n. 139 i 140).

1814-VIII-25

La Junta encarrega un inventari dels bens de Llotja amb les obres dels convents que havien estat extretes per la "Junta intrusa". Els comissionats per l'Escola disposen que s'iniciï el dia nou i encarreguen la feina a Jaume Folch, Salvador Gurri i Gaietà Faralt, l'encarregat del gabinet de màquines. La llista de les pintures i escultures s'enllesteix el vint-i-cinc d'agost. (BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 17-18, 4-VII-1814 i f. 69-70, 25-VIII-1814 i BC, JC 291, *Copiador de los oficios que dirige la Comision de la Escuela de Dibuxo y sus agregados*, s/p., 8-VII-1814, 9-VII-1814 i 25-VIII-1814. També a RIERA 1994, 69, n. 131).

1814-X-18

Folch, Gurri i Rodríguez opinen sobre Manuel Campos, que havia presentat un recurs dies abans perquè no podia exercir el seu càrrec d'ajudant suplent a l'Escola. Tots tres coincideixen en afirmar que Campos era poc recomanable perquè quan fou alumne de l'Escola va ser expulsat per trapella, mentre que Fontanals i Josep Coromines afegeixen que el recurrent havia estat foragitat per haver robat unes estampes del centre. Finalment la Junta acorda revocar el nomenament de Campos com a ajudant suplent. (BC, JC 291, *Copiador de los oficios que dirige la Comision de la Escuela de Dibuxo y sus agregados*, s/p., 4-X-1814, 11-X-1814 i 27-X-1814. BC, JC CXLIX, caixa 204, núm. 35-36, 6-X-1814, núm. 37, 18-X-1814 i núm. 39, 15-X-1814. I BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 150-151, 31-X-1814. També a RIERA 1994, 75 n. 146-148).

1814-XI-26

Jaume Folch, Salvador Gurri i Francesc Rodríguez transmeten el seu dictamen sobre el candidat per a substituir a Carles Ardit en la plaça d'ajudant per dos anys i consideren que entre els quatre pretendents, Joan Reyes, Jaume Freno, Josep March i Ramon Planella, l'últim és l'idoni. (BC, JC CXLIX, caixa 204, núm. 120, 26-XI-1814. També a RIERA 1994, 74 n. 145).

1814-XII-15

Els tres autors de l'inventari dels béns de la Llotja encarregat per la Junta de Comerç presenten un recurs a la Junta demanant cobrar la seva feina i s'ordena al comptador expedir 100 lliures a favor de Folch, 70 a Gurri i 75 a Faralt. (BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 253-254, 15-XII-1814. També a CID 1961 (a), 121 n. 55 i RIERA 1994, 69 n. 131).

c. 1815

Realitza el *relleu del retrat del rei Ferran VII* per sobre una porta del Jardí del General. (Gurri no degué cobrar aquesta obra en vida perquè el trenta-un de desembre del 1819 la seva vídua, Josepa Gurri, signa època de 45 lliures a Manuel Antonio Fernández pel sobredit retrat del rei i més endavant segueix reclamant més diner pel relleu, concretament 257 lliures i 10 diners: AHCB, Consellers, Obreria, C-XIV, caixa 81, f. 82, 31-XII-1819 i f. 75, 3-VI-1820).

1815-II-18

Gurri està malalt degut a un atac d'apoplexia i la Junta escriu a Damià Campeny prometent-li una plaça a l'Escola amb un sou de 8000 rals i la futura de Gurri quan aquest morí. (BC, JC 28, *Llibre d'Acords* 1815, f. 10, 2-I-1815 i f. 210-211, 13-IV-1815. BC, JC CXLIX, caixa 204, núm. 84-86 i *Copiador de Cartes* 1814-1816, f. 74, 18-II-1815. També a RIERA 1994, 589-590 n. 230 i 231 i CID 1998, 60).

1815-IV-17

Sembla que Gurri s'ha recuperat de la malaltia ja que apareix junt amb Folch i Rodríguez signant un informe sobre el mal comportament contra els professors per part de l'alumne Manuel Baquer. (BC, JC CXLIX, caixa 204, núm. 42, 17-IV-1815).

1815-X-4

Gurri havia abandonat el *retaula major* de l'hospital de sant Pere i santa Marta de Barcelona a causa de la Guerra del Francès. Acabat el conflicte reprèn la feina i abans del vint-i-vuit de juliol acaba els sis capitells de les columnes del tabernacle. El quatre d'octubre signa època per 150 lliures pels capitells i també la cornisa. (AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-44, 1815-1817, [després del 4-X-1815] i 4-X-1815).

1815-X-5

Folch, Gurri i Rodríguez informen d'un malentès entre els alumnes de disseny de figures de l'Escola de Llotja per l'ampliació del termini de lliurament d'unes proves que finalment revoquen. (BC, JC CXLIX, caixa 204, núm. 43, 5-X-1815).

1815-XI-20

Folch, Gurri i Rodríguez s'ocupen de la petició d'auxili de costes de l'alumne Francesc Farrera, elogiant les seves aptituds, disposició i assegurant que promet progressos amb l'ajuda de la Junta, pel que aquesta acorda una subvenció diària. (BC, JC 28, *Llibre d'Acords* 1815, f. 778-779, 20-XI-1815).

1816-V-21

Cobra 68 lliures per la cúpula dels sagrari del *retaula major* de l'hospital de sant Pere i santa Marta de Barcelona. (AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-44, 1815-1817, 21-V-1816). El sagrari és col·locat al retaula entre el vint-i-un de maig i el vint-i-un de juliol del 1816 pel paleta Josep Flaquer i el pintor Francesc Rodríguez fa el quadre zelador. (AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-44, 1815-1817, 14-VIII-1816 i 19-VIII-1816).

1816-XI-13

Junt amb altres professors i el director de l'Escola de Llotja respon el memorial escrit per l'opositor Francesc Ferrer. Tots acorden que l'alumne ha presentat l'obra fora de termini i per tant la peça no pot ser admesa a concurs. (BC, JC CXLIX, caixa 204, núm. 28, 13-XI-1816).

1817-II-20

Discuteix amb altres professors de Llotja la idoneïtat de convocar oposicions de flors pels alumnes de figures de l'Escola que així ho han demanat. (BC, JC 30, *Llibre d'Acords* 1817, f. 80-81, 20-II-1817. També a CID 1998, 61. I BC, JC CXLIX, caixa 204, núm. 78-79, 20-II-1817).

1818-V-13

El consell municipal de Barcelona considera una disposició del corregidor interí que vol subvencionar la construcció d'una nova font a la Rambla, davant del teatre, amb part de les 8500 lliures que Antoni Nadal pretén pagar per l'obtenció d'un permís d'obres. El corregidor sol·licita el nomenament de dos regidors perquè se n'ocupin i són elegits el marquès de Sentmenat i el de Gironella per a entendre's amb el magistrat en els tràmits per l'erecció de la font per la que Gurri farà la *Barcelona Industrial*. (AHCB, Ajuntament borbònic, *Llibre d'Acords*, f. 117-118, 13-V-1818). Tot i que mai s'arribà a acabar, la font s'erigí amb rapidesa i el 1819 ja hi havia la figura de Gurri al capdamunt. (Segons una descripció del *Manual de Forasteros* del 1819, transcrita per Carreras Candi: CARRERAS CANDI 1916, I, 778-779 n. 2084).

1819-I-4

Els professors de l'Escola de Nobles Arts envien una sol·licitud al rei i a l'acadèmia de San Fernando demanant que es doni curs a una representació contra Francesc Fontanals on exigeixen que es desatengui qualsevol petició que aquest pugui fer d'un càrrec superior al que ells tenien a l'Escola, signat entre altres per Gurri. (BC, JC 32, *Llibre d'Acords* 1819, f. 6, 4-I-1819, f. 134, 1-III-1819 i f. 207-208, 5-IV-1819. AASF, 38-31/2, s/p., 10-III-1819 i AASF, *Llibre d'Actes, Juntes Generals* 1819-1830, 3/88, f. 13v, 18-IV-1819).

1819-I-24

La Junta ordinària de la Real Academia de San Fernando llegeix una representació dels escultors de l'Escola de Nobles Arts de Barcelona on demanen que els drets d'aduana sobre els marbres tornin a ser com anteriorment. Entre ells Gurri signa la representació i per tant encara és actiu. (AASF, *Llibre d'Actes, Juntes Generals* 1819-1830, 3/88, f. 5v-6r, 24-I-1819).

1819-IX-27

La salut de Gurri s'agreuja segons un recurs del vint-i-set de setembre presentat per Francesc Bover a la Junta on demanar ser el substitut de l'escultura a l'Escola de Llotja degut al delicat estat de Gurri i les possibles futures absències de Damià Campeny. (BC, JC 32, *Llibre d'Acords* 1819, f. 593-595, 4-X-1819. També a CID 1961 (a), 121 n. 56).

1819-XI-4

Gurri és mort i la seva vídua, Josepa, envia un recurs a la Junta de Comerç demanant una pensió de viduïtat, recordant la seva pobresa absoluta i avançada edat, la feina lleial del seu marit trenta-sis anys a l'Escola de Nobles Arts i que aquest era un artista i professor de vàlua. (BC, JC 32, *Llibre d'Acords* 1819, f. 674-675, 4-XI-1819. També a CID 1961 (a), 121 n. 56). El mateix dia es llegeixen els recursos de Francesc Bover i Damià Campeny que pretenen el lloc de Gurri. Campeny recorda la promesa de la Junta d'ocupar una plaça cobrant 8000 rals fins la mort del mestre, moment en que tindrà el seu lloc. (BC, JC 32, *Llibre d'Acords* 1819, f. 675-676, 4-XI-1819. També a CID 1961 (a), 121 n. 56). La Junta acorda donar la plaça de Gurri a Campeny i pujar-li el sou a 10000 rals i a Bover la de substitut de mestre d'escultura amb l'obligació de reemplaçar a Campeny en les absències o malalties, augmentant-li també 2000 rals més el sou. (BC, JC 32, *Llibre d'Acords* 1819, f. 676-677, 4-XI-1819. També a CID 1961 (a), 121 n. 56).

1819-XII-23

Els comissionats per l'Escola de Dibuix dictaminen que pel mèrit del seu marit, per la seva avançada edat de 70 anys, pel seu estat de misèria, amb l'agreujant de que Gurri moria sense cap fill que la pogués socórrer i sobretot per demostrar l'amor a les Nobles Arts no permetent que la dona d'un antic professor de Llotja pidolés pels carrers de Barcelona, se li confereixi a Josepa Mas, vídua de Salvador Gurri, una pensió de 2000 lliures anuals. (BC, JC CVIII, caixa 143, núm. 1, f. 200-205, 23-XII-1819). La Junta llegeix el dictamen dels comissionats aquell mateix dia i accepta les seves decisions. (BC, JC 32, *Llibre d'Acords* 1819, f. 794, 23-XII-1819).

II. ELS ANYS DE JOVENTUT

II.1. Un minyó de Tona

II.1.1. Naixement, infantesa i família

Salvador Gurri i Coromines va néixer el vint-i-cinc de gener de l'any 1749 a Tona, municipi de la comarca d'Osona situat a la zona meridional de la Plana de Vic, província de Barcelona. Dos dies més tard fou batejat pel vicari Francesc Brufau amb els noms de Salvador Andreu i Josep a l'església de santa Maria del Barri de Tona, avui santuari de la mare de Déu de Lurda. Aquest temple havia obtingut des del 1723 i interinament fins que al segle XIX no es bastí l'edifici actual, el culte i la titularitat de la parroquial de sant Andreu del mateix poble. Dins l'expedient de l'escultor custodiat a l'arxiu de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es conserva una còpia de la seva partida de baptisme que fou expedida el vint de gener del 1777 per l'aleshores vicari de la dita parroquial, Francesc Rovira, i adjuntada pel propi mestre al feix de documents que aquell any feu arribar a la institució madrilenya per a sol·licitar el títol d'acadèmic de mèrit. Justament al certificat s'hi llegeix que Gurri fou batejat a l'església llavors coneguda com a sant Andreu de Tona, atès que com hem dit anteriorment l'església de santa Maria tenia aquesta titularitat, en presència dels seus pares, Jacint Gurri i Francesca Coromines, i que Salvador Coromines, germà de la mare i Margarita Gurri, esposa de Vicenç Gurri, cosí o germà del pare, foren els testimonis²³⁵.

²³⁵ AASF, 172-1/5, Escultors: doc. 25, *Expediente de Salvador Gurri*, també a MARTINELL 1956 (a), 14 i 1963 (a), 136; CID 1957-1958, 108-109 i 1961-109; FONTBONA 1977, s/p. La partida fou transcrita per Carlos Cid al primer dels seus articles llistats i per això no l'hem inclòs dins l'apèndix documental, però per lleugeres divergències amb la transcripció així com per la rellevància del document hem cregut oportú donar-li cabuda: "Attestor, & fidem do per praesentes Ego infrascriptus Vicarius Ecclesiae Parochialis Sancti Andreae de Tona Vicensis Dioeceseos, Principatús Cathaloniae, quod in uno ex Parochialibus Baptismarum libris, in ejusdem Ecclesiae Scribania reconditis, & fideliter custoditis, existit descripta partita quaedam sub hoc tenore «Die vigesima septima mensis Januarii anno à Nate Domini Millesimo septingentesimo

En Salvador fou fill i nét de pagesos d'Osona, la seva mare era natural del mas Coromines de Centelles i la família paterna provenia del mas Gurri Gros de Taradell, per bé que quan l'escultor va venir al món el pare feia de masover a una masia de Tona del segle XVI, el mas Savell, i no deuria fer massa que el matrimoni s'hi havia instal·lat atès que els seus noms no surten al llistat dels caps de casa del poble del 1742²³⁶. Aquestes granges eren properes geogràficament i encara avui es conserven dempeus. El Gurri Gros és ubicat al capdamunt de la urbanització de Mont-rodon i antigament era conegut com Gurri d'Amunt o Superior perquè aleshores existien tres cases amb el mateix nom: el Gurri d'Amunt, el Gurri Mitjà i el Gurri Curt. Fou al segle XV quan el Mitjà va ser absorbit pel Superior i aquest últim passà a anomenar-se Gros²³⁷. El nom del mas i dels seus habitants prové del riu que flanqueja les seves terres, el Gurri, que neix als vessants nord-occidentals del Matagalls, drena la Plana i acaba afluïnt al Ter. Els amos actuals, la família Gurri i Masramon, ens han contat que quan plou les aigües es tenyeixen de vermell per les sorres que arrosseguen del Montseny. De fet el mot Gurri, com altres noms preromans de la zona, té una etimologia ibero-basca i una equivalència amb el vocable ibero-basc gorri que significa "roig" o "rogenc"²³⁸.

A l'arxiu familiar es conserva el document més antic on se cita la casa, un pergami del 1212 que demostra que el mas existia de temps enrera. D'aleshores ençà es pot seguir la genealogia del llinatge gràcies al *Llibre del Mas Gurri de*

Quadragesimo Nono in Ecclia Parochiali Santi Andreae de Tona Vicenz Dio: Ego Franciscus Brufau Pbr Vicarius praefatae Eccliae Solemniter baptizavi Salvatore, Andream, Josephum natum die vigesima Quinta ejusdem mensis ac anni filius legitimus natis Hyacinti Gurri Aglae coloni del Savell praesentis Parochiae et Franciscae Gurri et Corominas Conjugum. Patrini fuerunt Salvator Corominas Aglae de Centellas et Margarita Gurri uxor Vientii Gurri Parochiae de Taradell, omnes que Vicenz Dio:» Ut igitur praemissis propria manu scriptis indubia ab omnibus ubique fides adhibeatur, firmiterque credatur, Ego Franciscus Rovira Presbiter et Vicarius praenominatae Parochialis Ecclesiae Sancti Andreae de Tona Dioecesis Vicensis hic die vigesima mesis Januarii anno à Nativitate Domini millesimo septingentesimo septuagesimo septimo proprio calamo subscribo, & quo utor appono Signum".

²³⁶ La informació de la llista de caps de casa del 1742 es pot llegir a PLADEVALL 1989, 331.

²³⁷ Voldriem agrair a la família Gurri i Masramon del Gurri Gros de Taradell la seva amabilitat per haver-nos facilitat en diverses ocasions la consulta dels documents del seu arxiu particular i al meu avi, Francesc Banqué Figueres per haver-nos posat en contacte. Mossèn Antoni Pladevall i Anna Vilaregut varen escriure a la revista *La Marxa* un breu article sobre el Gurri Gros on es poden llegir algunes notícies del mas: PLADEVALL i VILAREGUT 2001, 9.

²³⁸ *Vid.*: COROMINAS 1995, IV, 411-415.

Taradell, servat també entre els papers de la família. Tanmateix hi ha controvèrsies documentals sobre l'origen del pare de l'escultor, com explicarem tot seguit. El rebesavi de Salvador Gurri fou Francesc Gurri i Canal que es casà amb Maria Gasala i tingueren tres fills, Salvador, Margarida i Magdalena Gurri i Gasala. El primogènit i besavi de l'artista, Salvador Gurri i Gasala, es casà amb Paula Costa de Seva i nasqueren en Joan, en Jacint, en Damià, en Salvi, en Francesc, en Genís, en Gabriel, la Maria i la Teresa Gurri i Costa. Com que el germà d'en Joan, Jacint Gurri i Costa, masover del mas Aranyó de Tona, no era l'hereu, el llibre no s'ocupa dels seus descendents, però sí que recull el testament que aquest dictà el tretze de desembre del 1715, on deixà vint lliures al seu fill gran, Jacint Gurri menor que morí masover del Savell el dotze d'abril del 1754. A la còpia de la partida de baptisme tot just citada, el pare de l'escultor hi apareix com a masover del Savell i per tant aquest sobredit Jacint Gurri menor estadant del Savell fou el pare del nostre protagonista i el seu avi degué ser Jacint Gurri i Costa:

*"Testament. De Jacinto Gurri fill de Salvador. Tona 13 desembre 1715. Fa hereu de sos bens á Joan Gurri demunt son germá. Dixa a Jacinto son fill major 20 lliures, á altres dos fills 10 lliures á cada un, y 30 lliures á 2 filla á cada una. Jacinto menor son fill mori masover del Savell a 12 abril 1754"*²³⁹.

Però entre els papers del Gurri Gros hem pogut localitzar aquest testament i llegir que quan s'esmenta al primogènit a qui, com noticia el *Llibre del Mas*, Jacint Gurri i Costa deixà vint lliures, enlloc de Jacint Gurri menor en realitat se cita a un tal Joan. Tampoc la resta de fills esmentats no són cap Jacint sinó una altra noia, la Rosa, que com en Joan era fruit del primer matrimoni de l'avi amb Maria, ensems amb en Genís i la Maria, fruit de la unió amb la seva segona esposa, l'Esperança²⁴⁰. A més, hi ha un altre document, en aquest cas del fons patrimonial de la família

²³⁹ Arxiu particular del mas Gurri Gros, *Llibre Manso Gurri de Taradell*, testaments núm. 54, s/p. *Vid.* el doc. núm. 3 de l'ap. documental.

Vila Vinyals de la Torre conservat a l'arxiu municipal de Tona que encara embolica més la troca. Es tracta del resum d'una acta del notari de Centelles Miquel Casanovas del vint d'octubre del 1754 on es registrà la venda per part de la mare de l'artista, Francesca Coromines vídua de Jacint Gurri pagès de Tona, de l'hort de tinguda de cinc quartans de casa seva, situada a la dreta del carrer Major, a favor del seu veí, Josep Vila per trenta lliures²⁴¹. Degué ocórrer que un cop mort el pare, la mare no es va poder ocupar de treballar la terra i per necessitats econòmiques va haver de vendre l'hort. Els fiadors de la venda foren Salvador Coromines, hereu del Mas Coromines de Centelles i germà de Francesca Coromines, i Vicenç Gurri, fill de Joan Gurri i Costa i per tant cosí del pare de l'artista. Però en canvi, Vicenç és citat com a cunyat de la venedora, de manera que segons aquest escrit, ell i Jacint Gurri menor enlloc de cosins haurien de ser germans i per tant el pare del nostre protagonista seria fill de Joan Gurri i Costa. Però en aquest cas, els seus noms haguessin estat llistats a l'arbre genealògic del *Llibre del Mas*, on en canvi només s'hi llegeix que Joan Gurri es casà amb Maria Costa de Taradell i que tingueren tres fills, Vicenç, el pare Jordi escolapi i la Teresa, res de cap Jacint. A més, no voldríem passa per alt que a l'escrit de la venda, just després de ser esmentat Vicenç Gurri hi ha una paraula tatxada que sembla justament "cosí":

"Amb acte rebut en poder de Miquel Casanovas notari public de la Vila de Centelles en 20 octubre 1754 Francisca Gurri i Coromimas, viuda de Jacintho Gurri pages de Tona per expedicio de negocis vané á favor de Joseph Vila tot aquell hort de tinguda de sinch corsans de simbradura de forment situat en dita parroquia de Tona al detrás del lloch de dita parroquia al costat del hort de dit Vila comprador. [...] Foren fiadors de dita venda Salvador Corominas pages hereu del mas Corominas de la parroquia de

²⁴⁰ Arxiu particular del mas Gurri Gros, còpia del testament de Jacint Gurri, 13-XII-1715, s/p. Vid. el doc. núm. 1 de l'ap. documental.

²⁴¹ AMT, fons patrimonial de la família Vila Vinyals de la Torre, [1761]. Vid. el doc. núm. 2 de l'ap. documental.

*santa Coloma de Centelles, germà de dita venedora, i Vicens Gurri pages hereu del mas Gurri de la parroquia de sant Genís de Taradell cunyat de la venedora”*²⁴².

Fos com fos, el pare del nostre protagonista fou masover del mas Savell de Tona i morí el dotze d'abril del 1754 deixant orfe a l'escultor amb només cinc anys i com a mínim amb un germà ja que al document de la venda de l'hort esmentat, Francesca Coromines surt el 1754 com a vídua de Jacint Gurri pagès de Tona i Salvador Coromines i Vicenç Gurri com a tutors dels fills del matrimoni. Tanmateix, l'únic indret on es torna a esmentar l'existència d'un germà de Salvador Gurri és al *Calaix de Sastre* del baró de Maldà, qui al relat de l'u d'agost del 1802 assegurarà que les dues noves escultures que aleshores s'estaven realitzant per a coronar les fonts dels extrems del passeig de l'Esplanada de Barcelona, l'*Hèrcules* i l'*Aretusa*, eren obra del germà del cèlebre escultor Salvador Gurri. A més, a finals del mateix mes Rafael Amat afegia que l'*Aretusa* havia estat laborada per les mans d'un tal Gurri arquitecte de Tarragona:

*“no se ahont se estàn acabant las dos estatuas que hân de adornâr aquell paseo, de Hercules y Aretusa, que assaguran ser obras de molt primor del estatuari Gurri germà del perit escultor del mateix nom, que viu en lo carrèr de la Palla”*²⁴³.

El cert però és que es conserven diversos documents que registren els pagaments d'aquestes fonts on es llegeix que Salvador Gurri i Josep Moret foren els autors de les dues escultures principals i en canvi no registren l'actuació de cap parent tarragoní de l'escultor que potser sí que existí i hi col·laborà però en tot cas de manera secundària: *“Por el trabajo hecho por Salvador Gurri de desbastar las dos*

²⁴² AMT, *fons patrimonial de la família Vila Vinyals de la Torre*, [1761]. Vid. el doc. núm. 2 de l'ap. documental.

²⁴³ AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A-núm. 225, f. 186, 1-VIII-1802 i f. 310, 30-VIII-1802.

figuras de Hercules y Aretusa 330 libras. Por el trabajo de acabar las dichas dos figuras por Jose Moret escultor 600 libras"²⁴⁴.

La situació econòmica en que quedà la família un cop mort el pare degué ser precària doncs set anys després de vendre l'hort hagueren de cedir la casa a un altre veí, en Josep Canal, pagès i hereu del mas Canal de Tona²⁴⁵. Mossèn Pladevall ha aventurat la possibilitat que després d'aquesta venda Salvador Gurri es traslladés a Barcelona, però el cert és la família es degué quedar a Osona doncs just un any abans del traspàs de la casa, el 1760 i amb onze anys, Gurri entrà com a aprenent al taller d'un escultor de Vic²⁴⁶. De fet, els nois no heretaren cap terra per a cultivar i amb la incorporació a l'obrador Salvador tenia garantida la manutenció, per tant no seria d'estranyar que el seu germà hagués seguit un camí semblant. La mare tampoc no emigrà doncs es tornà a casar amb un paraire de la comarca. Així es llegeix a una època que Salvador Gurri signà a favor del fill de Josep Vila de Tona, Felip Vila i Vila, per divuit lliures que el comprador de l'hort havia deixat a deure a Francesca Coromines, on es torna a esmentar que al moment de la mort Jacint Gurri era masover del Savell i que la mare de l'escultor es casà en segones núpcies amb Josep Moret, un paraire de sant Pere de Roda, prop de Vic. Però la dona no tingué massa sort amb els marits i altre cop es tornà a quedar vídua:

"Salvador Gurri i Corominas escultor cita de Barcelona com à procurador de Francesca Moret Corominas ma mare viuda en segonas nupcias de Joseph Moret paraire del lloch de sant Pere de Roda bisbat de Vich, i en primeras ho fou del Jacinto Gurri pages lo die de son obit masover del mas Savell de la parroquia de sant Andreu de Tona de dit bisbat de Vich consta de ma proria amb acte rebut en poder de Joseph

²⁴⁴ ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2448, *compte de les figures fetes al passeig de l'Esplanada per Salvador Gurri i Josep Moret, s/p*. També apareixen els seus noms a ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2450, *apunt de la despesa de les fonts i càlcul del valor de les escultures de les fonts, s/p*. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 244-245 i 247.

²⁴⁵ Aquesta informació es tornà a registrar als documents de la família Vila i Vinyals de la Torre ja que el comprador de la casa, Josep Vinyals es va comprometre a que ni ell ni els seus poguessin pretendre l'hort que feia pocs anys Josep Vila havia comprat a Francesca Gurri: AMT, *fons patrimonial de la família Vila Vinyals de la Torre*, [1761]. *Vid.* el doc. núm. 2 de l'ap. documental.

²⁴⁶ *Vid.*: PLADEVALL 1998, 332.

Saura i Pujol notari public del col·legi de Vich á vint y quatre janer proxim passat: en dit nom de ma libre voluntat, i certa ciencia confesso i regonech al doctor en drets Felix Vila, i Vila domiciliat en Barcelona encara que ausent, i per ell present, i estipulant lo notari baix firmat que es diner comtant en presencia del notari i testimonis avall escrits per mans de tercera persona me ha pagat divuit lliures moneda Barcelonesa, que son per semblans de que Joseph Vila pare de dita parroquia de Tona confessá deurer, i voler pagar a dita Francesca à las horas Gurri ma mare amb escrivania privada firmada per dit Joseph Vila pare del referit doctor Vila à favor de dita ma mare”²⁴⁷.

Salvador Gurri però no finí la seva formació a Vic sinó que el 1763 es traslladà a Barcelona on quatre anys més tard contragué matrimoni. Encara aleshores i fins que a la dècada dels setanta no començà a canviar tímidament la mentalitat gremial, a Catalunya la feina d’escultor era entesa com un ofici i no pas com una art lliberal. Això explica tant la vigència de nissagues familiars al gremi d’escultors que transmetien les seves sapiències de pares a fills com l’endogàmia corporativa. Aquest fou el cas de Salvador Gurri que el sis de maig del 1767 es casà amb Josepa Mas i Ximénez, filla de l’escultor de Barcelona Agustí Mas i de Maria Josepa Mas i Ximénez. Les noces tingueren lloc a l’església de santa Maria del Pi de Barcelona, de la que els dos contraents n’eren parroquians i els testimonis que garantiren la seva solteria foren Joan Guarro fuster de Torelló i Joan Fontserè teixidor de Roda, ambdós del bisbat de Vic i residents a Barcelona per part del nuvi i Jeroni Oliver i Miquel Cabanyes ambdós mestres escultors de Barcelona per part de la donzella. A més de la partida matrimonial servada a l’arxiu de la parròquia del Pi, el diocesà de Barcelona guarda entre les informacions matrimonials la referida a Salvador Gurri i Josepa Mas que diu així:

²⁴⁷ Aquesta època es llegeix a: AHPB, José Ponsico, not., manual de 1776, f. 56v-57r, 14-II-1776. *Vid.* el doc. núm. 22 de l’ap. documental.

"6 maig 1767.

Salvador Gurri jove escultor natural de la parroquia de Tona bisbat de Vich habitant de esta part de quatre anys en Barcelona fill de Jacintho Gurri pages difunt y de Francesca Corominas conjugues de una.

I Josepha Mas doncella natural de Barcelona filla de Agustí Mas escultor i de Maria Josepha Mas i Ximenez conjugues, vivint de part altre, habitant dits conjugues en la parroquia del Pi, i se ha publicat un die festiu en dita parroquia Rem^s. 2. Monotonies. Pr. V. L. Matheu. Joan Guarro jove fuster natural de Turalló als 21 anys i Joan Fontserè jove teixidor de lli del lloch de Roda als 20 anys tots del bisbat de Vich y residents en Barcelona medio jurament dixerunt que coneixen i tenen ben tractat â Salvador Gurri jove escultor de minyones fins al present â causa de tractarlo en tant temps haver-lo tractat â la sua patria de Tona i en lo relatat temps, en que lo tractan sempre lo han tingut i vist publicament per libero.

Geroni Olive als 32 anys i Miquel Cabañas als 25 anys mestres escultors de Barcelona medio jurament dixerunt que coneixien i tenen tractada familiarment â Josepha Mas doncella de sa puericia fins al present y sempre en lo dit temps en que la tractan la han tinguda, i vista tenir â esta per dona libera y soltera sens saber ni haver ohit ha dir sia casada ni que tinga impediment algun per contraurer matrimoni, i ho dihuen saber per lo tracte familiar que continuament han tingut amb la dita contrahent que ha ser lo contrari no dubtan"²⁴⁸.

El matrimoni tingué com a mínim un fill que seguí en part els passos del seu pare i estudià escultura a l'Escola de Nobles Arts de Llotja, on des del 1777 Gurri era professor, i guanyà diversos premis de les classes a les que assistí. Els vencedors eren notificats als membres del consell de la Junta de Comerç pel director de l'Escola i quedaven registrats als *Llibres d'Acords*. El primer premi que

²⁴⁸ ADB, Informacions matrimonials, vol. 38, gener de 1765 a 26 de juny de 1767, f. 549, 6-V-1767. *Vid.* el doc. núm. 10 de l'ap. documental. Salvador Gurri i Josepa Mas es casaren a la parròquia de santa Maria del Pi de Barcelona i la partida matrimonial es conserva al seu arxiu: APSMP, Partides matrimonials, 1767, maig, 6-V-1767. *Vid.* el doc. núm. 11 de l'ap. documental. A tots dos s'hi llegeix que l'escultor feia quatre anys que residia a Barcelona. Maria Lluïsa Rodríguez Muñoz afirma a la seva tesi de llicenciatura que l'esposa de Gurri s'anomenava Francesca Mas, però al document que senyala no surt el nom de la dona sinó només que Gurri estava casat amb filla de mestre: AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1769, f. 185r, 4-V-1769. *Vid.*: RODRÍGUEZ 1993, 34 n. 12. La documentació fins ara inèdita sobre el seu casament dels arxius del Pi i Diocesà de Barcelona en canvi confirma que el nom de l'esposa era Josepa Mas.

aconseguí el minyó fou directament d'escultura, el trimestre del març al maig del 1798 i es registrà a l'acord de la Junta del vint-i-quatre de maig, on apareix un Salvador Gurri que obtingué el tercer premi de la classe de model en escultura amb tots els vots tret del del seu pare que no pogué votar²⁴⁹. El trimestre següent: juliol, setembre i octubre del mateix any, superà aquella classe a l'aconseguir el primer premi i a principis del 1800 fou guardonat ja amb el tercer premi del model al natural en escultura amb tots els vots tret d'un de vacant, suposem que també el del seu progenitor²⁵⁰. Tanmateix no arribà a aconseguir el primer premi d'aquesta última assignatura doncs el darrer cop que se'l registrà als *Llibres d'Acords* fou el vint-i-cinc de setembre del 1800 quan s'acceptaren els vencedors de les classes dels mesos de maig, juny i fins al quinze de setembre i el segon premi quedà desert amb només dos vots per Salvador Gurri²⁵¹. La formació incompleta del noi, del que als *Llibres d'Acords* tampoc no es registraren els premis de les classes de disseny que també s'impartien a l'Escola, podria ser deguda a que a més d'escultor fou col·legial al Reial Col·legi de Cirurgia de Barcelona²⁵².

Salvador Gurri i Mas però morí jove perquè després de la defunció del nostre protagonista, a finals del 1819 la seva vídua envià un recurs demanant assistència a la Junta de Comerç que fou al seu torn delegat a una comissió de l'Escola de Nobles Arts, la qual determinà que per l'edat avançada de la dona i per estar desemparada i sense cap fill, la Junta li fes arribar 2000 rals d'ardit cada any:

"[...] doña Josefa viuda de don Salvador Gurri y doña Eulalia que [lo] es de don Josef Arrau, son dignas de la consideracion de vuestra señoría f. 202^v especialmente la primera, assi por el merito superior de su marido, como por hallarse en la adelantada edad de 70 años sin hijos ni bienes para subsistir. Si el difunto hizo honor á vuestra

²⁴⁹ BC, JC 15, *Llibre d'Acords* 1798, f. 98-99, 24-V-1798. Vid. el doc. núm. 149 de l'ap. documental

²⁵⁰ BC, JC 15, *Llibre d'Acords* 1798, f. 221-222, 19-XI-1798 i JC 17, *Llibre d'Acords* 1800, f. 26-28, 6-II-1800.

²⁵¹ BC, JC 17, *Llibre d'Acords* 1800, f. 313-314, 25-IX-1800. Anna Riera ha citat els premis que guanyà el fill de Salvador Gurri a l'Escola però no en dóna la referència documental. Vid.: RIERA 1994, 139 i 215.

²⁵² Aquesta dada es llegeix també als *Llibres d'Acords* de la Junta de Comerç: BC, JC 15, *Llibre d'Acords* 1798, f. 221-222, 19-XI-1798.

señoría y á su patria con sus conocimientos, su viuda mendigando el sustento diario en la vejez seria un testimonio de ingratitude, y daria una idea poco favorable del aprecio que merecen entre nosotros las nobles artes"²⁵³.

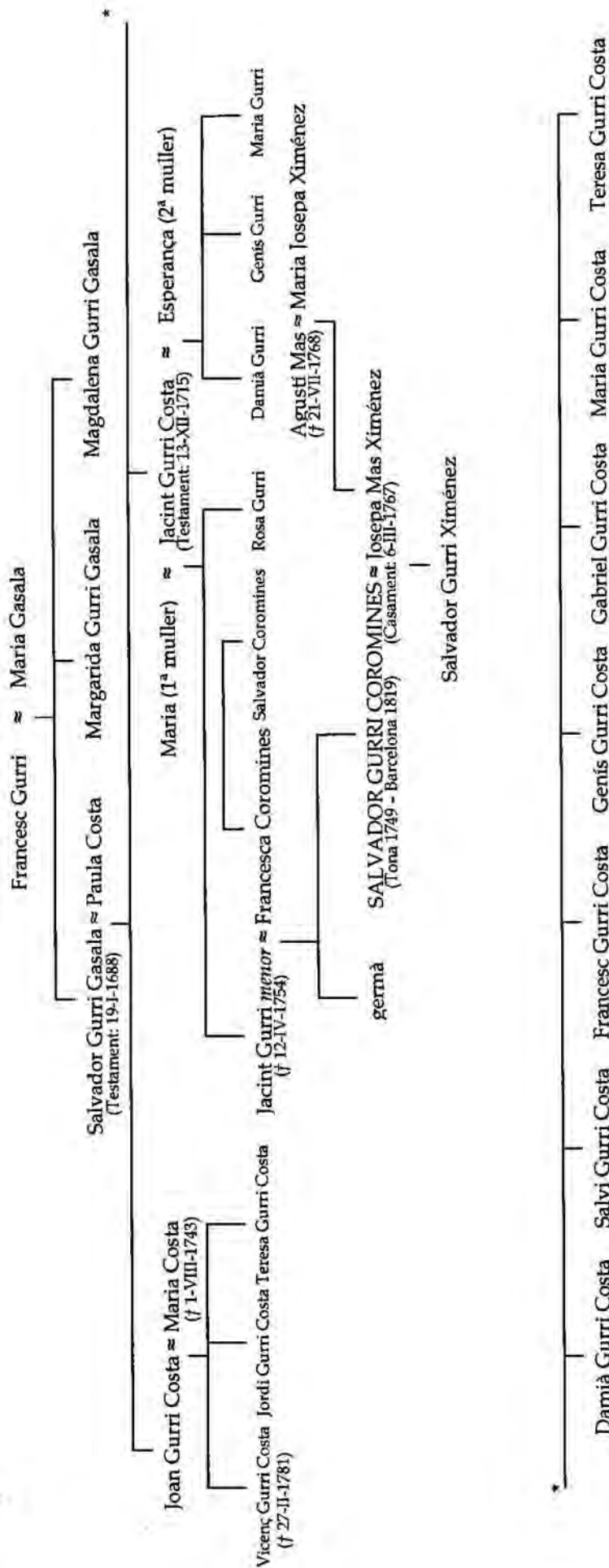
Així, amb l'obertura de l'Escola de la Llotja les sagues familiars no desaparegueren sinó que es traslladaren dels tallers a l'Escola de Dibuix²⁵⁴. De fet, el fill de l'escultor no fou l'únic Gurri documentat aquella època a la institució, ans al contrari. L'acord de la Junta del catorze de gener del 1808 recull el recurs d'un tal Josep Gurri, mestre escultor, demanant ajut al consell perquè, havent-se examinat i aprovat prèviament, se li concedís la plaça de fuster d'aquest gremi i la Junta acordà demanar als seus prohoms que fos admès a la prova. Tant el cognom, la professió, la data, com la súplica dirigida a la Junta de Comerç, fan pensar que podria tractar-se d'un parent de l'escultor²⁵⁵.

²⁵³ BC, JC CVIII, caixa 143, núm. 1, f. 200-205, 23-XII-1819. *Vid.* el doc. núm. 207 de l'ap. documental.

²⁵⁴ El cas de la família Gurri no fou exclusiu de la persistència de l'ofici familiar a Llotja, ans al contrari, els Bover, els Folch, els Sunyer o els Morató, entre altres, també en són exemples. Aquestes nissagues d'escultors que tenen presència a l'Escola de Nobles Arts han estat estudiades per Anna Riera a: RIERA 1994, 215-216. Pel què fa a l'endogàmia del gremi d'escultors tallistes i arquitectes en canvi *vid.*: RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 13 i 34 n. 12.

²⁵⁵ BC, JC 25, *Llibre d'Acords* 1808, f. 21, 14-I-1808. *Vid.* el doc. núm. 183 de l'ap. documental. També a CID 1961 (a), 120 i RIERA 1994, 215 n. 437. Cid afegí que un Joaquim Gurri, alumne de l'Escola de Nàutica i per tant no escultor, demanà ésser dispensat dels últims dies del curs del 1830 per poder embarcar-se a un vaixell que havia de navegar cap a l'Havana per a iniciar les seves pràctiques i l'Escola ho admeté. *Cfr.*: CID 1961 (a), 114. Alhora nosaltres hem trobat registrat un altre Gurri entre els lligalls de l'Escola de Llotja però d'una data més tardana, el 28-IX-1835. Es tracta d'un J. Gurri que feu arribar a la Junta la notificació que l'establiment de fustes que tenia a la Barceloneta, davant del ferrocarril de Mataró, havia format una societat anomenada Gurri i companyia. Tant pel cognom com per l'ofici podria tractar-se d'un parent de la família, per bé que cap fill doncs com ja s'ha esmentat anteriorment, quan morí el marit la vídua estava sola: BC, JC CXXII, 2/238.

II.1.2. Esquema genealògic²⁵⁶



²⁵⁶ Per a l'elaboració d'aquest esquema ens hem basat en les fonts documentals citades a: *Vid. supra* l'apartat de II.1.1. Naixement, infantesa i família de la PART II així com amb els documents conservats a l'arxiu particular del Mas Gurri Gros de Taradell.

II.2. La formació: un aprenentatge cenyit a la tradició gremial

II.2.1. Els inicis en els rudiments de l'ofici al taller de l'Antoni Real de Vic

Fins fa pocs anys, degut al desconeixement de l'estada de Salvador Gurri al taller de cap mestre així com per una mala lectura de la còpia de la partida de baptisme conservada a l'acadèmia de San Fernando, es creia que l'escultor havia tingut una formació autodidacta induïda i complementada per un ambient familiar favorable. En efecte, les lletres "aglae" que succeïen els noms del pare i l'oncle Salvador Coromines a la transcripció de la partida, havien estat interpretades com una abreviatura del mot arquitecte enlloc d'agricultor, pel que es pensava que ambdós parents eren arquitectes fusters: "[...] *filius legitimus natis Hijacinti Gurri aglae coloni del Savell praesentis parochiae et Franciscas Gurri et Corominas conjugum. Patrini fuerunt Salvator Corominas aglae de Centellas*"²⁵⁷. Tanmateix l'any 1989 mossèn Antoni Pladevall qüestionà per primera volta aquesta tesi i a partir dels documents de la família Vila Vinyals de Tona, esmentats anteriorment, apuntà que tant el pare com el tiet eren pagesos i que per tant Gurri no hauria pogut formar-se amb ells. A més insistí en que faltava investigar quin mestre o mestres hauria pogut tenir i aventurà la possibilitat que el 1761, després que Francesca Coromines hagués venut la casa del poble, l'infant s'hagués traslladat a Barcelona on hauria après l'ofici²⁵⁸. Certament, a l'apartat anterior hem pogut demostrar a partir de diversos documents tals com la còpia de la partida de baptisme, les referències del *Llibre del Mas Gurri*, les ventes de l'hort i de la casa de Tona, l'època que l'escultor signà el 1776 a favor de Felip Vila i

²⁵⁷ AASF, 172-1/5, Escultors: doc. 25, *Expediente de Salvador Gurri*, també a MARTINELL 1956 (a), 14 i 1963 (a), 136, CID 1957-1958, 108-109 i 1961-109, FONTBONA 1977, s/p i RIERA 1994, 286. La tesi de la formació autodidacta ajudat però per un ambient familiar favorable fou formulada per primera volta per Cèsar Martinell a: MARTINELL 1956 (a), 14. Després d'ell i fins al llibre sobre els mil cent anys d'història de Tona del mossèn Pladevall, molts altres l'han repetit.

²⁵⁸ PLADEVALL 1989, 332. Per bé que Pladevall no apunta la referència topogràfica del document de la venda de la casa familiar de Tona i a més assenyala com a comprador Josep Vila quan en realitat ho fou Josep Canal, el document on es registrà aquesta informació és: AMT, *fons patrimonial de la família Vila Vinyals de la Torre*, [1761]. Vid. el doc. núm. 2 de l'ap. documental.

finalment les seves informacions matrimonials tant del bisbat de Barcelona com de la parròquia del Pi de la mateixa ciutat, que el pare i l'oncle Salvador Coromines foren pagesos, en cap cas arquitectes fusters i per tant, efectivament, Gurri no tingué un aprenentatge ni autodidàctic ni familiar²⁵⁹.

El que ocorregué fou que després de la mort de Jacint Gurri menor el 1754, la mare s'hagué de fer càrrec dels seus fills i amb una situació econòmica difícil, el 1760 envià el minyó que aleshores tenia onze anys a un taller proper que li garantia el nodriment. Al manual del 1760-1761 del notari Ignasi Coromines de Vic s'hi ha trobat un document fins ara inèdit que registrà que aquell any l'escultor Antoni Real Vernis agafà Salvador Gurri i Coromines com a aprenent per un període de set anys²⁶⁰. Vic havia esta al segle XVII i aleshores era encara, un nucli important de producció d'escultura barroca amb destacades nissagues com la dels Costa, els Morató o els Real. Aquests últims, actius durant tot el XVIII crearen un bon nombre d'obres escultòriques per tota la comarca. Inicià la saga Josep Real que junt amb Paula Vernis tingué dos fills escultors que treballaren en tallers separats, l'Antoni i el Vicenç, a més d'un altre que fou pintor, Joan²⁶¹. Gurri entrà doncs al taller de l'Antoni, el més destacat de tots ells, on degué rebre un aprenentatge eminentment pràctic, basat en la transmissió oral de l'ofici del mestre a l'aprenent i en un llenguatge encara barroca del que, segons Triadó, els germans Real Vernis es comptaven entre els seus darrers representants, moguts encara per la demanda popular²⁶². Però, com s'ha esmentat anteriorment, l'escultor no acabà

²⁵⁹ Vid.: AASF, 172-1/5, Escultors: doc. 25, *Expediente de Salvador Gurri*, també a MARTINELL 1956 (a), 14 i 1963 (a), 136, CID 1957-1958, 108-109 i 1961(a), 109, FONTBONA 1977, s/p. i RIERA 1994, 286; Arxiu particular del mas Gurri Gros, *Llibre Manso Gurri de Taradell*, testaments núm. 54, s/p. Vid. el doc. núm. 3 de l'ap. documental; AMT, *fons patrimonial de la família Vila Vinyals de la Torre*, [1761]. Vid. el doc. núm. 2 de l'ap. documental; AHPB, José Ponsico, not., manual de 1776, f. 56v-57r, 14-II-1776. Vid. el doc. núm. 22 de l'ap. documental; ADB, Informacions matrimonials, vol. 38, gener de 1765 a 26 de juny de 1767, f. 549, 6-V-1767. Vid. el doc. núm. 10 de l'ap. documental i APSMP, Partides matrimonials, 1767, maig, 6-V-1767. Vid. el doc. núm. 11 de l'ap. documental.

²⁶⁰ AEV, arxiu notarial, Ignasi Coromines, not., manual de 1760-1761, reg. 610, 118v-119, 1760.

²⁶¹ Cfr. MARTINELL 1963 (a), 147. Martinell informa que el taller de Joan Real fou continuat primer pel seu fill i després per Josep Gros Oliveres i els seus descendents.

²⁶² Cfr. TRIADÓ 1984 (a), 186-188.

els set anys de formació estipulats al full notarial sinó que només en complí tres i el 1763 es traslladà a Barcelona²⁶³.

II.2.2. L'emigració a Barcelona i la incorporació al sistema de fadrinatge del gremi de la ciutat

Aleshores, la immensa majoria dels professionals de l'escultura de la ciutat comtal estaven arrelats per la seva educació, mentalitat i per la força secular de la tradició gremial, al sistema d'aprenentatge i producció de la *Confraria dels Sants Martirs Escultors, Architectos y Antalladors* de Barcelona. I malgrat l'existència des de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ensems amb els diversos intents per part d'alguns artistes avançats des del propi país de desprendre's de la tutela de l'esenyament artestà dels gremis precedint la creació de l'Escola Gratuïta de Disseny el 1775 i del primer nomenament el 1754 d'un escultor català com a acadèmic de mèrit, Pere Costa, amb les prerrogatives i autonomia d'acció fora del marc de la confraria que comportava el títol que fou aconseguit poc després per Carles Salas el 1760 i Lluís Bonifaç i Massó el 1763, la llibertat artística era encara una ficció pel comú dels imaginers.

La corporació barcelonina dels escultors havia estat creada el set de novembre del 1680 gràcies a la promulgació d'un reial privilegi del monarca Carles II pel qual els seus membres quedaven emancipats del gremi dels fusters on fins aleshores es trobaven adscrits. Segons les ordenances establertes a aquest privilegi, la instrucció dels joves aspirans a escultors havia de consistir en passar quatre anys d'aprenent i tres de fadrí al taller d'un mestre de Barcelona agremiat, després dels quals podien demanar ésser examinats per a obtenir la plaça de

²⁶³ Ja ha estat dit que als documents que fan referència a les seves noces el maig del 1767 hi ha constància que Gurri era a la ciutat des de quatre anys enrera. *Vid.*: ADB, Informacions matrimonials, vol. 38, gener de 1765 a 26 de juny de 1767, f. 549, 6-V-1767. *Vid.* el doc. núm. 10 de l'ap. documental i APSMP, Partides matrimonials, 1767, maig, 6-V-1767. *Vid.* el doc. núm. 11 de l'ap. documental.

mestre i poder obrir botiga a la ciutat²⁶⁴. Per tant Barcelona esdevingué un centre d'atracció pels joves arestans de comarques que volien perfeccionar la seva formació professional introduint-se al sistema de fadrinatge gratuït. I alguns acabaren entrant a la roda del gremi barceloní i aconseguint el preuat títol per a poder treballar a la ciutat. Tal fou el cas de Salvador Gurri que com molts d'altres, es degué sentir atret pel tràfec de la capital.

Quan un pretendent sol·licitava poder realitzar l'examen del gremi se li exigia que complís amb el temps d'estudi necessari i sovint presentava certificats dels diversos mestres de Barcelona amb els que s'havia instruït que havien de sumar un total de set anys. Tot i així les transgressions eren continues ja que a vegades els mestres allargaven la instrucció dels aprenents per explotar la seva força de treball o pel contrari, a canvi de compensacions econòmiques, acceleraven els terminis i en alguns casos com els de Joan Güell el 1759, Joan Traver el 1764 o Ramon Amadeu el 1770, els aspirans foren admesos a examen i aprovats malgrat no haver-se format completament amb escultors del gremi²⁶⁵. El quatre de maig de 1769 el cònsol de la confraria d'escultors de Barcelona proposà davant del consell si es concedia la plaça de mestre a Salvador Gurri i els seus membres acordaren que així es fes si el sol·licitant presentava prèviament els requisits establerts al reial privilegi:

"En la ciutat de Barcelona als quatre dias del mes de maig any del Senyor de mil setcents setanta i nou: convocat i congregat lo Concell general de la Confraria dels

²⁶⁴ La Reial Audiència feu arribar a l'Ajuntament de Barcelona un memorial dels escultors el 1749 on es recorden els terminis de la formació de quatre anys d'aprenent i tres de fadrí al taller d'un mestre de Barcelona establert al reial privilegi del 7-XI-1680. *Vid.*: AHCB, gremis, municipal, caixa 9, expedient 63, doc. 1, 11-VIII-1749. A més, també es conserva una còpia del reial privilegi del 1797 on es pot llegir altre cop el sistema d'aprenentatge a: AHCB, gremis, municipal, caixa 9, expedient 63, f. 113, 1797. Alhora, sobre la formació dels joves del gremi d'escultors de Barcelona *vid.*: MARTINELL 1951, 4-6, 1956 (b) i 1959, MARÈS 1954, 10-11, PÉREZ SANTAMARÍA 1987, 218-223 i RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 13-14.

²⁶⁵ AHPB, Jaume Tos i Roma, not., manual de 1759, f. 304, manual de 1764, f. 643-647, i Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1770, f. 331-332, 19-VIII-1770. També a PÉREZ SANTAMARÍA 1987, 240. Per conèixer l'obediència de les ordenacions del reial privilegi sobre la formació de set anys dels joves escultors, les transgressions i les negatives a admetre als aspirants a examen per no complir els terminis o no haver-se format amb mestres de Barcelona i el tipus de formació que els alumnes rebien als tallers, *vid.*: PÉREZ SANTAMARÍA 1987, 218-223 i RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 13-14.

Escultores, Arquitectes i Antalladors de la present ciutat de Barcelona en las casas del notari avall escrit situadas en dita present ciutat i en lo carrer de la Portaferrisa ahont se acostuman convocar i congregar amb acistencia de Francisco Alberch Alguasil Major del tribunal Real ordinari de esta ciutat en la qual convocacio entrevingueren las personas avall escritas i següents.

Carlos Grau. Prom

Diego Serra. Prom

Ignasi Llanes Clavari

Domingo Sahun.....Joseph Font.....Llorens Roselló

Agusti Sala.....Anton Lluch.....Geroni Oliver

Matheu Lacerna.....Pere Arrau.....Bernat Cots

Anton Compte..... Nicolau Trave...

Tots individus de dita confraria i essent la major part fonch proposat per lo consul en cap en veu sua i de voluntat de son company: que se si concedira la plaza de mestre esculptor á Salvador Gurri casat amb filla de mestre.

Ohida i ben entesa dita proposicio nemini discrepante fonch deliberat, que se li concedesca la plaza portant los requisits previnguts amb lo Real privilegi.”²⁶⁶.

A diferència d'altres aspirans contemporanis com Ramon Amadeu que llistà tots els escultors amb els que s'havia format, a les actes notarials de les reunions del consell del gremi del 1769 no hi ha constància ni del procés d'aprenentatge del nostre protagonista, ni dels tallers i professors que tingué, ni tampoc de les proves que feu per a passar l'examen. Però al següent consell del vint-i-nou d'octubre del 1769, Gurri ja apareix com a membre de la corporació. Per tant degué formar-se amb un o més d'un mestres de Barcelona i agremiats, tot i que des de que arribà a la ciutat el 1763 fins que aconseguí el mestratge, el 1769, no havien passat set anys sinó sis. Potser aquesta excepció fou per la confiança que dipositaren en ell els membres del consell del gremi per estar casat amb la filla d'un dels seus, l'Agustí Mas. De fet, ja hem esmentat anteriorment que tant

les nissagues familiars com l'endogàmia eren valorades i afavorides per la incorporació de tal manera que una de les majors fonts d'ingressos del gremi, les taxes que pagaven els aspirants a mestre un cop examinats per un valor de 40 lliures, eren rebaixades només a 5 pels fills o gendres dels agremiats²⁶⁷.

Així, els membres de la confraria d'escultors, arquitectes i tallistes que l'any 1763, quan Gurri arribà a la ciutat, consten com a mestres amb casa i botiga a la relació que es realitzava pel pagament de l'impost anual del cadastre personal i per tant possibles preceptors de Gurri foren: Bartomeu Soler, Josep Trulls, Carles Grau, Agustí Mas i Josep Berenguer:

“Relación que hazen los prohombres del Gremio de Escultores, Arquitectos y Fictores de la presente ciudad de Barcelona de los individuos que componen dicho gremio in siguiendo el formulario que se les ha presentado por la relacion del personal del año venidero de mil setecientos sesenta y quatro.

Maestros que tienen casa y botica

	Calles	Edades
45. Bartholome Soler	Canuda	69
45. Carlos Grau	Condal	50
45. Joseph Trulls	Carmen	49
45. Agustin Mas	Escudilleros	57
45. Joseph Berenguer	Riera de San Juan	39 ²⁶⁸ .

²⁶⁶ AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1769, f. 185r, 4-V-1769 i f. 431, 20-X-1769. *Vid.* els doc. núm. 14 i 15 de l'ap. documental. Pel què fa a aquest últim consell, el cognom de l'escultor és errat i s'hi llegeix Burri enlloc de Gurri.

²⁶⁷ *Vid.*: PÉREZ SANTAMARÍA 1987, 217.

²⁶⁸ AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 33, 1764, 4-XII-1763. *Vid.* el doc. núm. 4 de l'ap. documental. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 32 n. 2. La llista del gremi d'escultors pel cadastre personal de l'any següent registrà els mateixos mestres amb casa i botiga tret de Bartomeu Soler que no apareix i Domènec Sahun que ja havia estat llistat anys anteriors i omès pel 1764; el llistat pel 1766 registra com a mestres amb casa i botiga a Carles Grau, Agustí Mas, Josep Trulls i Domènec Sahun; la del 1767 ja no hi apareix Carles Grau i sí Agustí Mas, Josep Trulls, Domènec Sahun i Miquel Rosés; pel 1768 els mateixos que l'any anterior i pel 1769 Mas ja no hi surt i queden Trulls, Sahun i Rosés. Aquest any Gurri ja obté el títol de mestre del gremi. *Vid.*: AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 33, 1765, 21-X-1764, caixa 34, 1766, 1-XII-1765; caixa 34, 1767, 10-XII-1766; caixa 35, 1768, 28-XI-1767; caixa 35, 1769, 9-XII-1768. *Vid.* els doc. núm. 5, 7, 8, 12 i 13 de l'ap. documental. El segon també a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 32 n.2.

No es pot descartar que Gurri hagués estat al taller de més d'un d'ells o fins i tot d'altres no llistats com a mestres amb botiga, ja que les excepcions de les privatives del reial privilegi eren un fet constant, però entre tots és probable que un dels seus preceptors principals fos Agustí Mas. Aquest era un mestre de Barcelona nascut el 1711 amb una llarga trajectòria al gremi, fou prohom en diverses ocasions com els anys 1755 i el 1764, a més d'oïdor de comptes el 1763 i clavari el 1768²⁶⁹. Així, Gurri hauria entrat al seu taller a formar-se i durant els anys d'estada amb la família hauria conegut a la filla amb qui es casà, fet comú aquella època. Justament aquest escultor morí el vint-i-un de juliol del 1768 i poc després de mig any Gurri ja demanà ser admès per l'examen de mestre²⁷⁰. I tot i que Cèsar Martinell apuntà que Mas no tenia taller del seu ofici, a més de les relacions del cadastre personal on apareix amb botiga oberta, Ramon Amadeu, nomenat mestre del gremi un any després que el nostre escultor, llistà entre els seus professors a més de Josep Trulls, a Lluís Bonifaç i Massó, Bartomeu Soler, Anton Compte, Agustí Sala i Agustí Mas que per tant admetia alumnes: "*en las casas dels señors Agustí Mas, Barthomeu Soler, Anton Compta, Agustí Sala tots mestres escultors ha practicat tots junts nou mesos y mitg*"²⁷¹. Cal constatar que no tots els escultors relacionats per l'Amadeu eren de Barcelona i que entre els que sí que ho eren no tots tenien casa i botiga per bé que aquests foren la majoria. Per tant s'ha de ser caut a l'hora de pronosticar els mestres de Gurri. El què és segur però és que a diferència del que ha estat apuntat en ocasions, en cap cas treballà al taller

²⁶⁹ El vint-i-nou de novembre del 1762 Agustí Mas fou un dels dos noms proposats junt amb Carles Grau per a ser prohom primer del gremi i al consell del deu de març de l'any següent es notificà que la Reial Audiència havia elegit a Grau i Mas fou nomenat oïdor de comptes. El quatre de desembre del mateix any tornà a ser un dels candidats seleccionats per a prohom en cap i el cinc de febrer del següent aquesta vegada fou nomenat pel càrrec i més endavant, el 1768 fou elegit clavari. Pel càrrec del 1755, *vid.*: MARTINELL 1963 (a), 157. Per la resta: AHPB, Jaume Tos Romà, not., manual de 1762, f. 938-939, 29-XI-1762, manual de 1763, f. 108-109, 10-III-1763 i f. 769-770, 4-XII-1763, manual de 1764, f. 111-112, 5-II-1764 i Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1768, f. 196, 23-III-1768.

²⁷⁰ La mort d'Agustí Mas es registrà al *Llibre d'òbits* del 1768 de santa Maria del Pi i a la relació del gremi del cadastre personal on hi ha una còpia del llibre anterior: AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 35, 1769, 9-XII-1768. *Vid.* el doc. nùm. 13 de l'ap. documental. L'escultor encara assistí a la reunió del consell del gremi d'escultors de Barcelona del tretze d'abril del 1768: AHCB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1768, f. 233, 13-IV-1768.

de Ramon Amadeu doncs Salvador Gurri assolí el títol de mestre el 1769 mentre que Ramon Amadeu ho feu més tard: fou el vint-i-un de gener del 1770 i amb la presència de Gurri al consell que instà poder passar l'examen de mestre, el trenta-un de juliol reiterà la petició i el dinou d'agost fou examinat i admès²⁷². Per tant quan Gurri estudiava l'Amadeu també ho feia i no tenia cap taller. També cal descartar el viatge a Itàlia que alguns estudiosos havien apuntat a la biografia de Gurri basant-se en influències berninianes de les seves obres i sobretot en el silenci documental sobre la seva vida durant la dècada dels seixanta que hi havia fins avui. La seva formació primer a Vic, el matrimoni a Barcelona i l'obtenció del títol, fins ara desconeguts, impliquen una estada llarga a la ciutat. A més l'escultor no tenia capacitat econòmica per a sufragar cap viatge a l'estranger i mai va rebre l'ajuda o la pensió de cap institució per a formar-se fora. Ultra això, si hagués marxat del país ho hagués fet constar al currículum per obtenir el grau d'acadèmic de mèrit de la de San Fernando o més endavant s'hagués registrat a la necrologia que se li dedicà al *Diari de Barcelona* poc després de la seva mort que en canvi assegurà que: "En el seno de su patria, sin tener que salir á mendigar luces de los extranjeros, Gurri se enseñó á sí mismo"²⁷³. Amb tot cal descartar que Gurri sortís mai de Catalunya ni tant sols quan sol·licità l'esmentat guardó²⁷⁴.

²⁷¹ AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1770, f. 331-332, 19-VIII-1770. També a PÉREZ SANTAMARÍA 1987, 240. *Vid.* a més: MARTINELL 1963 (a), 157.

²⁷² AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1770, f. 42, 21-I-1770, f. 306, 31-VII-1770 i f. 331-332, 19-VIII-1770. També a PÉREZ SANTAMARÍA, 1987, 240.

²⁷³ *Vid.* la seva necrologia a *Diario de Barcelona*, 26-XI-1819, 2645-2646. A més, ha estat transcrita al present estudi amb motiu de l'anàlisi del seu estatus social i el reconeixement públic. *Vid. infra* l'apartat V.1. *La situació econòmica i l'estatus social: el monopoli de la producció escultòrica imposat per Salvador Gurri a Barcelona* de la PART II.

²⁷⁴ Cal afegir que ni a l'Arxiu Històric de l'Ambaixada Espanyola davant la Santa Seu de Roma ni a l'Arxiu de l'Accademia Nazionale di San Luca, on quedaven registrats els escultors pensionats que es presentaven davant l'ambaixador o a l'acadèmia romana a on a més eren premiats i hi quedaven llistats, hi figura el nom de Salvador Gurri. Volem agrair aquesta informació a Anna Riera que ens ha facilitat dades de les seves investigacions sobre els escultors catalans des del 1750 fins a 1815 que estigueren a la ciutat italiana. A més, cal recordar un error en la documentació apareguda als *Llibres d'Acords* de la Junta de Comerç del 5-VIII-1790, on enlloc de l'opositor per a ser pensionat a l'estranger, Salvador Garrido que apareix als mateixos llibres citat els mesos anteriors en ocasió d'aquests exàmens, es confongué el seu nom pel de Gurri i s'escriu que Salvador Gurri fou gratificat amb 400 rals per les seves proves per pensionat per bé que no obtingué la pensió. BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 298, 5-VIII-1790. També a RIERA 1994, 328 n. 22.

Així, l'escultor estigué tres anys a Vic al taller d'Antoni Real Vernis, seguí el seu aprenentatge a Barcelona sota les ordres com a mínim d'Agustí Mas i tingué una formació lligada a la tradició i a les preceptives gremials. El tipus d'instrucció que rebien els aspirants a professionals de l'escultura dins el marc d'aquesta corporació era fonamentat en la pràctica i en la mimesi diària tant d'imatges, com de talla i d'arquitectures de retaule sense masses ensenyances teòriques ni reflexions estètiques i sovint determinat per les feines de l'obrador. Només el fet que tots els escultors estiguessin supeditats al mateix temps d'ensenyament amb independència del talent o les mancances de cadascú és per sí mateix prou explícit. Ara bé, cal afegir però que segons les ordenances del reial privilegi quedava establert que les proves a l'examen de mestre del gremi es dividien en dues parts, una de pràctica on l'alumne havia de realitzar dues figures: l'una vestida i l'altra nua que se solien fer amb materials poc costosos com el fang o el guix a més d'un fris de talla o fullatge d'invenió o un ordre arquitectònic, i una altra de teòrica on havien de contestar les dues preguntes sobre arquitectura de retaules i dues sobre escultura formulades pels cadascun dels membres del tribunal que segons la normativa havia d'estar compost pels dos prohoms de l'any anterior, els dos actuals i el calvari²⁷⁵. Pel què fa a Salvador Gurri, el seu jurat estigué format pels dos cònsols del 1768 que foren Bernat Cots Cropsis i Anton Compte, els actuals, Carles Grau i Diego Serra i el clavari Ignasi Llanes²⁷⁶. Així, hi devia haver un mínim de preparació teòrica per a respondre aitals qüestions, tanmateix però allunyades de qualsevol debat crític sobre el fet artístic. De fet, no s'exigia cap prova escrita que obligués a l'artesà a saber llegir ni escriure, tot i que Gurri era alfabet doncs es conserven diversos documents de la seva pròpia mà. I per bé que hi havia excepcions en funció de la personalitat artística del mestre, com el cas de

²⁷⁵ Vid. la còpia del reial privilegi del gremi dels escultors, arquitectes i tallistes del 1680 on es pot llegir altre cop el sistema d'aprenentatge a: AHCB, Gremis, municipal, caixa 9, expedient 63, f. 113v-114, 1797.

²⁷⁶ AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1768, f. 196, 3-III-1768 i f. 233, 13-IV-1768, manual de 1769, f. 185r, 4-V-1769. Vid. el doc. núm. 14 de l'ap. documental. I AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 35, 1769, 9-XII-1768. Vid. el doc. núm. 13 de l'ap. documental.

l'obrador dels Bonifaç de Valls, cal considerar-les fets aïllats de la realitat general dels tallers de Barcelona on es va moure el jove Gurri.

II.3. La singladura dins la confraria dels escultors de Barcelona i l'obertura del seu taller a la capital

II.3.1. L'accés al gremi i la participació en els seus càrrecs de govern

Salvador Gurri apareix per primera volta documentat com a membre de la *Confraria dels Sants Martirs Escultors, Architectos y Antalladors* de Barcelona a l'acta de la reunió del consell d'aquest gremi del vint-i-nou d'octubre del 1769 que tingué lloc a la casa que el cònsol d'aquell any, l'escultor Carles Grau, tenia al carrer de la Canuda de la ciutat, on es proposaren els candidats pels càrrecs de prohom primer i segon per la temporada vinent²⁷⁷. Per tant l'escultor ja era mestre i com a tal hagué de prestar jurament davant dels caps de la institució, compromentent-se a obeir-los, a acatar les ordenances del reial privilegi, a pagar els impostos i el censal més costós, establert amb els preveres de l'església de santa Maria del Mar de Barcelona, i finalment a complir amb les obligacions com a individu del gremi. A diferència però de molts del altres aspirants admesos, en el seu cas no hi ha cap constància documental del citat jurament a les actes notariales de les congregacions de la corporació²⁷⁸.

L'òrgan principal de la confraria era el consell general format per tots els seus membres que es reunia diverses vegades a l'any per ocupar-se del funcionament del gremi i era presidit per dos prohoms, també anomenats cònsols, que a més representaven la institució. A partir del Decret de Nova Planta els

²⁷⁷ AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1769, f. 431, 29-X-1769. *Vid.* el doc. núm. 14 de l'ap. documental.

²⁷⁸ Pel censal establert per la confraria amb la comunitat de preveres de santa Maria del Mar de Barcelona i les obligacions que havia de jurar el mestre quan aconseguia el càrrec, *vid.*: PÉREZ SANTAMARÍA 1987, 213 i 219.

prohoms foren elegits per la Reial Audiència d'entre la terna o els dos candidats per cada càrrec que prèviament eren proposats per l'assemblea. Després del seu nomenament que tenia una validesa anual, el propi consell triava a un clavari que s'encarregava del control de les finances del gremi i a un oïdor de comptes que vigilava les tasques del primer²⁷⁹.

Salvador Gurri entrà a formar part d'aquesta estructura de govern durant la congregació del quatre d'abril del 1771. Un cop acceptada la designació de la Reial Audiència d'Anton Compte i Agustí Sala com a nous prohoms, fou plantejat per aquests la tria d'un nou clavari i s'elegí a Gurri que prestà l'obligat jurament:

"I luego dits proms nous pasaren â proposar si farian f. 114v clavari i demes oficials com se acostuma.

I ohida dita proposicio deliberà nemine discrepante que se fase com se acostuma.

*I seguidament de dita deliberacio fou nomenat per clavari â pluritat de veus Salvador Gurri i se posa en posesió, i prestà lo acostumat jurament en mâ, i poder del infrascrit alguasil."*²⁸⁰.

Després es triaren com a oïdors de comptes a Bartomeu Soler i a Josep Terri. Aquell any Gurri feu les tasques pròpies del seu grau: després que el notari de la reunió celebrada el dos d'octubre del 1771 hagués llegit la carta de l'alcalde major i corregidor de la ciutat que en nom del rei els reclamava la quantitat de vuitanta-sis lliures, sis sous i sis diners pel manteniment i reemplaçament dels soldats de l'exèrcit, un impost comú entre els diversos gremis, Gurri proposà que es realitzés una comissió per a llistar els mestres i els fadrins de la confraria per tal de distribuir els deutes i poder-los pagar; així es feu²⁸¹. Més endavant, al consell del vint-i-vuit de novembre, es tornaren a tractar qüestions econòmiques degut a l'existència d'altres deutes, el pagament dels quals no es podia posposar, i el

²⁷⁹ Pels càrrecs i l'organització del gremi, *vid.*: PÉREZ SANTAMARÍA 1987, 211-212 i també AHCB, Gremis, municipal, caixa 9, expedient 63, f. 113v-114, 1797.

²⁸⁰ AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1771, f. 113v-114, 4-IV-1771. *Vid.* el doc. núm. 17 de l'ap. documental.

clavari suggerí que Anton Compte cobrés setmanalment als individus creditors fins que s'hagués satisfet la totalitat dels dèbits. Altre cop la seva resolució fou acceptada²⁸².

Per bé que inicialment tots els càrrecs eren anuals i acabaven quan es nomenaven els nous prohoms, des dels primers dies del gremi els encarregats de la gestió econòmica sovint tenien una certa continuïtat²⁸³. Aquest fou el cas de Salvador Gurri que a la reunió del vint-i-tres de març del 1772 fou insinuat pels cònsols Diego Serra i Ignasi Ferran, tot just elegits, per a seguir mantenint el lloc: "*I luego dits Proms nous passaren â proponer si se confirmaria ò no â Salvador Gurri per clavari per lo corrent any*"²⁸⁴. La proposta fou acceptada ja que a la següent congregació del consell Gurri seguí constant com a clavari. A més l'escultor fou elegit, degut al càrrec que ocupava, com a membre d'una comissió junt amb Carles Grau, Miquel Rosés i Anton Compte, creada per a pagar al gran nombre de creditors que tenia el comú que insistien per a cobrar. Aquesta junta havia d'examinar els dèbits dels seus individus i d'acord amb els cònsols, prioritzar els pagaments en funció de la seva urgència i resoldre el mètode per a poder-los satisfer²⁸⁵. Fou a la reunió del dinou de febrer del 1773 quan finalment es trià a un nou clavari que substituï a Salvador Gurri segons la resolució dels prohoms recentment elegits, Josep Font i Jeroni Mauri; aquest fou Carles Grau²⁸⁶.

El reial privilegi establia que després d'haver ocupat algun càrrec al govern de la corporació calia esperar dos anys per a tornar a ser-ne membre²⁸⁷. Passat el termini, l'assemblea de l'onze de novembre del 1774 acordà proposar els noms de Josep Terri i Salvador Gurri com a possibles prohoms *junior* pel 1775 i la Reial

²⁸¹ AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1771, f. 386-387, 2-X-1771.

²⁸² AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1771, f. 478-479r, 28-XI-1771.

²⁸³ Sobre la continuïtat dels càrrecs de clavari i oïdors de comptes, *vid.*: RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 78 n. 106.

²⁸⁴ AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1772, f. 72, 23-III-1772. *Vid.* el doc. núm. 18 de l'ap. documental.

²⁸⁵ AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1772, f. 130, 15-V-1772. *Vid.* el doc. núm. 19 de l'ap. documental. També a PÉREZ SANTAMARÍA 1987, 236 n. 20.

²⁸⁶ AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1773, f. 69-70, 19-II-1773.

²⁸⁷ *Cfr.* RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 57.

Audiència que solia triar el primer dels candidats llistats, no deixà de fer-ho en aquella ocasió en la que s'elegí a Terri:

"Fou proposát per lo dit prom si se passarà a fer terna per la eleccio de proms del any/f. 333^o immediat seguent mil set-cents setanta sinch segons lo manát sa excel·lent i Real Audiencia i estil de la present confraria.

E lo dit concell generál ohida la dita proposicio deliberá amb uniformitat de vots deliberá se passás segons estil per dit prom á fer i proposar las ternas dels individuos de la present confraria.

*Seguidament per dit prom foren proposáts, per la terna de prom antiquior Anton Compte Major, Miquel Rosés i Diego Serra, i per la terna de prom junior Joseph Terri, Salvador Gurri i Matheu Lacerna. I a pluralitat de vots quedaren elegits per la terna de prom antiquior Anton Comte i Diego Serra i per la de junior Joseph Terri i Salvador Gurri."*²⁸⁸.

Aquell any doncs Gurri no formà part de la jerarquia gremial però tot i així el quinze d'octubre del 1775 fou reclamat per a substituir a Domènec Sahun, prohoms antiquior l'any anterior i que llavors era a Madrid, en el tribunal que havia d'examinar a Josep Arqués que pretenia el títol de mestre²⁸⁹. Fou el tres de març del següent quan l'escultor tornà a incorporar-se al comandament del gremi. Aquell dia els nous prohoms, Bernat Cots i Jeroni Oliver, plantejaren l'elecció d'un nou síndic i entre Bartomeu Soler i Salvador Gurri, s'optà pel segon:

*"També per los referits proms fou feta la proposicio de Barthomeu Soler i Salvador Gurri a fi que la present confraria ne elegesca un per sindich de ella en lo present any i amb uniformitat de veus queda elegit dit Salvador Gurri a qui se donaren tots los poders i facultats que los sindichs de la present confraria han acostumat tenir"*²⁹⁰.

²⁸⁸ AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1774, f. 333-334r, 11-XI-1774. Vid. el doc. núm. 20 de l'ap. documental. I AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1774, f. 98, 12-III-1775.

²⁸⁹ AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1775, f. 422-423r, 15-X-1775. Vid. el doc. núm. 21 de l'ap. documental.

A finals d'aquell mateix any, quan es proposà la nova terna pels prohoms, sonaren com a *junior* els noms de Nicolau Traver, Ramon Amadeu i Salvador Gurri, entre els que finalment només es presentaren els dels dos primers a la Reial Audiència:

*"Seguidament foren proposats per la terna de prom antiquior Carlos Grau, Miquel Roses i Digo Serra i per la terna de prom junior Nicoláu Traver, Salvador Gurri, i Ramon Amadeu i a pluralitat de vots quedaren elegits perla terna de prom antiquior Diego Serra i Carlos Grau i per la de junior, Nicolau Traver i Ramon Amadeu"*²⁹¹.

Al consell del divuit de febrer del següent quedà nomenat Traver i aquell mateix dia a més, Domènech Sahun fou designat síndic i Gurri quedà lliure d'obligacions. Aquesta fou l'última vegada que formà part del govern de la corporació²⁹².

II.3.2. La fundació de l'obrador al carrer de la Palla de Barcelona

Malgrat el proteccionisme que aplicaven els membres de la confraria d'escultors procurant impedir que els artesans sense obrador a la ciutat poguessin contractar-hi obres, la situació econòmica dels mestres agremiats no era massa bona. Per la majoria fou difícil arribar a obrir taller i molts d'ells, sobretot els primers temps, treballaven sota les ordres d'una altre associat amb obrador o fins i tot d'un fuster²⁹³. La llista pel pagament del cadastre personal del 1770 realitzada el vint-i-nou d'octubre del 1769, quan Gurri obtingué el títol de mestre, tot i que no recull tots els escultors que acudiren a les reunions del consell d'aquell any,

²⁹⁰ AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1776, f. 86v-88r, 3-III-1776. *Vid.* el doc. núm. 23 de l'ap. documental.

²⁹¹ AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1776, f. 372v-373r, 4-XII-1776. *Vid.* el doc. núm. 24 de l'ap. documental.

²⁹² AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1777, f. 98-99, 18-II-1777.

²⁹³ Sobre la penosa situació econòmica dels escultors a aquella època, *vid.*: RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 12.

certifica que només hi havia quatre mestres amb botiga oberta, Carles Grau, Josep Trulls, Domènec Sahun i Miquel Rosés, mentre que els nou restants treballaven com a fadrins²⁹⁴. Malgrat aquesta penosa tendència general, sembla que Salvador Gurri pogué obrir taller força aviat atès que a l'edat dels vint-i-vuit, quan es dirigí a l'acadèmia de San Fernando per a sol·licitar el títol d'acadèmic de mèrit, envià un document validat per l'escrivà Antonio de Amar, on Pere Pau Montanya, Diego Serra, Jeroni Bartra i Nazari Bosch prometeren haver-lo vist treballar el relleu que trameté com a prova del seu art, a una cambra de casa seva on només deixava entrar als quatre testimonis perquè poguessin validar-ne l'autoria, dels quals, els dos últims es declararen fadrins de casa seva²⁹⁵. Fins i tot aquest obrador podria haver existit anys abans ja que quan el vint-i-quatre de març del 1774 Josep Arqués certificà els quatre anys d'aprenentatge i tres de pràctica amb escultors de Barcelona davant del consell del gremi d'escultors per tal de poder examinar-se per a ser mestre, entre els diversos papers signats pels tutors del jove aspirant, n'hi havia un de Salvador Gurri que assegurava haver-lo acollit en règim de pràctiques a casa seva durant sis setmanes:

*"Foren per dits proms presentats los papers que en abono de practica los entrega dit Joseph Arqués, de ordre dels quals foren per lo notari infrascrit llegits, [...] / i altre firmat per Salvador Gurri amb que diu ha treballat en sa casa sis semanas"*²⁹⁶.

Un altre escultor que feia anys que el llistat del cadastre personal registrava com a mestre amb taller, Carles Grau, també testificà haver-lo tingut "en sa casa" i per tant Gurri podria haver tingut obrador des d'abans del 1774, tot i que altre cop

²⁹⁴ AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 36, 1770, 29-X-1769. Vid. el doc. núm. 16 de l'ap. documental.

²⁹⁵ Aquesta informació es pot llegir tant a la demanda que Gurri envià al corregidor de Barcelona perquè certifiessin l'autenticitat del text com al certificat ja validat i enviat a San Fernando: AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Antoni Amar de la Torre, not., 1776-1777, caixa 1286, 23-V-1777 i AASF, 172-1/5, Escultors: doc. 25, Expediente de Salvador Gurri, 27-V-1777, s/p. Vid. els doc. núm. 25 i 26 de l'ap. documental. L'últim ha estat citat per MARTINELL 1956 (a), 14, CID 1961 (a), 110 i RIERA 1994, 286.

²⁹⁶ AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1774, f. 122-125, 24-III-1774.

cal recordar les múltiples trames que es colaven per a justificar el procés d'instrucció.

Un altre indret on se succeïen els trucs per evitar saldar els impostos era al llistat pel pagament del cadastre personal que anualment redactava el gremi, on Salvador Gurri, malgrat ésser mestre des del 1769 i tenir taller obert a mitjans de la dècada dels setanta, no hi aparegué fins el 1781 quan ja sortí com a mestre amb casa i botiga²⁹⁷. A més, al recull de l'any següent s'indicà que la seva casa i l'establiment eren al carrer de la Palla, molt a prop de la catedral, on contemporàniament un altre escultor també hi tenia la residència i la parada, Anton Compte²⁹⁸. També el baró de Maldà informà en diverses ocasions que Gurri tenia la casa i l'obrador a aquest carrer²⁹⁹. I a la llista dels escultors que el comissari del barri setè de Barcelona feu pel comptador del cadastre el cinc de juliol del 1797, se n'anotaren tres residents al carrer de la Palla, Salvador Gurri a la casa número 18 i Joan Pau Mas i Gaspar Graell en habitatges sense número:

"Relación de los individuos escultores, que se hallan en dicho barrio en el presente año de 1797, que esta a cargo del comisario Joseph Massias.

<u>Nº Islas</u>	<u>Nº Casas</u>	<u>Calle de la Palla</u> <u>Libras</u> <u>Sueldos</u> <u>Dineros</u>
26	18	Salvador Gurri
26	sin número	Gaspar Graell
26	sin número	Juan Pablo Mas ³⁰⁰ .

Així, a diferència d'altres artesans que aconseguiren obrir el taller de joves gràcies a ajudes externes tals com pertànyer a una família poderosa com

²⁹⁷ AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 42, 1781, I-XII-1780. Vid. el doc. núm. 31 de l'ap. documental. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 36 n. 27.

²⁹⁸ AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 43, 1782, 17-XI-1781. Vid. el doc. núm. 32 de l'ap. documental. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 36 n. 27.

²⁹⁹ El dia deu de febrer del 1800 Amat i Cortada va escriure: "he conegut / en lo carrer de la Palla Butiga de manyá. Al costat de casa del escultor Gurri, a un jove manyá fill del metres". Vid.: AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms- A-núm. 220, f.133-134, 10-II-1800. També tornà a situar a Gurri a aquest carrer a: AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A- núm. 225, f. 186, 1-VIII-1802 i f. 310, 30-VIII-1802.

³⁰⁰ AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 50, 1797, 5-VII-1797. Vid. el doc. núm. 143 de l'ap. documental.

Domènec Sahun o afavorir-se del prestigi del seu mestre, com Carles Grau i Benet Sunyer aprenents de Pere Costa, Gurri no heretà ni la casa ni la botiga del seu sogre un cop mort el 1768 ja que aquest la tenia oberta al carrer dels Escudellers³⁰¹.

II.3.3. L'hostil desvinculació de la corporació d'escultors

Durant la dècada dels setanta el monopoli del gremi d'escultors de Barcelona començà a esquarterar-se tant per la creació de l'Escola Gratuïta de Disseny el 1775 com per l'augment del nombre d'escultors catalans designats acadèmics per la Real de San Fernando: el 1771 ho fou Francesc Bonifaç, el 1776 Pau Serra, el 1777 Salvador Gurri i l'any següent Ramon Amadeu, els tres últims a més residents a la ciutat. Ja els primers nomenaments d'escultors acadèmics no havien estat del grat dels membres de la confraria que recelosos dels privilegis que comportava el títol, passaren per alt els avantatges del primer escultor català amb l'honor de San Fernando, Pere Costa, i just l'any que aquest aconseguí el títol, el 1754, el proposaren com a prohoms³⁰². Els individus de l'assemblea eren conscients que a més de l'important prestigi que suposava pertànyer a l'acadèmia madrilenya i de la regalia de noblesa personal amb les immunitats inherents al grau, ésser acadèmic suposava sobretot poder exercir l'escultura lliurement fora del seu control. És més, si els acadèmics eren d'alguna confraria perdien l'honor i les exempcions. Aquestes prerrogatives foren recollides, entre altres, als estatuts de l'acadèmia de San Fernando del 1755:

³⁰¹ Pels privilegis de Domènec Sahun, Carles Grau i Benet Sunyer, *vid.*: RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 12 i 33 n. 7 i 8. A més, pel taller d'Agustí Mas consulten el document: AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 35 1768, 28-XI-1767. *Vid.* el doc. núm. 12 de l'ap. documental.

³⁰² AHPB, Jaume Tos Romà, not., manual de 1754, f. 863v-864r. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 35 n. 22. Pel què fa a les enveges i hostilitats del gremi contra els escultors acadèmics i els conflictes amb Pere Costa, *vid.*: RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 18-21.

“Todos los Academicos que residan fuera de la Corte, podran exercer libremente su profesion, sin que por ningun juez o tribunal puedan ser obligados a incorporarse en gremio alguno ni a ser visitados de veedores o syndicos: Y el que en determinación de su Noble Arte se incorporare en algun gremio por el mismo hecho quede privado de los honores y grado de Academico”³⁰³.

Així, Gurri de seguida que fou nomenat acadèmic de mèrit a la sessió ordinària de la junta de l'acadèmia de Madrid del vint-i-un de setembre del 1777, deixà d'assistir a les reunions del consell de la confraria barcelonina³⁰⁴. En efecte, l'última congregació del gremi a la que Gurri es presentà fou la del catorze de gener del 1777 on el fill de l'escultor Joan Traver, Pere Pau Traver, passà l'examen de mestria³⁰⁵.

Però la confraria, conscient del perill que suposava que alguns escultors amb crèdit degut al títol que ostentaven treballassin fora de la seva observança i sobretot atès que aquests deixaven de pagar impostos, no dubtà en incloure'ls repetidament a les relacions pel cobrament del cadastre personal. De fet, tant els anys setanta com sobretot els vuitanta foren unes dècades vertaderament caòtiques pels col·legis i gremis vinculats a les belles arts i concretament pel gremi d'escultors barceloní. Aquest, a més dels antics conflictes amb altres gremis com el dels fusters, topà amb les reclamacions dels acadèmics, amb els individus que treballaven l'escultura fora de la corporació sense el títol de San Fernando o amb les diverses Reials Ordres on es clamava la llibertat per a la creació de les Nobles Arts, pel que finalment el 1786 la confraria d'escultors inicià el seu desmembrament per esdevenir només de tallistes. Aquesta nova condició no fou acceptada de bon grat per tots i degut al desgavell imperant, tant als vuitanta com

³⁰³ AASF, 1-3/33, *Estatutos de 1755*, 19-III-1755. Els Estatuts del 1757 recolliren les mateixes ordenances: *Estatutos de la Real Academia...*, 1757, 58. També a RIERA 1994, 283 i a RUIZ ORTEGA 1999, 41 i 335.

³⁰⁴ AASF, *Llibre d'Actes, Juntres Generals 1776-1785*, 3/84, f. 61-65, 21-IX-1777. També a CID 1961 (a), 111 i RIERA 1994, 286.

³⁰⁵ AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1777, f. 25-27r, 14-I-1777. Després d'aquella reunió Gurri ja no torna a aparèixer a les següents d'aquell any ni de cap altre: AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1777, f. 98-99, 18-II-1777 i f. 341, 2-XII-1777.

als noranta algunes de les llistes per a la recaptació del cadastre personal no es redactaren³⁰⁶.

Ja ha estat esmentat anteriorment que aquestes relacions foren una font de trifulgues per tal d'evitar el desembós i que malgrat que Gurri aconseguí el grau de mestre el 1769 no fou registrat com a membre de la confraria a aital llistat fins el 1781. Fins i tot al certificat del notari del gremi, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, que acompanyava al llistat del 1769 s'afirmà que durant aquell any no es donà cap nova mestria: "*Otro si certifico, que desde que se entrego la ultima relacion, no ha otorgado dicho gremio maestria alguna*"³⁰⁷. Quan el 1777 Gurri obtingué el guardó d'acadèmic de mèrit quedà lliure de l'impost, però el 1781 i també l'any següent, se l'anotà a la relació com a mestre amb casa i botiga³⁰⁸.

Davant la resistència del gremi d'atorgar-li la llibertat i el reconeixement del seu grau superior, el nostre protagonista ho degué denunciar. Les hostilitats entre ell i la corporació s'evidenciaren el 1783 quan a la sobredita relació es tornà a apuntar el seu nom i el dels altres dos acadèmics de la ciutat, Ramon Amadeu i Pau Serra, però apareixen tots tres tatxats. Cal tenir present que el 1783 fou l'any en el que Salvador Gurri fou nomenat tinent director d'escultura a l'Escola de Llotja i de segur que aparèixer amb els agremiats no el beneficiava en absolut³⁰⁹. Per contra, val a dir que Joan Enrich, també escultor de Barcelona que havia

³⁰⁶ Cfr. RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 20-21, 27-31 i 40-50.

³⁰⁷ AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 36, 1770, 29-X-1769 i Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., f. 431, 29-X-1769. *Vid.* els doc. núm. 15 i 16 de l'ap. documental. A més entre els documents pel cobrament del cadastre del 1770 hi ha una llista de tots els nous mestres dels gremis de l'any anterior on no hi apareix Gurri ni cap altre escultor: AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 36, 1770, *Relación de los Individuos q^e entraron â Maestros en el año de 1769 los quales se cargan al servicio personal en dho año menos los que ya contribuían por haverse hallado continuados en las relaciones antecedentes unos y otros van incluidos en el total del 1770.*

³⁰⁸ AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 42, 1781, I-XII-1780 i caixa 43, 1782, 17-XI-1781. *Vid.* els doc. núm. 31 i 32 de l'ap. documental. També Maria Lluïsa Rodríguez Muñoz parla de les incorporacions de Gurri, Amadeu i Pau Serra al llistat pel cobrament del cadastre a: RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993 36 n. 27.

³⁰⁹ AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 43, 1783, 6-XII-1782. *Vid.* el doc. núm. 36 de l'ap. documental. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 36 n. 27.

aconseguit el títol d'acadèmic de mèrit l'11 de desembre del 1782, no sortí mai enumerat a aquest text³¹⁰.

L'empait a Ramon Amadeu fou més molest ja que el 1777 havia estat proposat com a prohom junior pel gremi i durant la reunió del vint-i-nou d'abril del 1778 els membres del consell pretengueren confirmar-lo al càrrec després del vist-i-plau de la Reial Audiència però la poca assistència ho impedí. Aleshores però l'Amadeu ja era acadèmic i a la següent reunió presentà una protesta on recordava als individus del consell el seu grau i la prohibició dels estatuts de San Fernando de seguir formant part de la corporació. L'escrit tingué el seu fruit i a la propera reunió fou elegit un altre prohom segon, Bartomeu Soler³¹¹. Salvador Gurri no entregà cap memorial semblant al d'Amadeu ja que no fou inclòs al govern de la institució un cop guardonat com a acadèmic. Tanmateix el gremi se seguí resistint als canvis econòmics i a la relació del cadastre del 1784 volgué deixar constància que Gurri, Amadeu i Serra no volien pagar per ser acadèmics de mèrit, però seguint el seu ordre establert els anotaren a la relació i fins i tot a Serra el llistaren com a fadrí, atès que no havia aconseguit el grau de mestre: "*Maestros que no quieren pagar por dezir que estan exemptos por ser de la academia de San Fernando: 45. Salvador Gurri 45.Ramon Amadeu. Y Pablo Serra mansevo escultor*"³¹². Ocorre que el mateix l'any següent quan inclogueren a Gurri i a Amadeu entre els noms dels escultors amb casa i botiga i altre cop al final de llistat es redactà que no volien sufragar la taxa per ser acadèmics³¹³.

Aleshores Gurri acudí als regidors comissionats pel cobrament del cadastre a Barcelona i el disset de juliol d'aquell any entre les resolucions que es dictaren

³¹⁰ AASF, *Llibre d'Actes, Juntres Generals 1776-1785*, 3/84, f. 218v, 1-XII-1782. També a AZCUE 1994, 297.

³¹¹ AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1777, f. 341, 2-XII-1777. A aquesta reunió fou proposat com a prohom junior. AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1778, f. 32-33, 26-II-1778, f. 57v-58, 29-IV-1778 i f. 165v-166, 11-IX-1778. També a PÉREZ SANTAMARIA 1987, 242. Al primer consell llistat del 1778 es volgué confirmar a Amadeu com a prohom però no es feu per manca de gent, al segon Amadeu presentà la protesta i al tercer es nomena a Bartomeu Soler com a cònsol junior.

³¹² AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 44, 1784, 6-XII-1783. *Vid.* el doc. núm. 38 de l'ap. documental. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 36 n. 27.

per l'exempció d'aquest impost hi constà la seva sol·licitud³¹⁴. Però les reclamacions no tingueren efecte i encara el 1786 i el 1789 hi aparegué com a mestre amb casa i botiga i sense cap impugnació per ser acadèmic³¹⁵. Aquell fou però l'últim any que el nostre protagonista va ser anotat al cadastre, a diferència d'Amadeu que encara hauria de patir l'assetjament uns anys més. Finalment doncs Gurri aconseguí desvincular-se de l'arcaica corporació però tot i així els problemes amb els seus membres no finiren aleshores.

III. LA MADURESA PROFESSIONAL

III.1. L'assoliment del grau i del prestigi d'acadèmic de mèrit

Des de la creació de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando i fins que al país no es feren efectives les diverses Reials Ordres expedides durant la dècada dels vuitanta i principis dels noranta on es reclamava la llibertat d'execució de les Nobles Arts, la pràctica de l'escultura al Principat estigué segmentada bàsicament en dues categories professionals. A més dels mestres lligats al sistema gremial, alguns artistes obtingueren el reconeixement oficial del seus mèrits gràcies al títol atorgat per la acadèmia de Madrid i foren els primers en treballar l'escultura lliurement³¹⁶. Com és sabut, el grau d'acadèmic de mèrit comportava primer de tot el prestigi de formar part de la institució madrilenya que

³¹³ AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 44, 1785, 23-XI-1784. *Vid.* el doc. núm. 39 de l'ap. documental. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 36 n. 27.

³¹⁴ AHCB, Cadastre, Memorials i certificats, Sèrie V, v-4. s/p., 17-VI-1785. *Vid.* el doc. núm. 41 de l'ap. documental.

³¹⁵ AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 45, 1786, s/d. i caixa 46, 1789, s/d. A la llista del 1787 no es llegeix ni el seu nom ni el de l'Amadeu i l'any següent el gremi, degut a la situació caòtica abans contada, no presentà cap llistat i només hi ha una nota on hi ha constància de la mancança de la llista: AHCB, Gremis, cadastre personal, caixa 45, 1787, 18-X-1786 i caixa 46, 1788.

³¹⁶ *Cf.* FONTBONA 1977, s/p. Pel què fa a les reials ordres que afectaren a la llibertat d'execució de l'escultura a Barcelona, per bé que són diversos els autors que n'ha citat alguna als seus escrits, han estat Aurora Pérez Santamaría i especialment Maria Lluïsa Rodríguez Muñoz qui les han estudiades totes analitzant-les una per una i amb voluntat de conjunt. Per tant, *vid.*: PÉREZ SANTAMARÍA 1987, 226-233 i RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 27-31 i 48-57.

indirectament podia augmentar el nombre d'encàrrecs, també el privilegi de noblesa personal amb totes les prerrogatives i immunitats pròpies dels cavallers de sang, cedit pel rei a aquells professors que no el tenien per mitjà de cap altre títol: "*Gozarán de nobleza personal, no teniendola por si, con todas las inmunidades, franquezas, y prerrogativas, que estan concedidas á los hijos-dalgos de sangre, todos los academicos de las cinco clases, aunque no sus hijos, y descendientes*"³¹⁷, a més de l'exempció de contribucions, l'obligació d'exercir la feina sense vinculació a cap gremi a qualsevol ciutat espanyola i el permís d'ensenyar als deixebles de la professió pròpia del guardonat³¹⁸. Així, durant la segona meitat del XVIII els artistes catalans que es consideraren prou dignes per passar el selectiu examen de l'escola de Madrid intentaren aconseguir la distinció acadèmica i amb tant sols vint-i-set anys Salvador Gurri es presumí prou bo per a provar-ho.

Els estatuts de l'acadèmia de San Fernando establien que un artista de fora de Madrid podia accedir al títol de mèrit i regulaven com ho havia de fer. Igual que els aspirants de la capital, se'ls exigia que professessin una de les tres arts, provessin el seu naixement honrat i les seves lloables costums i tinguessin més de vint-i-cinc anys. En canvi, a diferència dels primers, havien de demostrar haver guanyat tres premis a les oposicions de l'acadèmia o presentar un memorial on se certifiqués l'autoria pròpia d'obres aplaudides i admirades públicament especificant la seva localització i finalment enviar una peça junt amb un certificat que validés que el suplicant n'era l'autor i que l'havia treballat sense cap ajuda. Després es passava a realitzar la votació seguint el mateix procés que els joves

³¹⁷ AASF, 1-3-/32, *Copia de los Estatutos que firmó el rey en 8 de abril de 1751. En tiempo de D. Joseph de Carbajal*, 8-IV-1751. Als estatuts de l'acadèmia madrilenya del 1755 es tornà a repetir el mateix: AASF, 1-3/33, *Estatutos de 1755*, 19-III-1755: "*a todos los academicos que por otro titulo no la tengan concedo el especial privilegio de nobleza personal con todas las inmunidades prerrogativas y esenciones que la gozan los hijosdalgos de sangre de mis reynos: y mando que se les guarden, y cumplan en todos los pueblos de mis dominios donde se establecieron presentando el correspondiente titulo, o certificacion de ser tal academico*". També als estatuts del 1757: *Estatutos de la Real Academia...* 1757, 58. També a QUINTANA 1974, 196-205, AZCUE 1994, 3, RIERA 1994, 283 i RUIZ ORTEGA 1999, 319 i 335.

³¹⁸ Sobre els privilegis dels escultors acadèmics de mèrit, *vid.*: BÉDAT 1974, 162-613, QUINTANA 1974, 196-205, TRIADÓ 1984 (a), 136 i 1998, 81-83, MARTÍN GONZÁLEZ 1987, 430, FERNÁNDEZ AGUDO i SÁNCHEZ LEÓN 1988, 378, AZCUE 1994, 2-3 i RIERA 1994, 280-283.

madrilenys, pel qual, als pretendents que no estaven matriculats a l'escola se'ls exigien més de dos terços dels vots favorables³¹⁹.

Salvador Gurri realitzà un mig relleu de fang cuit que figurava l'enterrament de Samsó amb el propòsit de demanar el grau de mèrit a San Fernando i d'enviar-lo a la capital com a prova de la seva destresa artística. L'escultor degué anhelar el títol des d'abans del 1777 atès que la còpia de la partida de baptisme que feu arribar a l'acadèmia acompanyant l'enterrament data del gener d'aquell any³²⁰. El vint-i-tres de maig del 1777 ja tingué l'obra acabada i es dirigí al corregidor Pedro Agustín de Mendieta per a obtenir els certificats necessaris que validessin que l'havia realitzat ell mateix sense l'ajuda de cap altre mestre a partir de la declaració jurada de quatre testimonis que l'havien visitat mentre la laborà. Mendieta accedí a que s'analitzés la informació i determinà que després es prenguessin les diligències pertinents:

"Magnífico señor.

Salvador Gurri vecino de Barcelona paresco ante vuestra merced, y como mas haya lugar digo que en ejercicio de mi arte de escultor, he fabricado en barro una pieza de medio relieve que figura el entierro de Sanson, la que desseo remitir á la Real

³¹⁹ Aquest fragment dels estatuts relatiu al procés per a obtenir el títol d'acadèmic de mèrit pels pretendents de fora de Madrid ha estat transcrit en diverses ocasions però creiem oportú afegir-lo per a una consulta més còmode: "Pero el que por distante de esta Corte, pobre ó achacoso, no pudiese presentarse, teniendo, ademas de las calidades que se suponen de nacimiento, costumbres, edad, y profesion, alguna de las dos igualmente indispensables de haber ganado tres premios en las oposiciones de la academia, ó dado al publico piezas tan primorosas de su arte, que con ellas haya adquirido universal aplauso; cumplirá embiando al director general una obra, con informacion, ó certificaciones autenticas que justifiquen haberla trabajado por su mano, y sin auxilio de otro ingenio, y un memorial en que exponga si tiene otras que le hayan acreditado, y su paradero: y resultando ser cierta su relacion, y aprobada su habilidad, se procederá á votar su entrada en los terminos que se ha dicho de los de Madrid; y con habas blancas necesarias á declararle academico": AASF, 1-3-/32, *Copia de los Estatutos que firmó el rey en 8 de abril de 1751. En tiempo de D. Joseph de Carbajal*, 8-IV-1751. També a RIERA 1994, 281 i RUIZ ORTEGA 1999, 317. Més endavant, als estatuts del 1755 es perfilaren alguns detalls: "Pero el que solicitare ser admitido en la clase de academico de merito, ya resida en esta corte, o ya fuera de ella deberá presentar memorial al protector, o viceprotector, y siendo pintor un quadro de su mando, siendo escultor una estatua, busto, o bajo relieve [...] Y en el caso de que el pretendiente no haya sido matriculado, discipulo de la academia, necesitará para ser admitido tener a su favor dos de las tres partes de votos que estuvieren presentes; pero si el pretendiente fuere de los discipulos de la academia le vastará la pluralidad de votos para quedar admitido": AASF, 1-3/33, *Estatutos de 1755*, 19-III-1755, també a RUIZ ORTEGA 1999, 334.

³²⁰ AASF, 172-1/5, *Escultores: doc. 25, Expediente de Salvador Gurri*, també a MARTINELL 1956 (a), 14 i 1963 (a), 136; CID 1957-1958, 108-109 i 1961 (a), 109 i FONTBONA 1977, s/p.

Academia de San Fernando establecida en la corte de Madrid; y conviniendome justificar que la he trabajado, sin direccion, ni auxilio de otra persona, de que ofresco informacion de testigos, como ad futuram rei memoriam.

Pido y suplico se mande recibir esta y al escrivano que pagado en sus justos salarios me libre de todo el correspondiente testimonio, según estilo y como mejor proceda.

Altissimus

Salvador Gurri escultor

Fillol

Barcelona veinte y tres de mayo de mil setecientos setenta y siete: recibasse la ofrecida informacion y evacuada traigase para proveer lo de justicia.

Mendieta."³²¹.

El quartet de declarants que testificaren a favor de Gurri foren tots artistes de Barcelona i devien tenir una relació d'amistat amb el mestre doncs assistiren diàriament al taller on treballà el relleu per a poder assegurar-ne l'autoria. El primer fou el pintor Pere Pau Montanya del qual aquell mateix any l'escultor n'esdevingué company a Llotja al iniciar les col·laboracions docents a l'Escola Gratuïta de Dibuix. El segon fou Diego Serra que havia estat un dels dos prohoms del gremi d'escultors de Barcelona quan el nostre protagonista obtingué el títol de mestre de la corporació i havien coincidit al gremi tot el temps que Gurri hi estigué vinculat³²². I els altres dos testimonis, Jeroni Bartra i Nazari Bosch, tingueren més facilitat per observar l'evolució del relleu doncs es declararen fadrins del taller de l'escultor. Tots ells asseguraren sota jurament que havien vist a Gurri treballar l'enterrament tot sol, sense ajuda de ningú i tancat a una cambra on només deixava entrar als quatre declarants amb l'única finalitat de que poguessin advenir-ne l'autoria. La declaració de Pere Pau Montanya, idèntica a la dels seus companys diu així:

³²¹ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Antoni Amar de la Torre, not., 1776-1777, caixa 1286, s/p., 23-V-1777. *Vid.* el doc. núm. 25 de l'ap. documental.

"Dixo: ser cierto y verdadero, que Salvador Gurri maestro escultor de esta ciudad, sin direccion, ni auxilio de otra persona y en exercicio de su arte, ha fabricado en barro una pieza de medio relieve que figura el entierro de Sanson: lo que dice y afirma saber el declarante por haverlo visto y experimentado, si y como la pregunta lo refiere, en tanto que la fabricó serrado dentro de un quarto solo, en el que unicamente dexaba entrar â el declarante, Diego Serra escultor, Geronimo Bartra y Nasario Bosch mancebos escultores, al solo fin de poder justificar que el solo la havia fabricado, y por esto todos los dias, fue el testigo â ver, como la fabricaba, hasta que fue concluhida.

Generalmente fue dicho testigo preguntado, sobre todas las generalidades de la ley, que se le han hecho notorias.

Dixo: que ninguna de ellas le toca, si que citado, ha dicho en todo la verdad, so cargo del juramento, tiene prestado; y haviendosele lehido esta su declaracion, por mi el infrascrito escribano, se afirmo y ratificó â ella, baxo del dicho juramento: y la firmó de su mano: de que doy fee

Pedro Pablo Montanya pintor

*Antonio de Amar escrivano*³²³.

Dos dies més tard, Mendieta aprovà la petició de l'artista amb decret judicial i ordenà a l'escrivà Antonio de Amar que n'expedis les còpies necessàries per a ser presentades on convingués. Una d'elles, datada el vint-i-set d'aquell mes, fou enviada junt amb el relleu de l'enterrament *Samsó* a l'acadèmia de Madrid i encara es conserva dins de l'expedient de Gurri de l'arxiu de la citada institució junt amb la còpia de la partida de baptisme del vint de gener del 1777 i una carta on l'escultor suplicà l'admissió com a acadèmic de mèrit del trenta-un de maig³²⁴. Aquests documents són els que Gurri adjuntà a l'obra enviada a Madrid segons el reglament dels estatuts, amb els que pogué justificar el seu honrat naixement i

³²² AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1769, f. 185r, 4-V-1769. *Vid.* el doc. núm. 14 de l'ap. documental.

³²³ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Antoni Amar de la Torre, not., 1776-1777, caixa 1286, s/p., 23-V-1777. La resta de declaracions es poden llegir a al doc. núm. 25 de l'ap. documental.

³²⁴ AASF. 172-1/5. Escultors: doc. 25, *Expediente de Salvador Gurri*. La còpia de la partida de baptisme data de 20-I-1777, la súplica de 31-V-1777 i el certificat d'autoria de 27-V-1777. També a CID 1957-1958, 108-109, 1961 (a), 110, MARTINELL 1956 (a), 14, 1963 (a), 136, FONTBONA 1977, s/p. i RIERA 1994, 286. *Vid.* els doc. núm. 26 i 27 de l'ap. documental.

l'autoria exclusiva de l'obra. En canvi no s'ha conservat el memorial que també havia d'acompanyar la peça on s'havien de llistar les feines més rellevants que el mestre havia fet fins aleshores.

Tot seguit, a la sessió de la Junta ordinària de l'acadèmia de San Fernando del vint-i-un de setembre del 1777, amb assistència del "Conde de Premio. Excelentísimo marques de santa Cruz. Excelentísimo duque de Abrantes. Excelentísimo conde de Fernannuñer. Marques de la Florida. Don Fernando Magallon. Don Ventura Rodriguez. Don Juan de Mena. Don Andres de la Calleja. Don Miguel Fernandez. Don Roberto Michel. Don Josef Moreno. Don Francisco Gutierrez. Don Isidro Carnicero" i essent secretari Antonio Ponz, aquest llegí el memorial de súplica de Gurri per a ser admès com a individu de la corporació en la condició que es cregués més oportuna en funció de les virtuts del baix relleu que feu arribar. I havent estat proposat com a acadèmic de mèrit pel viceprotector, la majoria dels professors ho acceptaren i fou nomenat pel grau sense votació:

*"Lei un memorial de Salvador Gurri, escultor en Barcelona, en que pretendia se dignase admitirle la Academia por su individuo en la clase que tuviere por conveniente, mediante el merito que encontrase en el bajo relieve de greda cocida que enviaba cuyo asunto era el funeral de Sanson. Habiendolo propuesto el señor viceprotector por academico de merito, fueron de dictamen los mas de los señores profesores que lo tenia para ser admitido en esta clase, y sin proceder â la votacion fue creado."*³²⁵.

Tanmateix, si bé segons opinió de Juan José Martín González l'acadèmia se serví d'aquests nomenaments per acostar els seus idearis estètics a les províncies i els acadèmics de mèrit es convertiren en els portaveus de l'escola a les diverses ciutats de l'Estat³²⁶, alguns dels acadèmics de fora de Madrid, com Gurri o bona part dels escultors catalans que obtingueren el títol durant la segona meitat del

³²⁵ AASF, *Llibre d'Actes, Juntres Generals 1776-1785*, 3/84, f. 61-65, 21-IX-1777. Vid. el doc. núm. 28 de l'ap. documental. També a CID, 1961 (a), 111.

³²⁶ Cfr. MARTÍN GONZÁLEZ 1987, 430.

XVIII tingueren una formació gremial i treballaren en un ambient fortament condicionat per la tradició. I per bé que com veurem més endavant el nostre protagonista fou més avançat que molts dels seus col·legues contemporanis que no ostentaven el títol tant pel què fa a l'estil i al tema de les seves produccions com pel transcurs de la seva carrera professional, no se'l pot considerar pas un representant de l'ideal il·lustrat de la institució madrilenya a Catalunya atès que foren forces les ocasions en que s'enfrontà amb aquella corporació per la seva actitud justament antiacadèmica i per les constants vinculacions amb la confraria dels escultors, fins al punt que temporalment se li arribà a retirar el títol de mèrit per la seva conducta irreverent³²⁷.

III.2. La trajectòria a l'Escola de Nobles Arts de Barcelona

III.2.1. Els primers temps d'ajudant a Llotja i el nomenament de tinent d'escultura

L'Escola Gratuïta de Disseny, fundada el 1775, fou una de les escoles tècniques que patrocinà la Junta de Comerç de Barcelona per a oferir una formació professional més adequada a les noves necessitats de la indústria i la burgesia pròpies d'una societat catalana en transformació i avenç que la instrucció propinada pels cercles gremials, en gran part obsoleta. Però si bé una de les intencions prioritàries a la dita Escola fou proporcionar una base tècnica fonamentada en el dibuix als operaris dedicats sobretot a la indústria tèxtil per a millorar la qualitat de les indies, des del primer moment, com ha escrit Rosa Maria Subirana, les motivacions culturals i artístiques també hi tingueren presència³²⁸ i donaren resposta a les inquietuds dels pioners que havien pregonat la pràctica lliure de les Belles Arts. Així, amb la seva obertura i el posterior

³²⁷ AASF, *Llibre d'Actes, Juntes Particulars 1786-1794*, 3/124, f. 258-259, 7-IX-1794. *Vid.* el doc. núm. 120 de l'ap. documental.

³²⁸ Sobre les idees il·lustrades dels documents per a la formació d'una escola de belles arts a Barcelona, *vid.*: SUBIRANA 1986, 175 i 1990, 62-64 i RIERA 1994, 29-31.

desenvolupament, el panorama de l'educació dels escultors al Principat, fins llavors cenyit als tallers dels mestres agremiats, canvià notablement i enlloc del corporativisme de la confraria s'optà per un ensenyament més lliure que gratificà la competència professional amb oposicions i premis³²⁹.

Degut a l'important nombre d'alumnes matriculats des de l'inici de l'acadèmia, (segons un informe que s'envià des de Barcelona al marquès de Grimaldi a Madrid l'abril del 1775 eren quasi bé cinc-cents³³⁰), poc després de l'obertura de les aules el seu primer director Pasqual Pere Moles hagué de demanar un assistent. I finalment, degut al gruix d'estudiants, entraren dos dels opositors a la plaça: Marià Illa i Pere Pau Montanya³³¹. De fet el reglament del 1775 ja recollia l'augment de la plantilla docent en funció del creixement del nombre d'escolars a partir del nomenament de tinents de director:

*"Como el numero de los discipulos, que ya en sus principios tiene la Escuela, es tan crecido, que un solo profesor no basta para todos, habrá un profesor director de la Escuela, y los tenientes profesores, que se juzguen convenientes"*³³².

Però a més de l'elecció de nous tinents, l'Escola també va valdre's de la col·laboració d'ajudants, molts dels quals entraren sense un sou preestablert, per a corregir els treballs dels aprenents. Efectivament, els camins més comuns per ingressar a la plantilla docent foren o alumnes que s'havien format a l'Escola o artistes que hi accediren com a ajudants sense remuneració³³³ i aquest fou el cas de Salvador Gurri. Això es coneix perquè el dia u de setembre del 1783 l'artista fou nomenat tinent de director pel ram de l'escultura després que els comissionats per

³²⁹ Cfr. RUIZ ORTEGA 1999, 106.

³³⁰ BC, JC 85, *Copiadors de Cartes enviades*, s/p., 5-IV-1775. També a SUBIRANA 1986, 176 n. 9 i 1990, 342-343 i RUIZ ORTEGA 1999, 369.

³³¹ Pel procés del nomenament dels dos primers ajudants de Moles, vid.: ALCOLEA 1959-1960, XIV, 75 i RIERA 1994, 38-40.

³³² BC, JC CVIII, caixa 143, núm. 2, *Reglamento para la Escuela Gratuita de Diseño establecida en Barcelona por la Real Junta de Comercio*. f.197v-201r, 30-V-1775 i f. 184v-189r, 21-XI-1776. També a SUBIRANA 1986, 175 n. 6, RIERA 1994, 33 n. 29 i 40 n. 49 i RUIZ ORTEGA 1999, 372-373.

³³³ Cfr. RIERA 1994, 51.

la de l'Escola fessin constar a la Junta de Comerç la utilitat de la feina que l'escultor havia exercit des de feia sis anys a les aules de l'entitat i de recomanar-ne la continuïtat. Aleshores, el 1783, se'l gratificà amb la meitat del sou d'un tinent per aquests sis anys que havia ajudat a les classes de Llotja. Aquest mateix sou fou el que també se li adjudicà a partir d'aquell dia:

"Haviendo los señores comisionados en asuntos de la Escuela de Dibujo echo presente que consideran digno de gratificasion el trabajo y acistencia personal que por espacio de seis años ha hecho en ella don Salvador Gurri escultor, ocupando el empleo de theniente director de la citada Escuela, en la que ha sido su concurrencia y aplicacion de mucha utilidad, y que su continuacion le sera igualmente provechosa.

*Ha acordado, que le nombra teniente director de la mencionada Escuela, en el ramo de escultura; y que por el trabajo de los referidos seis años, se le gratifique con la mitad de la asignacion que gozan los demas tenientes; continuandose la misma asignacion en los subsesivo, mientras exerciere el citado empleo; â cuyo efecto se pasen las ordenes y abvisos correspondientes"*³³⁴.

Per tant Gurri entrà a l'Escola vers el setembre o octubre del 1777 quan s'iniciaren els sis mesos de les classes d'hivern i segons el text anterior, executà les tasques de tinent director però sense ostentar el càrrec. En efecte, una reclamació salarial que l'escultor presentà a la Junta anys més tard, el vint-i-cinc d'octubre del 1790, demostra que s'incorporà a la docència de l'acadèmia inicialment només pels sis mesos de les nits d'hivern del 1777 amb una remuneració de setanta-cinc lliures:

"Visto el recurso de Salvador Gurri vecino de esta ciudad, academico de merito en la escultura de la Real Academia de San Fernando., i teniente director por la Junta en el mismo ramo de la Escuela de las Nobles Artes de esta casa Lonja de fecha de oy en que

³³⁴ BC, JC 9, *Llibre d'Acords* 1782-1783, f. 349, 1-IX-1783. També a MARTINELL 1956 (a), 10, ALCOLEA 1959-1960, XIV, 77 n. 166, CID 1961 (a), 115 n. 9, SUBIRANA 1990, 389, RIERA 1994, 42 i RUIZ ORTEGA 1999, 388.

*expone, que en el año de setenta y siete le encargò la Junta, y le impuso la unica obligacion de asistir medio año en las noches de invierno, señalándole en satisfacion de este trabajo setenta y cinco libras*³³⁵.

I l'informe que redactaren els comissionats per l'Escola en resposta a un recurs de l'escultor on reclamava qüestions econòmiques el vuit d'abril del 1799, aclareix que efectivament Gurri treballà els primers sis anys a les aules però sense cobrar: "[...] en primero de septiembre de ochenta y tres, señaló la Junta a Gurri el sueldo de setenta y cinco libras al año nombrándole teniente de la Escuela de Dibujo, y disponiendo, que se le pagase el de seis años, pues los habia servido sin gratificacion, ni sueldo"³³⁶.

Cal subratllar la conjuntura de que justament diversos documents dels *Llibres d'Acords* de la Junta dels mesos anteriors a la incorporació de Gurri recullen el desequilibri d'aquell moment entre professors i alumnes i la falta de cabdals que impedia proporcionar tots els mestres i ajudants que calien per a atendre l'elevat nombre d'estudiants tant de l'Escola de Dibuix com de la de Nàutica³³⁷. És més, poc temps després Moles reclamà una gratificació per ell i pels seus tinents pel treball excessiu realitzat a Llotja degut al nombre d'alumnes, a diferència d'altres acadèmies amb plantilles més ben dotades³³⁸. Era evident doncs que necessitaven ajuda per a sostenir un ensenyament digne a les classes i per això degueren acudir al recent designat acadèmic de mèrit d'escultura per l'Acadèmica de San Fernando.

Al nostre entendre, no fou pas casual la coincidència entre el moment del seu ingrés i el de l'obtenció del títol d'acadèmic, ambdós el setembre del 1777, ans al contrari, de segur que fou un element determinant per la seva inclusió no només com a ajudant sinó també pel posterior nomenament com a tinent el 1783, sobretot

³³⁵ BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 340-341, 25-X-1790. També a SUBIRANA 1990, 415 i RIERA 1994, 47.

³³⁶ BC, JC 16, *Llibre d'Acords* 1799, f. 63-65, 8-IV-1799. *Vid.* el doc. núm. 155 de l'ap. documental. També a CID 1961 (a), 117 i RIERA 1994, 47 n. 73.

³³⁷ BC, JC 6, *Llibre d'Acords* 1776-1777, f. 306, 16-VI-1777.

³³⁸ BC, JC 6, *Llibre d'Acords* 1776-1777, f. 358-359, 21-VIII-1777. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 76 n. 163 i RIERA 1994, 41.

tenint en compte l'anhel del director Pasqual Pere Moles que l'educació impartida a l'Escola s'assemblés a la d'una acadèmia de Belles Arts. En efecte, l'autora de la monografia dedicada a aquest gravador, Rosa Maria Subirana, ha insistit que tant les disposicions que Moles decidí per l'ensenyament de Llotja, com l'organització de premis, oposicions i pensions per a estudiar a l'estranger, les relacions amb les acadèmies de Madrid i de sant Carles de València i l'intercanvi de dibuixos, gravats o publicacions, evidencien la seva voluntat de parangonar l'Escola amb les Acadèmies³³⁹. I si bé la formació a Llotja inicialment es basà en el dibuix i a més la major part d'alumnes de l'entitat foren operaris de fàbriques tèxtils i els primers temps no hi hagueren classes explícites d'escultura, també és cert que els membres de l'Escola es preocuparen per atreure tant a escultors com a pintors a les seves aules a partir d'una sabia política de premis³⁴⁰. De fet el catorze de juny del 1779 la Junta insistí explícitament en la necessitat d'ensenyar també pintura, escultura i arquitectura a l'Escola quan es disposés de més espai³⁴¹ i el disset de març del 1783, justament l'any del nomenament de Gurri, Pasqual Pere Moles clamà en veu alta la necessitat d'assimilar la institució a una acadèmia i d'aconseguir els privilegis que aquesta atorgava, per tal de superar les pressions que patien tant els joves alumnes pintors com els escultors per part dels col·legis i gremis respectius:

"Visto el oficio de don Pasqual Pedro Moles de ocho del corriente en que expone que concluido el plazo de las oposiciones a premios de su Escuela de Dibujo en los meses que abajo se explican hasta el de enero del presente año, [...] exponiendo al mismo tiempo que por los diez premios vacantes reconocerá la Junta quan perjudicial es á la Escuela y al publico la persecucion de estos colegios de pintores y escultores á los

³³⁹ Cfr. SUBIRANA 1987, 178. Sobre la voluntat de Pasqual Pere Moles d'aconseguir una educació pròpia a una acadèmia, també en parla: RUIZ ORTEGA 1999, 130.

³⁴⁰ Sobre els premis de l'Escola de Llotja, *vid.*: RIERA 1994, 123-141 i RUIZ ORTEGA 1999, 153-154.

³⁴¹ BC, JC 7, *Llibre d'Acords 1778-1779*, f. 105-106, 14-VI-1779. També a RIERA 1994, 41 n. 54.

alumnos de ella, y que esto no podrá remediarse à menos de conseguir la Escuela los mismos privilegios de las demas academias"³⁴².

Finalment, la coincidència de l'anhel d'igualar l'Escola a una acadèmia amb la mala salut d'un dels seus tinents, Marià Illa que a principis d'octubre del 1783 demanà a la Junta que se li busqués un substitut³⁴³, propiciaren la proclamació de Salvador Gurri com a tinent director d'escultura de l'Escola el setembre del 1783, just un mes abans de les súpliques d'Illa.

En efecte, Gurri responia a les necessitats de la Junta i a les intencions de Moles d'aconseguir uns estudis semblants als d'una acadèmia per diversos motius: el primer el títol d'acadèmic de mèrit per la de San Fernando; cal recordar que quan s'elegiren els dos primers tinents de director se'n triaren justament dos que no estaven relacionats amb el Col·legi de Pintors per a desvincular-se d'aquella corporació, com ja advertí Alcolea³⁴⁴. Ultra això tampoc es pot oblidar que les acadèmies seguien el costum de triar un tinent director per cada una de les Belles Arts i que en aquest sentit el nomenament de Gurri com a escultor identificava l'Escola amb el sistema acadèmic. Però sobretot s'ha de subratllar que feia anys que l'artista treballava al centre i amb el nomenament d'un tinent escultor a Llotja per fi es podrien corregir i certificar oficialment als alumnes premiats en aquell ram.

Un cop fou nomenat tinent, Gurri exercí les tasques reglamentàries que, segons els estatuts de l'Escola del 1775, consistien en substituir al director en les seves absències i malalties, ajudar-lo en les hores docents especialment a les classes de principis on tenien les mateixes obligacions i facultats que el primer, sempre però seguint les seves indicacions i corregir els dibuixos dels deixebles o

³⁴² BC, JC 9, *Llibre d'Acords* 1782-1783, f. 237, 17-III-1783. També a SUBIRANA 1990, 388.

³⁴³ BC, JC 9, *Llibre d'Acords* 1782-1783, f. 366, 2-X-1783. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 77 n. 167, SUBIRANA 1990, 390 i RIERA 1994, 41-42 n. 56.

³⁴⁴ Cfr. ALCOLEA 1959-60, XIV, 75-76.

de joves aliens a l'Escola que també en presentessin³⁴⁵. Amb la inauguració de les noves sales per l'estudi de les Nobles Arts a Llotja el 1787, el quinze de febrer els seus comissionats proposaren diverses disposicions a la Junta pel règim de l'Escola adequant-se a les possibilitats del nou espai, algunes de les quals afectaren a les labors dels tinents. De fet aquell dia es llegiren les representacions del director i dels tinents Gurri, Pere Pau Montanya i Francesc Lisoro i pel què fa a les normes sobre les seves responsabilitats, es proposà que s'establistin dos nous tinents, senyalant a Francesc Vidal i Tomàs Solanes pel càrrec degut al gran volum d'alumnes que assistien a les aules i a la impossibilitat que un mestre en corregís a més de quaranta en les dues hores de classe, s'aconsellà que els tinents s'establistin per assignatures i s'insistí en l'assistència, probablement per algunes irregularitats anteriors, senyalant que havien d'acudir a les classes de les nits i en canvi que als matins es podien rellevar per setmanes o dies informant-ho prèviament. A més els comissionats demanaren una recompensa per la ingent quantia de feina que havien tingut els professors pel trasllat a les noves sales. Amb tot, el consell de la Junta acordà que es donessin cent pesos per cada tinent i que els comissionats determinessin allò necessari pel bon règim de l'entitat. Aquests respongueren el setze d'abril³⁴⁶.

Havent informat de l'obertura de les noves cambres a Madrid esmentada anteriorment, el trenta de gener del 1787 el comte de Floridablanca envià una carta a la Junta catalana felicitant-los per la bona nova i demanant-los obres tant

³⁴⁵ "Los tenientes profesores substituiran al profesor director en sus ausencias, y enfermedades, y le ayudaran á dirigir los estudios, especialmente en las salas de principios, en las que tendrán las mismas obligaciones, y facultades, que el profesor director; con dependencia pero de este, arreglándose á las prevenciones, que él les haga en lo tocante á la enseñanza de sus discípulos, cuidando de ellos con el agrado, y buen modo, que está prevenido al profesor director. En caso que algunos lo merezcan, los reprehenderán, y si merecieran mayor castigo, lo avisarán al profesor director, quien dará cuenta de todo á la Real Junta" a: BC, JC CVIII, caixa 143, núm. 2, *Reglamento para la Escuela Gratuita de Diseño establecida en Barcelona por la Real Junta de Comercio*, f. 197v-201r, 30-V-1775 i f. 184v-189r, 21-XI-1776. També a SUBIRANA 1986, 175 n. 6, RIERA 1994, 33 n. 29 i 40 n. 49 i RUIZ ORTEGA 1999, 372-373.

³⁴⁶ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1787, f. 209, 15-II-1787 i f. 211, 16-IV-1787. També a SUBIRANA 1990, 396-397, RIERA 1994, 42-43 n. 58 i 59, RUIZ ORTEGA 1999, 146-148 i 394. Aquestes mesures foren recollides a les modificacions del reglament de 1775 que s'aprovaren el 1789: BC, JC CVIII, caixa 43, núm. 2, *Teniendo por conveniente la Rl Junta...*, f. 191-196, 19-II-1789, també a RIERA 1994, 43 n. 58, 128 n. 262 i RUIZ ORTEGA 1999, 146-148 i 398-399.

dels alumnes com dels professors que demostrassin les seves habilitats i avenços³⁴⁷. Tanmateix els tinents s'anaren fent els sords i no responien a la petició. Justament aquells anys Gurri estava força ocupat amb obres encarregades per la pròpia Junta tals com el *cancell*, el *retaule* i el *crucifix* per la sala del Reial Tribunal del Consolat a l'edifici de Llotja, la talla dels marcs dels quadres de dos dels intendants i presidents de la dita Junta i independentment d'aquesta, també pels volts del 1787 obrava *l'escut per la casa Galera* de Barcelona³⁴⁸. Així passaren els anys i els professors seguiren sense fer les peces, doncs degueren prioritzar les feines on cobraven, fins que el vint-i-dos de juliol del 1790 la Junta exigí a Moles les raons per les que els mestres no les havien laborat³⁴⁹. La resposta no es feu esperar i el cinc del següent Moles presentava una representació amb els informes dels tinents Montanya, Lisoro, Vidal i Gurri manifestant els motius pels que havien abandonat la feina i assegurant que ell ja tenia l'obra a punt i que la resta s'oferien per fer el que se'ls exigís. La Junta acordà que les obres eren voluntàries però que seria útil que Floridablanca les pogués veure, per conèixer així la destresa dels professors catalans i sobretot la seva bona disposició i pel què fa al nostre protagonista, li demanaren que fes una peça en fang després cuit. Alhora, aquell mateix dia la Junta també determinà que el seu agent de Madrid sol·licités permís al comte per a mostrar-li les obres d'aprenents de la Llotja presentades a oposicions, ja aprovades per l'acadèmia de San Fernando i guardades en cinc caixons. Amb certa picardia se li demanà que només en cas d'ésser preguntat per les peces dels mestres contestés que aquests encara no les tenien acabades i que així que ho estiguessin els hi farien arribar³⁵⁰.

³⁴⁷ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1787, f. 202, 8-II-1787. També a SUBIRANA 1990, 396, RIERA 1994, 35 n. 33 i RUIZ ORTEGA 1999, 393.

³⁴⁸ *Vid. infra* les obres núm. 13-16 del catàleg.

³⁴⁹ BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 288, 22-VII-1790. També a RIERA 1994, 35 n. 33 i RUIZ ORTEGA 1999, 403.

³⁵⁰ BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 298-300, 5-VIII-1790. També a SUBIRANA 1990, 414, RIERA 1994, 35 n. 33 i RUIZ ORTEGA 1999, 404.

III.2.2. Els últims anys del segle XVIII a l'Escola, atapeïts de conflictes i reclamacions

III.2.2.1. Els malentesos amb Pasqual Pere Moles i Damià Campeny

Fins ara les friccions que existiren el 1789 entre el director de l'Escola de Nobles Arts de Llotja, Pasqual Pere Moles, i Salvador Gurri eren conegudes pels historiadors de l'art, tanmateix les notícies dels fets eren fragmentàries i s'ignoraven bona part dels motius que originaren el conflicte entre ambdós companys. Durant les investigacions pel present estudi a l'arxiu històric de la ciutat de Barcelona hem pogut exornar la documentació que dona llum a l'origen de la discòrdia, conservada dins *l'Expediente de Salvador Gurri Escultor, pidiendo se le pague el trabajo de unir 12 figuras de yezo y el trabajo de hacer el modelo de la estatua eqüestre*³⁵¹, gràcies a la qual podem reconstruir el transcurs dels fets.

Aquests s'iniciaren durant la reunió de la Junta de Comerç celebrada el set de juliol del 1788. Aleshores es llegí un recurs de Salvador Gurri del dia tres d'aquell mes, on l'escultor demanà cobrar 191 lliures, 7 sous i 6 diners, enlloc de les 84, 86 o 90³⁵² acordades inicialment segons la font documental, per haver unit dotze models de guix arribats d'Itàlia com a material pels alumnes de Llotja. Tres dies més tard els comissionats per l'Escola de Nobles Arts, el marquès de Palmerola i Melcior Guàrdia, expressaren verbalment el seu parer sobre el preu d'aquestes feines a la Junta i aquesta decidí assessorar-se amb el consell de Pasqual Pere Moles³⁵³. El director de l'Escola redactà un informe, amb data del

³⁵¹ AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79.

³⁵² Aquest recurs es llegí a la reunió de la Junta de Comerç del 7-VII-1788 i no fou pas presentat, com ha afirmat erròniament Cèsar Martinell el 10 de juliol de 1788 (MARTINELL 1956 (a), 12): BC, JC 11. *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 483, 7-VII-1788. *Vid.* el doc. núm. 56 de l'ap. documental També a: CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106. Al dictamen de Pasqual Pere Moles sobre aquest cobrament es diu que inicialment s'havien acordat 86 lliures, i al de Melcior Guàrdia, comissionat de la Junta per l'Escola de Nobles Arts 84 però en canvi Gurri deia que 90: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 97-98, 16-VII-1788 i AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 93-94, 17-IX-1788 *Vid.* els doc. núm. 58 i 63 de l'ap. documental.

³⁵³ BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 486, 10-VII-1788. També a: CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106. *Vid.* el doc. núm. 57 de l'ap. documental.

setze de juliol, on confirmà que per a ajuntar els esmentats guixos, enlloc d'uns "luquesos" que s'oferiren a fer-ho per menys diners, es preferí a Gurri que per ser membre de l'Escola de segur que s'esforçaria en obtenir els millors resultats. En canvi el director no opinà, atès que desconeixia les condicions acordades, sobre l'augment del preu convingut inicialment que ara demanava l'escultor per les tasques de direcció que igualment hauria realitzat si les labors les haguessin fet els italians³⁵⁴. Així, contràriament al que afirmà Cèsar MartineII³⁵⁵, Pasqual Pere Moles no fixà cap quantitat sinó que es limità a suggerir a la Junta que es pagués a l'escultor el preu convingut primerament, més el cost de cinc plints que també havia obrat Gurri imitant els d'algunes estàtues que tenia l'Escola per recomanació explícita del mateix Moles, i sobretot recomanà a més a més que es gratifiqués a l'escultor amb el que es considerés convenient no només perquè el resultat de la feina era superior al que haguessin aconseguit els "luquesos" sinó també perquè havia treballat altres obres per la Junta que encara no li havien estat pagades. En aquest sentit Moles recordà especialment el *model en cera per l'estàtua eqüestre de Carles III* i també la talla dels marcs de dos retrats dels presidents de la Junta que l'escultor havia executat per a la institució vers el 1786 i el 1787 respectivament³⁵⁶:

"Mi dictamen es, que pagandole los 60 pesos del ajuste y los cinco plintos, le gratifique la Real Junta en lo que tenga por conveniente, atendiendo a la mayor inteligencia y perfeccion que ha quedado la obra de lo que la habrian dejado los luqueses, no presenciandola profesor alguno.

Con este motibo me parece oportuno el añadir a vuestra merced que en fuerza de la orden de la Real Junta de 12 de diziembre de 1785 para que dispuciera se hiziera un modelo de la estatua eqüestre y lo presentara con el informe que se me havia pedido, lo

³⁵⁴ Còpia de l'informe de Pasqual Pere Moles sobre el preu que Salvador Gurri demanà cobrar per a la unió de dotze escultures de guix: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 97-98, 16-VII-1788. *Vid.* el doc. núm. 58 de l'ap. documental.

³⁵⁵ *Vid.*: MARTINELL 1956 (a), 12. Els problemes tampoc no sorgiren arrel d'unes discrepàncies en el judici de les proves per oposicions d'alguns alumnes com havia apuntat Carlos Cid: CID 1961 (a), 116.

³⁵⁶ *Vid. infra* les obres núm. 12 i 13 del catàleg.

puse en execucion encargandolo al mismo don Salvador Gurri: he diferido todo este tiempo el solicitar se satisfaga à este profesor, por esperar si tendria efecto el proyecto y reunir este trabajo con el que se le mandase de nuevo; viendo que la dilacion de mas de tres años puede perjudicar a un sugeto que vive de su trabajo, me ha parecido de mi obligacion el recordar a la Real Junta por medio de vuestra merced, el que se le satisfaga, como el entalle de dos guarniciones para los retratos de los dos cavalleros presidentes de la Real Junta."³⁵⁷.

L'informe de Moles fou llegit pels membres de la corporació a la reunió del 28 de juliol on s'acordà que passés, juntament amb el recurs de Gurri, a les mans del marquès de Palmerola perquè prenguéss una decisió definitiva³⁵⁸. Però el pagament es retardà degut a la imminent marxa de Palmerola a Madrid i no fou fins al 15 de setembre que el consell decidí encomanar l'expedient a Melcior Guardia, qui el va rebre aquell mateix dia de mans del secretari, Joan Vidal i Mir³⁵⁹.

Guàrdia fou de l'opinió que malgrat que en realitat els italians havien ajustat la feina per 84 lliures i no 90 com deia Gurri i que la direcció de les feines ja havia estat saldada l'any anterior, quan es gratificaren les labors extraordinàries de tots els professors per les obertures de les noves sales de l'Escola, igualment es paguessin a Gurri les 191 lliures, 7 sous i 6 diners que demanava en compensació per les obres que havia realitzat per la Junta anteriorment amb gran destresa³⁶⁰. Aquest dictamen, del disset de setembre, fou aprovat pels membres del sobredit

³⁵⁷ Fragment de la còpia de l'informe de Pasqual Pere Moles sobre el preu que Salvador Gurri demanà cobrar per a la unió de dotze escultures de guix: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 97-98, 16-VII-1788. *Vid.* el doc. núm. 58 de l'ap. documental.

³⁵⁸ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 495-96, 28-VII-1788. *Vid.* el doc. núm. 59 de l'ap. documental. També a MARTINELL 1956 (a), 12 i RIERA 1994, 106. A l'arxiu històric de la ciutat hem trobat també el text on el secretari de la Junta, Joan Vida i Mir, fa arribar l'informe de Moles i el compte de Gurri al marquès de Palmerola: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 96, 28-VII-1788. *Vid.* el doc. núm. 60 de l'ap. documental.

³⁵⁹ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 521, 15-IX-1788. També a CID 1961(a), 115 i RIERA 1994, 106. I AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 92, 15-IX-1788. *Vid.* els doc. núm. 61 i 62 de l'ap. documental.

³⁶⁰ AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 93-94, 17-IX-1788. *Vid.* el doc. núm. 63 de l'ap. documental.

consell el dia vint-i-cinc d'aquell mes. Immediatament s'ordenà al comptador, Marià Geccelí que pagués a Gurri i així ho feu³⁶¹.

Tanmateix, la documentació evidencia que després d'aquestes disposicions hi hagué un malentès atès que l'onze de desembre d'aquell any l'escultor presentà un recurs a la Junta demanant el diners en que, segons ell, Pasqual Pere Moles havia valorat el *model de l'escultura eqüestre*. Cal recordar però que en realitat a l'informe del director del setze de juliol, Moles només havia aconsellat una recompensa per aital monument sense fixar-ne el preu:

"Salvador Gurri escultor con el decoro devido suplica usted se dichne mandar la correspondiente libransa arreglada â el valor propuso â la Real Junta el señor don Pedro Pasqual Moles; por el trabajo de aser el modelo de la estatua en bronce, se proponia la Real Junta dedicar â nuestro monarca, Grasia que espera el suplicante del acreditado proceder de usted.

*Barcelona y diciembre 11 de 1788"*³⁶².

Malgrat que Gurri estava equivocat amb Moles, sembla que l'escultor s'hi enfadà de valent pensant-se que aquest l'havia perjudicat i actuà sense massa cordialitat ja que el cinc de febrer del 1789 el director presentà un informe a la Junta on demanà providències per frenar les persecucions que patia per part d'alguns membres de l'Escola:

"Visto el recurso de don Pasqual Pedro Moles de fecha de oy en que pide se sirva la Junta providenciar lo que tenga por conveniente para evitarle la desazon que le causa

³⁶¹ BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 523-524, 25-IX-1788. També a MARTINELL 1956 (a), 12, CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106. També es conserva l'informe que la Junta feu arribar a Geccelí: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 95, 25-IX-1788. *Vid.* els doc. núm. 65 i 64 de l'ap. documental.

³⁶² AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 89, 11-XII-1788. *Vid.* el doc. núm. 67 de l'ap. documental. Aquest recurs arribà als comissionats Palmerola i Guàrdia quatre dies més tard: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 88, 15-XII-1788. *Vid.* el doc. núm. 68 de l'ap. documental.

el verse perseguido injustamente de los sugetos que indica empleados en la Escuela de Dibujo de su cargo"³⁶³.

I un acord posterior descobreix que un dels turmentadors fou Gurri. Però a més, Moles també denuncià l'empait de Solanes que a tenor de la documentació de l'època degué ser força més molest³⁶⁴. La súplica del gravador es passà a Francesc Puget i Clarina i amb el seu dictamen a les mans, la Junta decidí delegar l'assumpte als comissionats Palmerola i Guàrdia³⁶⁵. Entre l'expedient del pagament del *model de l'escultura eqüestre* i els dotze guixos de Gurri de l'arxiu històric de la ciutat de Barcelona hi ha un document sense data ni firma que pensem que podria tractar-se de la correcció del decret que es volia presentar a Gurri per a amonestar-lo. A aquest escrit es llegeix que calia afegir al sobredit decret que Moles no havia senyalat cap quantitat concreta pel *model de cera* i que contràriament al que pensava l'escultor sempre l'havia afavorit fins al punt de semblar imparcial. A més el text aconsellà advertir a Gurri que a partir d'ara s'assegurés de la veritat dels fets abans de redactar cap recurs i finalment que si no es volia ser massa dur amb l'escultor ni posar més llenya al foc i atiar més encara les friccions entre els dos mestres, es podia anular la prevenció del decret per realitzar-la de paraula a través del secretari de la Junta:

"El recurso ultimo de Salvador Gurri en atencion à que no pide cosa determinada, si unicamente la cantidad que señaló Don Pasqual Pere Moles y de los recursos antecedentes resulta que Moles no señalo cantidad alguna, parece que debe ponerse al decreto; [...] Pero si vuestra señoría todavia quiere hacer mas indulgente la correccion que considero precisa para no fomentar mas las displacencias que ya subsisten entre

³⁶³ BC, JC 12, *Llibre d'Acords 1789-1791*, f. 11, 5-II-1789. També a SUBIRANA 1990, 46 i 405 i RIERA 1994, 45 n. 64.

³⁶⁴ Rosa Maria Subirana ha estudiat els enfrontaments entre Tomàs Solanes i Pasqual Pere Moles i ha advertit una possible animadversió del segon devers al primer pel fet que era gendre de Manuel Tramulles, al qual la Junta havia proposat en primera instància per a dirigir de l'Escola Gratuïta de Dibuix però quan Moles arribà de París se'l preferí a ell. Per a conèixer les diverses friccions entre ambdós artistes, *vid.*: SUBIRANA 1990, 57-58.

los expresados Moles y Gurri podria vuestra señoría omitir la prevencion en el Decreto disponiendo que el secretario se la hiciese de palabra manifestandole la equivocacion con que ha procedido en lo respectivo a Moles, pues este no solo no ha asignado cantidad alguna, si que todas las consideraciones e insinuaciones que ha hecho podian por sobrado favorables à dicho Gurri notarse parciales.”³⁶⁶.

Així es feu, els membres del consell seguiren les prevencions anteriors i el setze de febrer del 1789 acordaren que tenint en compte que el vint-i-cinc de setembre passat Gurri ja havia rebut 191 lliures, 7 sous i 6 diners per totes les feines fetes a Llotja, es cridés al secretari per expressar a l'artista de paraula l'equivocació que havia comès contra Moles que sempre l'havia beneficiat³⁶⁷. Però tota prevenció era poca per evitar nous conflictes que afectessin al bon govern del centre i per això el dinou de febrer la Junta acceptà uns afegits en els capítols sobre la direcció del centre aprovats anteriorment, el quinze de febrer i el setze d'abril del 1787, proposats pels comissionats per l'Escola. Aquestes modificacions atesten que els malentesos entre els uns i els altres degueren ser considerables:

“Que el director y tenientes directores, deberan guardarse entre sí la atencion y consideraciones que son propias de la distinción de los empleos, que allí gozan, y convenientes para el buen orden de la Escuela, y enseñanza de los discipulos, con los quales deberán comportarse con una grata seriedad, que infunda a los discipulos el conocimiento del cariño, y subordinacion que les deben, no dando motivo para que los discipulos Juzguen, que, no hay entre los maestros aquella atencion, y buena armonia que corresponde, y que es sumamente importante para el buen exemplo de los discipulos y concepto del publico”³⁶⁸.

³⁶⁵ BC, JC 12, *Llibre d'Acords 1789-1791*, f. 12, 9-II-1789. També a MARTINELL 1956 (a), 12, CID 1961 (a), 116 n. 15, SUBIRANA 1990, 405 i RIERA 1994, 45 n. 64.

³⁶⁶ AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 91, [II-1789]. *Vid.* el doc. núm. 70 de l'ap. documental.

³⁶⁷ BC, JC 12, *Llibre d'Acords 1789-1791*, f. 15, 16-II-1789. També a SUBIRANA 1990, 405-406, RIERA 1994, 45 n. 65 i RUIZ ORTEGA 1999, 398 tot i que erra la data i enlloc del 16 anota dia 15.

³⁶⁸ BC, JC 12, *Llibre d'Acords 1789-1791*, f. 18-19, 19-II-1789. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 102 n. 321, CID 1961 (a), 116 n. 17, SUBIRANA 1990, 58 i 406 i RIERA 1994, 45-46 n. 66 i 67. Manuel Ruiz

Segons aquestes disposicions calia donar bon exemple als alumnes i evitar les disputes públiques i per això es decidí que qualsevol desacord entre professors es faria saber al comissionat per l'Escola més antic de la Junta i es recordà que el director tenia preferència per prendre decisions, seguit del més antic dels tinents. Immediatament es reuní al director i als tinents Pere Pau Montanya, Francesc Lisoro, Salvador Gurri, Tomàs Solanes i Francesc Vidal i, davant del secretari, se'ls llegiren les noves del règim de l'Escola que a més es penjaren a la Llotja per a noticiar-les a tots els alumnes³⁶⁹.

Aquestes advertències foren efectives en el cas de Gurri que abandonà el tema, de fet l'expedient pel famós pagament es tancà el mateix dia en que es determinà que el secretari l'informés sobre l'acord de la Junta de no pagar-li ni una lliura més i de la seva confusió amb Moles³⁷⁰, però en canvi no foren suficients per aturar la "insolència" de Solanes que seguí amonestant al director, el qual el denuncià amb un recurs davant de la Junta que després d'haver escoltat diversos testimonis dels fets el suspengué del càrrec de tinent³⁷¹.

El 1789 Salvador Gurri també tingué un altre enfrontament a Llotja, en aquest cas amb un alumne: l'escultor Damià Campeny i Estrany. Val a dir però que les versions dels esdeveniments recollides a algunes de les biografies de Campeny i les dades dels *Llibres d'Acords* de la Junta de Comerç són contradictòries. Així, el 1956 Cèsar Martinell s'ocupà per primera vegada de constatar la diversitat d'informacions, la imparcialitat dels escrits sobre Campeny

Ortega ha transcrit els reglaments de l'Escola del 19-II-1789 amb les noves disposicions: BC, JC CVIII, núm. 2, f. 191-196, *vid.*: RUIZ ORTEGA 1999, 398-399.

³⁶⁹ BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 21, 26-II-1789. També a MARTINELL 1956 (a), 12, CID 1961 (a), 116, n. 15, SUBIRANA 1990, 406, RIERA 1994, 46 n. 67 i RUIZ ORTEGA 1999, 399-400.

³⁷⁰ AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 90, 16-II-1789. A aquest escrit s'hi llegeix: "*En acuerdo de 16 de febrero 89, se despacho este recurso de Gurri*". *Vid.* el doc. núm. 71 de l'ap. documental.

³⁷¹ BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 124, 1-X-1789. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 78 n. 170, SUBIRANA 1990, 47, 57 i 408-409, RIERA 1994, 46 n. 68 i 69 i RUIZ ORTEGA 1999, 401.

i provà "d'aclarir conceptes injustos" contra Gurri a partir de la documentació de la Junta³⁷².

Certament, el 1857 Josep Arrau i Barba, deixeble i després company de l'afamat artista a l'Escola de Nobles Arts, pronuncià en una sessió de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona la seva famosa *Necrologia* sobre Damià Campeny³⁷³, la qual cal llegir tenint present el seu to subjectiu i partidista a favor òbviament del protagonista de les ratlles, on afirmà que trobant-se Campeny a una classe a Llotja sota la tutela de Gurri, un alumne aixecà el seu baix relleu al que un altre estudiant havia tallat els caps, les mans i els peus dels personatges representats i aquests caigueren a terra, fet que feu riure profundament a Campeny. Segons el biògraf, Campeny era innocent però al sentir les seves rialles Gurri es pensà que era l'autor dels fets i no parà d'insistir tant al director de l'Escola com a la Junta fins que aconseguí que fos expulsat³⁷⁴.

Arrau acusava a Gurri d'haver actuat mogut pel ressentiment contra l'alumne degut als seus enfrontaments anteriors que ell mateix també explicà. Ocorregueren mentre Campeny estudiava al taller barceloní de Gurri on s'estava esculpint l'*escut d'armes per sobre la porta de la casa Galera* de Barcelona. Sempre segons Arrau, un fadrí trencà aquell relleu mentre Campeny es trobava a Llotja ajudant al mestre a col·locar el *crucifix pel retaulet* de la Sala del Reial Tribunal del Consolat, ambdues també obres de Gurri. Segons la informació que es pot llegir als *Llibres d'Acords* de la Junta de Comerç, els fets degueren tenir lloc a finals del 1787 o principis del següent ja que el tres de desembre del 1787 Moles presentà un compte a la Junta amb data del vint-i-nou de novembre on els informà que

³⁷² Cfr. MARTINELL 1956 (a), 10-12. Més endavant altres estudiosos han afrontat el tema, entre els que cal destacar a Carlos Cid: CID 1998, 47-48.

³⁷³ La *Necrologia D. Damián Campeny y Estrany escultor de Cámara de S. M. Profesor de la Academia de Bellas Artes de Barcelona, socio de la misma, de varias entidades y de la de Ciencias Naturales y Artes de esta ciudad. Con respuesta por D. José Arrau y Barba, Doctor en Ciencias y profesor de la de Bellas Artes. Académico de la de Ciencias Naturales, y de otras corporaciones artísticas y científicas, y leída por el mismo en la sesión pública celebrada por la de Ciencias el día 15 de noviembre de 1857* es conserva a l'Arxiu de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona i fou impresa per l'acadèmia a la *Nòmina del Personal Académico* del 1910-1911. Vid.: ARRAU 1911.

³⁷⁴ Cfr. ARRAU 1911, 68-69.

l'endemà Gurri enllestiria el *retaullet* per aquella peça de la Llotja i el tretze de desembre Gurri demanà cobrar la feina enllestida tant del *retaullet* com del *Crist* que s'havia de col·locar, per tant a mitjans de desembre del 1787 el crucifix encara no era al seu lloc³⁷⁵. Però en canvi, el disset d'abril del 1788 el mestre vidrier demanà els diners pel vidre que havia posat per tapar el *retaulle* de la Sala del Reial Tribunal del Consolat, és a dir que abans d'aquell dia el *crucifix* ja estava instal·lat³⁷⁶. Arrau explicà que malgrat la innocència de Campeny de la destrossa de l'escut, el silenci de la resta de fadrins l'inculpà i fou acusat per Gurri que envejava el talent del minyó i fins i tot maltractat, fet pel qual l'aprenent abandonà la casa del mestre³⁷⁷. Desconeixem la veracitat d'aquest relat, és cert que Gurri era un home de caràcter però també, com subratllà Carlos Cid, que "*la fuente de información de Arrau no pudo ser otra que el propio Campeny. Es posible que mintiera o que le dijera la verdad y que Arrau la alterara en su Necrología. Nunca se sabrá*"³⁷⁸.

Més endavant altres estudiosos reforçaren les tesis d'Arrau sense aportar però, com recordà Cèsar Martinell, cap prova documental de les injustícies comeses per Gurri. Un fou Àngel Ruiz i Pablo que constatà a la *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona* que Campeny hagué d'abandonar les classes a Llotja perquè després de la destrossa del relleu de l'alumne, Gurri no parà de fer-li vexacions³⁷⁹. I també Feliu Elias apuntà que Campeny fou expulsat de l'Escola per l'enveja del seu tutor³⁸⁰.

A partir de la insistència d'aquests escrits que arrosseguen la versió d'Arrau, cal pensar que Gurri podria haver estat un dels qui acusà a Campeny del desastre. Ara bé, els documents de la Junta recullen altres notícies força

³⁷⁵ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 364, 3-XII-1787. També a CID 1961 (a), 115, 1961 (b) 130, 1998, 45-46, SUBIRANA 1990,400-401 i RIERA 1994, 228. BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 371, 13-XII-1787. També a CID 1961 (a), 115, 1961 (b) 130, 1998, 46, SUBIRANA 1990, 401, RIERA 1994, 228 i RUIZ ORTEGA 1999, 396.

³⁷⁶ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 435, 17-IV-1788. També a RIERA 1994, 228.

³⁷⁷ Cfr. ARRAU 1911, 65-67.

³⁷⁸ CID 1998, 46.

³⁷⁹ Cfr. RUIZ Y PABLO 1994, 287.

³⁸⁰ Cfr. ELIAS 1926-1928, 40.

diferents de les anteriors. Així, hi ha constància que el divuit de maig del 1789 els individus del consell llegiren un recurs del director de l'Escola escrit dos dies abans, on aquest exposà que Campeny havia trencat no un exercici de classe sinó el baix relleu d'un alumne que es presentava al mateix premi que ell amb forces possibilitats. I per escarmentar al trampós i evitar la repetició dels actes, la Junta decidí expulsar a Campeny de l'Escola, publicar els fets al centre i, seguint la normativa aprovada el febrer anterior³⁸¹, fins i tot empresonar-lo a disposició de l'intendent:

"Visto el recurso de don Pasqual Padro Moles director de la Escuela de Dibujo de diez y seis del corriente en que da parte á la Junta del exceso cometido por Damian Campeny en haver inabilitado la figura de un cohopositor que se aproxima al premio al que él pretende, para que la Junta se sirva disponer lo que tenga por conveniente, y conciderando la Junta ser preciso para contener estos desordenes castigar al que los cometa para su escarmiento, y que sirva á los demas de exemplo. Ha acordado que se despida de la Escuela al expresado Damian Campeny publicando en la Escuela el motivo, y que se le ponga preso á disposicion del señor intendente presidente" ³⁸².

Realment la sentència era molt estricte i per això el vint-i-cinc del mateix mes, Moles comunicà a la Junta que amb el permís de l'intendent havia aturat l'ordre anterior que creia excessiva. Els seus membres ho acceptaren i decidiren oblidar la presó però insistiren en l'expulsió de Campeny i la publicació dels fets³⁸³.

³⁸¹ Anna Riera recorda que l'article 12 de la normativa aprovada el 1789: BC, JC CVIII, caixa 143, núm. 2, f. 191: "12º. El que tomase algun original, que no fuese suyo, o que ensuciase, o turbase la quietud de la Escuela, o inquietase dentro o fuera de ella, metiese ruido, faltase á la debida subordinacion, á lo que se le mandase para el gobierno de dicha Escuela, o bien diese pruebas de un aprovechamiento vicioso, será castigado severamente, y despues expelido" a RIERA 1994, 209 n. 425 i RUIZ ORTEGA 1999, 398-399.

³⁸² BC, JC 12, Llibre d'Acords 1789-1791, f. 55, 18-V-1789. També a MARTINELL 1956 (a), 11, SUBIRANA 1990, 407, RIERA 1994, 209 n. 424, CID 1998, 48 i RUIZ ORTEGA 1999, 400.

³⁸³ BC, JC 12, Llibre d'Acords 1789-1791, f. 58, 25-V-1789. També a SUBIRANA 1990, 407, RIERA 1994, 210 n. 426 i CID 1998, 48 tot i que erra la data de l'acord.

És força improbable que si Campeny no hagués estat culpable la Junta l'hagués expulsat de l'Escola, que Moles hagués afirmat que ell era el sabotejador ni que s'hagués fet constar a tothom el vandalisme. A més, com ja subratllà Carlos Cid, l'acusat en cap moment denuncià la seva innocència i només hi ha constància documental de peticions de clemència³⁸⁴. Així, pensem que realment l'alumne trencà l'obra, fet que no treu però que certament Gurri l'acusés amb força i insistís en que se'l fes fora. Ara bé tampoc són massa creïbles els retrets que afirmen que Gurri actuà mogut per la gelosia, doncs no només gaudia d'una bona situació professional a Llotja, ostentava el títol d'acadèmic de mèrit des de feia dotze anys i tenia forces encàrrecs, sinó que fou ell mateix qui acollí a Campeny quan era un infant al seu taller d'operaris del *retaula major* de santa Maria de Mataró, com explicarem més endavant, posteriorment a més també l'emparà al seu obrador barceloní i de fet el propi Arrau arribà a firmar que "*Gurri conocía el rico quilate de la joya que se le había confiado, y hubiera deseado hacer en su favor alguna excepción, más las costumbres del tiempo no lo permitían*"³⁸⁵. Tanmateix també és possible que després de l'abandó o expulsió de Campeny de la casa de Gurri del carrer de la Palla pel trencament de *l'escut de la casa Galera*, existissin rancúnies entre ambdós artistes que els haguessin conduït a afrontar els fet amb més bel·ligerància. El cert però és que després de diversos recursos de Campeny demanant ser readmès, un any dels fets aproximadament, el vint-i-dos de març del 1790, la Junta acordà acceptar-lo de nou a l'Escola³⁸⁶.

³⁸⁴ Cfr. CID 1998, 48.

³⁸⁵ ARRAU 1911, 65.

³⁸⁶ BC, JC 12, *Llibre d'Acords 1789-1791*, f.227-228, 22-III-1790. També a SUBIRANA 1990, 411, RIERA 1994, 210 n. 428 i CID 1998, 48. Pel procés de readmissió de Campeny a l'Escola Gratuïta de Dibuix, els diversos recursos de l'escultor i del director, *vid.*: RIERA 1994, 210 i CID 1998, 48.

III.2.2.2. Les peticions d'augment salarial i de vacances i les tasques pròpies del càrrec de tinent

D'ençà que Salvador Gurri fou nomenat tinent de l'Escola de Llotja, apareix a la documentació de la Junta de Comerç en nombroses ocasions, sobretot junt amb altres professors en relació a feixugues qüestions burocràtiques com la petició d'augment de sou o de més dies de vacances. També en alguns casos els *Llibres d'Acords* el registraren ocupant-se d'assumptes relacionats amb algun alumne però generalment la informació escapa a l'interès artístic i és d'escassa rellevància envers el tipus de formació que l'escultor impartia a les aules, altrament és vàlida perquè situa a l'artista a Llotja pràcticament tots els anys de la seva vida i el recull preocupat per la seva subsistència econòmica i per qüestions pràctiques pròpies del càrrec que tenia.

Així, el setze de juliol del 1787 Pasqual Pere Moles, director de l'Escola, junt amb el tinent, sol·licitaren a la Junta una pròrroga d'un mes de les vacances que passà als comissionats pel centre, el marquès de Palmerola, Melcior Guàrdia i Josep Francesc Sagui³⁸⁷. Al no obtenir resposta quasi bé un any més tard, el trenta de juny del 1788, Pasqual Pere Moles, Pere Pau Montanya, Salvador Gurri i Francesc Vidal, director i tinent, tornaren a demanar més vacances, en aquest cas dos mesos: des del quinze de juliol al quinze de novembre i aquesta vegada la Junta atengué les seves peticions i el tres del mes següent els concedí l'augment dels festius des del setze de juliol fins al vuit de setembre amb la condició que ja no es poguessin demanar més ampliacions³⁸⁸.

Pel què fa a l'augment de sou, Gurri inicià les seves peticions el vint-i-cinc d'octubre del 1790, quan presentà un recurs a la Junta reclamant els diners per les

³⁸⁷ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 296, 16-VII-1787. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 102 n. 319, SUBIRANA 1990, 399 i RIERA 1994, 43 n. 60.

³⁸⁸ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 476, 30-VI-1788 i f. 479, 3-VII-1788. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 102 n. 320, SUBIRANA 1990, 403 i RIERA 1994, 43 n. 60. Aquest primer document és important a més perquè Carlos Cid havia senyalat que la primera notícia de Gurri a Llotja era al *Llibre d'Acords* de la Junta, f. 476 del dia 3-VII-1778 ressenyat però la informació d'aquest acord, per tant es tractà d'un error tipogràfic on s'havia confós l'any: CID 1961 (a), 115 n. 8.

classes de les nits d'estiu que impartia a l'Escola des de feia quatre anys. L'escultor recordà que treballava al centre ocupant-se de les aules d'hivern des del 1777 amb una assignació de setanta-cinc lliures i que quan el marquès de Palmerola i els altres comissionats li demanaren que reforcés la docència de les nits d'estiu des del 1787 ell pensà que se li doblaria el sou per la nova feina que en canvi encara no havia cobrat:

"[...] en atencion, que en el de mil setecientos ochenta y siete se mandó al suplicante por medio del ilustre señor marques de Palmerola, y demas señores comicionados asistiese â la referida Escuela en las noches de lo restante del medio año de verano con inteligencia de que se le satisfaria el doblado trabajo; y respeto de que en el corriente mes de octubre cumplen quatro años que el suplicante hace este doble trabajo, sin haversele librado por ello cosa alguna, pide se sirva la Junta mandar librarle lo correspondiente â dichos quatro años"³⁸⁹.

Aquell dia la Junta acordà preguntar a Palmerola el sou pactat amb l'escultor i perquè aquest no havia cobrat. Tanmateix la petició de Gurri no degué ésser del tot transparent atès que el dos de desembre, els membres del consell demanaren al director de l'Escola un informe on se certifiqués l'assistència del mestre tots aquells mesos d'estiu que reclamava i que opinés sobre el veredicte de Palmerola³⁹⁰. Quatre dies més tard i havent llegit els dos informes sol·licitats, la Junta decidí arxivar el recurs de Gurri i suspendre'n la resolució³⁹¹. L'escultor però no es donà per vençut i el dos de novembre del següent tornà a redactar un recurs demanant el mateix amb idèntics motius que el vint-i-cinc d'octubre del 1790. La Junta el llegí el dia set per decidir altre cop no admetre la sol·licitud³⁹².

³⁸⁹ BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 340-341, 25-X-1790. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 78 n. 175, SUBIRANA 1990, 415 i RIERA 1994, 47 n. 71.

³⁹⁰ BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 355, 2-XII-1790. *Vid.* el doc. núm. 82 de l'ap. documental. També a CID 1961 (a) 117 n. 22 i RIERA 1994, 47 n. 71.

³⁹¹ BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 356, 6-XII-1790. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 79 n. 176, CID 1961 (a) 117 n. 23, SUBIRANA 1990, 416 i RIERA 1994, 47 n. 71.

³⁹² BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 458, 7-XI-1791. *Vid.* el doc. núm. 84 de l'ap. documental. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 79 n. 177 i RIERA 1994, 47 n. 71.

Emperò la tossuderia del mestre no cessà i vuit anys més tard insistí de nou en cobrar les classes d'estiu des del 1787³⁹³. La Junta determinà que passés als comissionats per l'Escola i aquests, els senyors Ciutadilla i Roca, finalment aclariren que quan Gurri fou nomenat tinent de director pel ram de l'escultura el 1783 i se li assignà un sou de 75 lliures anuals, en cap cas es fixà que aquest només fos per les classes d'hivern, per això es determinà que no tenia pas raó. Tot i així s'acordà augmentar-li 150 lliures anuals al sou de tinent a partir d'aquell dia, el vuit d'abril del 1799³⁹⁴.

La documentació de la Junta de Comerç relativa a l'escultor feu un gir el 1793 i abandonà per un moment les reivindicacions econòmiques per abordar qüestions bèl·liques. En efecte, el disset de juny, el director i els tinents de l'Escola, Pasqual Pere Moles, Pere Pau Montanya, Francesc Lisoro, Francesc Vidal i el nostre protagonista, presentaren un recurs als membres de la Junta per noticiar-los el seu allistament als cossos de veïns i altres professors que s'havien organitzat per a una possible defensa de la plaça. La Junta acceptà el "gloriós objectiu" però limità la vigilància a un sol mestre que havia de ser reemplaçat a l'Escola i obligà a advertir sempre al director els torns fixats, per a evitar qualsevol retràs en l'ensenyament³⁹⁵. Per tant les activitats docents seguiren funcionant amb normalitat i un mes després del recurs, Gurri apareix junt amb la resta de tinents als *Llibres d'Acords* responent a una demanda de la Junta. Aquesta, degut a l'advertència del director del dia set de juliol de possibles trampes d'alguns alumnes que havien presentat obres per a premis sense haver-les fet tots sols, demanà l'opinió dels professors³⁹⁶. Tots coincidiren que els dissenys de Benet Calls no podien ser seus tret de Pere Pau Montanya i Salvador Gurri que

³⁹³ BC, JC 16, *Llibre d'Acords* 1799, f. 25, 21-II-1799. *Vid.* el doc. núm. 154 de l'ap. documental. També a CID 1961(a), 117 n. 27 i RIERA 1994, 47 n. 72.

³⁹⁴ BC, JC 16, *Llibre d'Acords* 1799, f. 63-65, 8-IV-1799. *Vid.* el doc. núm. 155 de l'ap. documental. El dia vint-i-cinc d'abril els dos comissionats per l'Escola noticien a la Junta que Gurri ha estat informat de l'acord anterior: BC, JC 16, *Llibre d'Acords* 1799, f. 74-75, 25-IV-1799. Tots dos també a CID 1961(a), 117 i RIERA 1994, 47 n. 73.

³⁹⁵ BC, JC 13, *Llibre d'Acords* 1792-1796, f. 209, 17-VI-1793. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 79 n. 180, CID 1961 (a), 117-118 n. 33, SUBIRANA 1990, 48 i 426 i RIERA 1994, 49 n. 78.

consideraren possible que fossin de la seva mà³⁹⁷. Mig any més tard tornà a aparèixer altre cop actuant com a tinent, en aquest cas junt amb Pere Pau Montanya, Marià Illa, Francesc Vidal, Francesc Lisoro i per descomptat Pasqual Pere Moles, fent una valoració per la Junta de l'import d'unes obres de Salvador Molet³⁹⁸. També el vint-i-sis de febrer del 1802 tornà a donar la seva opinió artística, en aquest cas en relació a la petició d'Eusebi Maria de Ybarreche perquè la Junta admetés sota la seva protecció l'escola d'arquitectura que projectava establir. La Junta sol·licità el consell d'una comissió de dibuix que adjuntà alhora el parer de diferents artistes: Salvador Gurri, Josep Mas, Pere Pau Montanya i Tomàs Soler i Ferrer resultant que l'ensenyament que donava Ybarreche era incomplet i els seus coneixements insuficients. Amb tot, la comissió recomanà no només que no se l'auxiliés sinó que se li impedís reunir alumnes a casa seva per a la docència³⁹⁹.

Les qüestions salarials continuaren el 1797. El vint-i-set de juliol ja es plantejà un possible augment a tots els empleats de la Junta de Comerç⁴⁰⁰ i el set del següent s'acordà la crecuda per a tots els subordinats considerant el desequilibri dels sous en relació al cost de la vida. Pel què fa als professors de l'Escola de Dibuix, a Gurri que apareix llistat com a sotstinent primer d'escultura i natural, dels 750 rals d'ardit que cobrava aleshores, se n'hi designaren 3750⁴⁰¹. Tanmateix, l'augment no s'aplicà fins al vint-i-nou de juliol del 1799, després de tenir l'aprovació de la Junta Suprema de Comercio de Madrid que arribà el gener

³⁹⁶ BC, JC 13, *Llibre d'Acords* 1792-1796, f. 217-218, 8-VII-1793.

³⁹⁷ BC, JC 13, *Llibre d'Acords* 1792-1796, f. 221-222, 18-VII-1793. També a SUBIRANA 1990, 426-427. Un mes després Calls presentà un memorial signat per altres opositors assegurant que l'obra era seva, sense cap auxili extern. La Junta li dona una nova oportunitat i el vint-i-nou d'agost Calls tornà a presentar un memorial fent constar la seva angoixa i la dificultat de la nova prova: BC, JC 13, *Llibre d'Acords* 1792-1796, f. 225-226, 8-VIII-1793 i f. 236-237, 29-VIII-1793. També a SUBIRANA 1990, 427.

³⁹⁸ BC, JC 13, *Llibre d'Acords* 1792-1796, f. 219, 27-II-1794. També a SUBIRANA 1990, 429-430 i RUIZ ORTEGA 1999, 427.

³⁹⁹ BC, JC 18, *Llibre d'Acords* 1801 f. 60-61, 26-II-1801.

⁴⁰⁰ BC, JC 14, *Llibre d'Acords* 1797, f. 238, 27-VII-1797. També a SUBIRANA 1990, 441.

⁴⁰¹ BC, JC 14, *Llibre d'Acords* 1797, f. 238, 27-VII-1797 i f. 249-250, 7-VIII-1797 i BC, JC 90, *Copiadors de cartes* 1795-1802, 2-VIII-1797. També a CID 1961 (a), 117, tot i que erra la data de l'acord, SUBIRANA 1990, 441 i RIERA 1994, 51.

d'aquell any⁴⁰². Però malgrat les promeses i les bones intencions, sembla que l'estat de les arques no permetia pagar els sobresous fixats i per això el divuit de novembre del 1799 es llegí un informe on els comissionats per l'Escola de Dibuix proposaren retardar el pagament concedit fins que els ingressos de l'impost del periatge augmentessin o milloressin els comptes. I després d'haver llegit la consulta de la Suprema, també acordaren retallar l'augment de Gurri de 3750 rals a 3000 amb la condició que a més de l'assistència a les tardes fes torns a les classes del matí:

*"Leido el informe de la comision para la Escuela de Dibujo de diez y siete del corriente expresando que por los aumentos en sueldos que están concedidos á los maestros de las Escuelas podria darseles libramientos pagaderos quando haya caudales en arcas, ô que rinda el periage mayores ingresos; que han de considerarse estos aumentos desde veinte y nueve de julio ultimo, [...]; y que el que se ha concedido á don Salvador Gurri de ₧. 237 tres mil setecientos y cinquenta reales en el suyo, estima que deben baxarse los setecientos y cinquenta reales que le consedió de aumento la Junta despues de la consulta que se hizo á la Suprema, quedando por consiguiente tambien para Gurri fixo el aumento en tres mil reales de salario."*⁴⁰³.

Mentrestant, el trenta de gener del 1799 s'envià una petició a la Suprema de Madrid perquè aprovés unes gratificacions tant pels professors de l'Escola de Nàutica com pels de la de Nobles Arts, per la seva bona aplicació a la docència així com per la feina extra de corregir els exàmens dels alumnes. El quatre d'abril del 1799 es llegí la resposta afirmativa de Madrid i s'acordà atorgar 200 pesos a cada director, 100 als mestres de la de Nàutica i als tinents de la de Nobles Arts,

⁴⁰² Anna Riera ha estudiat la insistència de la Junta de Barcelona per l'aprovació dels augments esmentats, la seva acceptació per part de la Suprema el gener del 1799 i l'aplicació dels nous sous des del juliol del 1799: BC, JC 90, *Copiadore de Cartes*. 1-IX-1790, BC, JC 16, *Llibres d'Acords* 1799, f. 11, 28-I-1799, f. 84-85, 9-V-1799 i f. 188-190, 19-VIII-1799 a RIERA 1994, 52 n. 83.

⁴⁰³ BC, JC 16, *Llibres d'Acords* 1799, f. 236-238, 18-XI-1799. *Vid.* el doc. núm. 156 de l'ap. documental. I BC, JC XXVII, núm. 47, f. 78-79r, 25-XI-1799.

entre els que s'hi comptava Gurri⁴⁰⁴. Tres dies més tard el secretari de la Junta redactà un escrit on es llegeix que comunicà l'ordre de la Suprema al comptador, Marià Geccelí, pel seu compliment⁴⁰⁵.

L'assistència a l'Escola tant a les tardes com als matins per torns, a la que Gurri estava explícitament obligat des de l'acord del divuit de novembre del 1799 citat anteriorment, entorpia la producció de l'escultor que es devia ofegar amb tantes hores a Llotja. Per això el tres de febrer del 1800 Gurri demanà a la Junta quedar eximit de les classes dels matins. I aquesta, tenint en compte la docència que impartia al seu propi taller, les seves habilitats com a escultor i els vint-i-quatre anys que feia que ensenyava a l'Escola força mal pagat, decidí que si l'escultor trobava un substitut i se'n feia càrrec, sense que servís d'exemple, podia deixar d'anar a Llotja al matí:

*"[...] con presencia la Junta de la instrucción practica que dà en su casa, y de sus circunstancias muy recomendables en orden â su profesion, y de sus dilatados servicios en la Escuela en el transcurso de veinte y quatro años que cuenta de teniente con un muy pequeño sueldo durante los veinte y tres. Ha acordado, sin que sirva de exemplar, que hallando Gurri alguno de los tenientes de la Escuela que â su costa le substituya en la asistencia â ella por las mañanas que por turno le cabería, deje con [anuncio] de la comision de concurrir; pero que deba hacerlo no teniendo quien le substituya; con aviso â la comision para su noticia, y la del interesado."*⁴⁰⁶.

Cansats d'esperar, el trenta-un de juliol del 1800 els treballadors de Llotja: mestres de les escoles, porters i agutzils, presentaren un recurs a la Junta on demanaren cobrar l'augment acordat l'agost del 1797 degut a una urgència en que es trobaven i de forma excepcional; era una manera com una altra de recordar les

⁴⁰⁴ BC, JC 90, *Copiadore de Cartes* 1795-1802, 30-I-1799, 56, núm. 101 i BC, JC 16, *Llibres d'Acords* 1799, f. 54-59, 1-IV-1799. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 83 n. 195, CID 1961 (a), 117 n. 29 i RIERA 1994.

⁴⁰⁵ BC, JC XXVII, núm. 47, f. 38-40, 4-IV-1799.

⁴⁰⁶ BC, JC 17, *Llibre d'Acords* 1800, f. 22-23, 3-II-1800. *Vid.* el doc. núm. 159 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 58 n. 106.

promeses anteriors que encara no havien començat a percebre. Donada la pobresa de les arques es decidí pagar-los dos terços de les lliures designades⁴⁰⁷. L'any següent, tant els professors de l'Escola de Nobles Arts com els de Nàutica, seguiren instint en cobrar els sobresous⁴⁰⁸. El dinou d'octubre es donà l'ordre de fer els pagaments però el setze del següent encara seguien les reivindicacions econòmiques dels professors⁴⁰⁹. Finalment, l'onze de febrer del 1802 els professors de Nàutica i Arts tornaren a presentar recursos sobre els increments i aquesta vegada s'ordenà al comptador que pagués els augments vençuts i els propers puntualment⁴¹⁰.

III.2.3. Salvador Gurri i Tomàs Solanes: dos nous directors no acceptats per l'acadèmia de Madrid

Després de la mort del director de l'Escola de Llotja Pere Pau Montanya el vint-i-sis de novembre del 1803, diversos artistes presentaren recursos a la Junta de Comerç per ocupar alguna de les places vacants del centre. Entre ells, el vint-i-vuit d'aquell mes, cinc dels tinents: Joan Giralt, Salvador Gurri, Marià Illa, Francesc Lisoro i Francesc Rodríguez es dirigiren a la esmentada Junta. Giralt demanà la vice-direcció i Gurri i Lisoro pretengueren la feina de Montanya:

"Vistos los cinco recursos de hoy de los cinco tenientes de la Escuela de Dibujo don Juan Giralt, don Salvador Gurri, don Mariano Illa, don Francisco Lisoro, y don Francisco Rodriguez, pidiendo el primero la vice-direccion de la Escuela con el sueldo de siete mil reales bajo el pie que la obtenia el difunto don Francisco Agustín, quedando para el los tres mil y para la viuda de Montaña su suegra los quatro mil; el

⁴⁰⁷ BC, JC 17, *Llibre d'Acords* 1800, f. 262, 31-VII-1800 i f. 331-332, 16-X-1800. També a RIERA 1994, 57 n. 102.

⁴⁰⁸ BC, JC 18, *Llibre d'Acords* 1801, f. 33, 5-II-1801, f. 56, 23-II-1801 i f. 231, 7-X-1801. També a RIERA 1994, 57 n. 103.

⁴⁰⁹ BC, JC 18, *Llibre d'Acords* 1801, f. 236-237, 19-X-1801 a RIERA 1994, 57 n. 103 i BC, JC 18, *Llibre d'Acords* 1801, f. 247, 16-XI-1801.

empleo de este Gurri y Lisoro; Illa que se le atienda en esta ocasion; y Rodriguez que se le tenga presente.”⁴¹¹.

Les súpliques continuaren arribant a principis del mes de desembre, primer de Francesc Bover i Jacint Coromina i després, el dia cinc, es llegí un recurs que havia estat redactat dos dies abans per Tomàs Solanes a través del qual també demanà ser el nou director⁴¹².

Una setmana més tard, havent estudiat les diverses peticions i els informes dels comissionats i degut a l'elevat nombre d'alumnes, la Junta decidí fer canvis en l'organigrama docent de l'Escola i enlloc d'un director preferí nomenar dos mestres primers que s'alternarien en la presidència. Aquests mestres a més havien de ser de professions diferents per a complementar les correccions dels distints alumnes i centrar-se en les feines del seu ram, també s'havien d'alternar a les classes i suplir en cas de malaltia o absència, de manera que es garantia sempre la presència d'un dels dos. Entre els diversos pretendents, s'elegiren per la seva reputació, les dignes obres realitzades anteriorment i per considerar-los els més aptes del artistes del Principat tot i la seva manca d'“*ideas y conocimientos finos*”⁴¹³, a Salvador Gurri per l'escultura i a Tomàs Solanes per la pintura, senyalant-los un sou anual de deu mil rals d'ardit sense dotació de casa:

“Leido el informe de hoy de los señores Monistrol y Saguí conseqüente â los acuerdos de veinte y ocho del pasado y cinco del corriente, en orden â los sugetos que pretenden la direccion de la Escuela de la Junta de Nobles Artes, y despues de tomadas en muy detenida consideracion sus circunstancias, y las de la Escuela, muy concurrida en el dia, y con gran numero de salas corrientes, siendo esto conseqüente â la necesidad de

⁴¹⁰ BC, JC 19, *Llibre d'Acords* 1802, f. 47, 11-II-1802.

⁴¹¹ BC, JC 20, *Llibre d'Acords* 1803, f. 268, 28-XI-1803. *Vid.* el doc. núm. 163 de l'ap. documental. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 86 n. 223, CID 1961 (a), 118 n. 36 i RIERA 1994, 59 n. 113. I BC, JC 77, *Copiador d'ordres i avisos*, s/p., 1-XII-1803.

⁴¹² BC, JC 20, *Llibre d'Acords* 1803, f. 270-271, 1-XII-1803 i f. 274, 5-XII-1803. També a CID 1961 (a), 118, n. 37 i a RIERA 1994, 60 n. 114 i 115.

buenos artistas, que con cierta responsabilidad cuiden muy inmediatamente de la enseñanza.

Ha estimado que al nombramiento de un director convenia preferir el de dos maestros primeros de profesion distincta, y en consecuencia, y con presencia de su respectiva pericia, y demas circunstancias, ha nombrado con unanimidad para estas dos plazas â don Salvador Gurri escultor, y â don Tomas Solanes pintor con el cargo en el primero de la correccion en escultura, y en el otro de la del dibujo, y demas salas ô piezas; con el de suplirse respectivamente en la asistencia en las salas, y en sus enfermedades y ausencias; con el de cumplir respectivamente las obligaciones /f. 283 actuales, y las que en adelante estime imponerles la Junta; y con el de la direccion general de la Escuela alternando por meses, y empezando Gurri, baxo las ordenes de la Junta, ô de los señores comisionados de ella, con el sueldo en cada uno de estos dos maestros de diez mil reales de arditos al año sin casa, empezando â disfrutarlo el dia en que por la comision de dibujo se les ponga en posesion, sesando en el en Gurri el empleo de teniente de director de la Escuela que obtenia⁴¹⁴.

El catorze de desembre es redactà la notícia del nomenament per fer-la arribar als dos artistes a través dels comissionats que foren avisats perquè donessin la possessió del càrrec que es feu efectiva aquell mateix dia i Gurri deixà de ser tinent per esdevenir mestre primer⁴¹⁵. També aleshores es redactà una carta destinada a Manuel Giménez Breton per comunicar les novetats a la Junta Suprema de Madrid, on se subratllaren la necessitat de tenir dos mestres primers i la perícia dels candidats. A l'expedient sobre la plaça de director de l'Escola de Barcelona després de la mort de Montanya conservat a l'arxiu de la de San

⁴¹³ BC, JC 91, *Copiador de cartes enviades 1803-1808*, s/p., 14-XII-1803. *Vid.* el doc. núm. 167 de l'ap. documental. I BC, JC CVI, caixa 140, núm. 2, f. 89-91, 17-XII-1803. La carta també a CID 1961 (a), 119 n. 39, la carta i el lligall a RIERA 1994, 61 n. 116 i el lligall també ha estat citat per RUIZ ORTEGA 1999, 440.

⁴¹⁴ BC, JC 20, *Llibre d'Acords 1803*, f. 282-284, 12-XII-1803. *Vid.* els doc. núm. 164 de l'ap. documental. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 87 n. 225-226, 1961-1962, XV, 172, CID 1961 (a), 118 n. 38 i RIERA 1994, 61, n. 116.

⁴¹⁵ BC, JC 77, *Copiadors d'ordres i avisos 1801-1804*, s/p., 14-XII-1803 i BC, JC 21, *Llibre d'Acords 1804*, f. 33-34, 23-II-1804. Al *copiador d'ordres i avisos* s'hi pot llegir tant la participació del càrrec a Salvador Gurri i a Tomàs Solanes com l'ordre als comissionats perquè fessin efectius els nomenaments. *Vid.* el doc. núm. 165, 166 i 176 de l'ap. documental.

Fernando s'hi troba aquest ofici⁴¹⁶. Al text, es recordà que Gurri era acadèmic de mèrit i professor a l'Escola des de feia vint-i-sis anys amb uns resultats excel·lents atès el gran nivell dels seus alumnes:

*"Gurri, academico de merito de la de San Fernando ha servido â la Junta en clase de teniente de director el largo espacio de 26 años con muy pleno desempeño siendo muy notorios los meritos que ha conraido y los confirman los excelentes jovenes en clase de escultores que han salido de ella, y que deben sin duda â Gurri una gran parte de sus nociones en artes."*⁴¹⁷.

El nostre protagonista fou l'encarregat d'iniciar el torn de la direcció per ser el més antic dels dos mestres primers. A la reunió de la Junta de Comerç del vint-i-dos de desembre del 1803 ja apareix actuant com a tal al signar l'import per la distribució dels premis generals de les arts que fou admès i passat al comptador pel lliurament a favor seu i pocs dies després inicià els parlaments de l'acte de la solemne entrega dels premis de l'Escola⁴¹⁸. En efecte, a més de les tasques docents i de la correcció dels exercicis dels estudiants, la direcció de l'entitat exigia el control dels comptes, el proveïment de material per les classes, l'inventari dels béns del centre, la verificació de les oposicions per pensions a l'estranger i pels premis, la vigilància de l'assistència dels alumnes i dels possibles conflictes interns, la presència a diversos actes públics, entre altres. Aquesta gran quantia de feina administrativa i docent implicà una notable disminució de la producció artística de Gurri i de fet no es coneix cap obra seva datada els anys en que exercí de director⁴¹⁹.

⁴¹⁶ AASF, 38-31/2, *Expediente sobre la plaza de director de la escuela de Barcelona por la muerte de Pere Pau Montaña*, 14-XII-1803. *Vid.* el doc. núm. 168 de l'ap. documental.

⁴¹⁷ BC, JC 91, *Copiador de cartas enviadas 1803-1808, s/p.*, 14-XII-1803. *Vid.* el doc. núm. 167 de l'ap. documental. I BC, JC CVI, caixa 140, núm. 2, f. 89-91, 17-XII-1803. La carta també a CID 1961 (a), 119 n. 39, la carta i el lligall a RIERA 1994, 61 n. 116 i el lligall també ha estat citat per RUIZ ORTEGA 1999, 440.

⁴¹⁸ BC, JC 20, *Llibre d'Acords 1803*, f. 193-194, 22-XII-1803, f. 297-299, 27-XII-1803. També a CID 1961 (a), 119 n. 40 i 41.

⁴¹⁹ Rosa Maria Subirana ha estudiat que també el primer director de l'Escola, Pasqual Pere Moles disposà de poc temps per a treballar com a gravador per les tasques administratives i docents en la direcció de l'Escola: *cfr.* SUBIRANA 1986, 177.

Mentrestant les coses a Madrid seguien altres camins. El vint-i-tres de desembre, el germà de l'escultor barceloní Jaume Folch i Costa, Josep Folch, redactà un recurs contra la decisió de l'Escola de Barcelona que arribà a la Junta Suprema de Madrid. Folch apuntà que el seu germà també havia demanat la plaça i que tenia un currículum acadèmic millor que el dels contrincants degut a la seva estada a Roma com a pensionat, al títol de mèrit i a la direcció de l'Escola de Dibuix de Granada que exercia des del 1787 i per tant considerà que havia existit un greuge comparatiu en l'elecció de Gurri i Solanes. També recordà que Solanes només era acadèmic supernumerari i que per molt que Gurri tingués el grau de mèrit tots dos artistes eren molt inferiors al seu germà; apuntà que l'elecció havia estat partidista i finalment insistí en que l'existència de dos mestres primers suposava un augment dels costos. Per tot demanà justícia⁴²⁰. Havent rebut l'informe de l'Escola de Barcelona i el recurs de Folch, la Junta Suprema, a través de Manuel Burgos, es dirigí a Isidoro Bosarte per a demanar consell a l'Acadèmia de San Fernando sobre el canvi de l'organigrama directiu i els artistes idonis al càrrec⁴²¹. Per això, durant la reunió del cinc de febrer del 1804 el viceprotector de l'acadèmia de San Fernando preguntà als professors el valor artístic de dos relleus sense dir-los els autors i el resultat fou que el de Folch es considerà molt superior al de Gurri. Posteriorment els demanà l'opinió sobre un quadre de Solanes sobre el que tots els professors acordaren que era molt fluix:

“Por ultimo el señor vice protector pregunto á los señores profesores de pintura, escultura y grabado, que juicio hacian de unos planos de barro de los academicos escultores don Salvador Gurri, y don Jaime Folch (sin decirles el nombre de estos profesores) comparandolos respectivamente entre si; y digeron que el trabajo de Folch es muy superior al de Gurri; y tanto que no hay comparacion entre unas obras y otras, pregunto asimismo [...] el parecer de los referidos señores profesores acerca de un

⁴²⁰ AASF, 38-31/2, *Expediente sobre la plaza de director de la escuela de Barcelona por la muerte de Pere Pau Montaña*, s/p., 23-XII-1803. Vid. el doc. núm. 169 de l'ap. documental.

⁴²¹ AASF, 38-31/2, *Expediente sobre la plaza de director de la escuela de Barcelona por la muerte de Pere Pau Montaña*, s/p., 31-I-1804. Vid. el doc. núm. 173 de l'ap. documental.

quadro de la Anunciacion de don Tomas Solanes y todos combinieron en que era cosa muy endeble."⁴²².

Suposem que aquesta enquesta es feu a través de les obres que l'acadèmia guardava d'aquests artistes, en el cas de Gurri es degué tractar doncs del *relleu de l'enterrament de Samsó* que envià per a demanar el títol de mèrit, ja que a Barcelona no hi ha cap notícia documental sobre la necessitat de fer arribar algun relleu a Madrid per a aquest examen i a més d'aquest silenci significatiu, és poc probable que el nostre escultor hagués pogut fer arribar una peça amb tant poc temps, tenint en compte la lentitud de la burocràcia de la Junta⁴²³. Amb tot, els membres de l'acadèmia de Madrid determinaren que era millor que l'Escola de Barcelona es regís per un sol director i que aquest fos Joaquim Folch. Per això la Junta Particular de San Fernando encarregà a Ramon Cabrera que redactés una minuta de l'informe amb les decisions preses per a fer-lo arribar a la Suprema⁴²⁴. A aquest informe, datat el vint-i-cinc de febrer del 1804, s'exposà el desencert de l'existència de dos mestres amb el mateix rang que s'alternessin en la direcció pel trencament de la uniformitat en el mètode d'ensenyança que es considerava un pilar fonamental en el progrés dels alumnes i el mèrit superior de Folch, pel qual, aquest havia de ser el nou i únic director de l'entitat. En efecte, després d'haver examinat l'informe de Barcelona, el recurs de Folch i les tres obres dels mestres, l'acadèmia disposà:

"El juicio pues que en vista de todo ha formado esta academia, se reduce à las dos proposiciones siguientes. Primera que de ninguna manera conviene repartir la

⁴²² AASF, 3/87, *Llibre d'Actes, Juntres Generals 1803-1818*, f. 70-71, 5-II-1804. *Vid.* el doc. núm. 174 de l'ap. documental.

⁴²³ Es desconeix l'obra que Jaume Folch pogué presentar per a ser nomenat acadèmic de mèrit el 1786, la documentació de l'arxiu de l'acadèmia no descobreix si presentà cap relleu però al seu museu es conserva un relleu de fang cuit de *la mort de Sèneca* que envià com a pensionat de Roma el 1784 (recull el número d'inventari E-224). Dissorotament però la mancança del relleu de Gurri i de notícies de sí fou el de *la mort de Sèneca* que serví per la comparació impedeixen estudiar avui les diferències qualitatives entre les obres.

⁴²⁴ AASF, 38-31/2, *Expediente sobre la plaza de director de la escuela de Barcelona por la muerte de Pere Pau Montaña*, s/p., 5-II-1804 i 6-II-1804. Pel primer: *Vid.* el doc. núm. 175 de l'ap. documental.

direccion general de la Escuela de Dibuxo de Barcelona entre dos profesores iguales en grado que alternen por meses en el gobierno de ella. Es un principio constante enseñado por la experiencia que ninguna cosa conduce tanto para los adelantamientos de los discipulos quanto la uniformidad de la enseñanza asi en lo que respecta à los puntos doctrinales como en lo que mira al modo de enseñarlos. [...] Segunda proposicion. La academia por lo que debe à la justicia y verdad, se vé en la precision de reconocer y certificar que el merito de don Jaime Folch ha quedado en efecto desayrado por el hecho de haberle pasado por alto en la / propuesta en competencia de don Salvador Gurri y de don Tomas Solanes, y por consiguiente que sus quejas estan fundadas en razon. Presentadas las obras de estos tres artistas catalanes à la censura de los directores y tenientes-directores de este Real cuerpo por los ramos de pintura, escultura, y grabado sin expresarles ni nombres de autores ni el objeto à que estos pasos se encaminaban, respondieron todos ellos unanimesmente que el qüadro pintado por Solanes era cosa muy mediana y endeble, y que los trabajos de barro de Folch hacian tan conocidas las ventajas à los executados por Gurri que las obras de este facultativo no merecian ponerse en paralelo con las de aquel artista. [...]

Por todo lo qual concluye la academia que la Junta General de Comercio y Moneda pues trata de acertar con el camino por donde florezca en Barcelona la Escuela de Dibuxo, y à consecuencia de esto adelante alli las artes mecanicas, debe contentarse con un solo director general para aquellos estudios, y que para este empleo el mas digno e idoneo de los tres opositores es sin disputa su comparacion es don Jaime Folch.”⁴²⁵

Malgrat les sospites prèvies, la Junta de Barcelona no va rebre ni llegir l'ordre de la Suprema de Madrid amb data del vint-i-sis de maig, fins la reunió del quatre de juny. Al document s'advertia que no s'acceptava el nomenament de Gurri i de Solanes i que havent-ho posat tot en coneixement del rei, aquest havia decretat la direcció única a les mans de Folch, a qui haurien de cedir el càrrec tant bon punt arribés a la ciutat. Però malgrat la pressió, la Junta acordà enviar una representació al rei per a seguir amb els dos mestres i no acatar la imposició de

⁴²⁵ AASF, 38-31/2, *Expediente sobre la plaza de director de la escuela de Barcelona por la muerte de Pere Pau Montaña*, s/p., 25-II-1804. Vid. el doc. núm. 177 de l'ap. documental.

Madrid fins a conèixer la resposta règia⁴²⁶. El dia següent la Junta catalana aprovà el text que es volia enviar al monarca per a mantenir al càrrec als dos mestres i es ratificà en la determinació que de moment només es notifiqués haver rebut l'ordre de la Junta però que no es complís⁴²⁷.

La negativa de Barcelona resistí mig any, durant el qual Gurri seguí exercint les tasques de director i expedí certificats d'assistència als joves Pere Sanahuja i Pau Alabért, s'encarregà dels tràmits pels pensionats com Fèlix Sagau a Madrid i d'informar i entregar els premis dels alumnes⁴²⁸. Tanmateix, el disset de gener del 1805 la Junta de Comerç llegí l'ordre definitiva enviada per la Suprema el dia nou on se'ls advertia que el rei, seguint la seva proposta del set de juliol, resolgué que Gurri i Solanes seguissin amb els càrrecs de mestres primers però que la direcció quedava en mans de Folch. I per no augmentar les despeses, s'eliminava la plaça de sots-director i així, Folch rebria els 12.000 rals d'ardit que cobrava Montanya, Gurri els 8120 que cobrava el difunt vicedirector, Francesc Agustí, i finalment Solanes els 4500 que anteriorment Gurri tenia designats com a tinent. La Junta catalana es va veure obligada a acceptar les noves i a aquella mateixa reunió acordà que es complís l'ordre i que s'informés als afectats de la nova situació i sou:

“Leida la órden de la Junta General de nueve del corriente, en quanto â los empleos de director y primeros maestros de la Escuela de Dibujo, que dice f. 11 así:

«Conformándose el Rey con lo que le propuso esta Suprema Junta de Comercio y Moneda en consulta de siete de julio último, se ha servido resolver que subsista el

⁴²⁶ BC, JC 21, *Llibre d'Acords* 1804, f. 99-101, 4-VI-1804. *Vid.* el doc. núm. 178 de l'ap. documental. Aquest acord també es pot llegir entre els lligalls de la Junta: BC, JC CVI, núm. 2, f. 91, 4-VI-1804. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 87 n. 229, CID 1961 (a), 119 n. 45 i RIERA 1994, 61 n. 119.

⁴²⁷ BC, JC 21, *Llibre d'Acords* 1804, f. 103-104, 5-VI-1804. *Vid.* el doc. núm. 179 de l'ap. documental. A més, també es conserva la còpia de la carta que la Junta envià a Manuel Burgos acompanyant la representació pel rei: BC, JC 91, *Copiadore de Cartes*, s/p., 6-VI-1804. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 87 n. 231 i CID 1961 (a), 119 n. 46.

⁴²⁸ El trenta de juliol la Junta acordà que els comissionats per l'Escola de Dibuix disposessin que Gurri donés un certificat d'assistència a l'Escola i oposicions a pintura a l'alumne Antoni Sanahuja que així ho demanà. El nou d'agost l'alumne Pau Alabért presentà un recurs demanant un altre certificat: BC, JC 21, *Llibre d'Acords* 1804, f. 158, 30-VII-1804, f. 161, 9-VIII-1804 i f. 197, 5-XI-1804. Pel què fa als premis: f. 209-215, 26-XI-1804 i f. 224, 10-XII-1804. Alguns d'aquests acords també han estat transcrits per Carlos Cid a: CID 1961 (a), 119-120 n. 47.

nombramiento que hizo vuestra señoría de primeros maestros de su Escuela de Dibujo, en don Salvador Gurri y don Tomás Solanes, sin perjuicio de la direccion de la enseñanza, para la que se dignó nombrar su majestad â don Jaime Folch, pero sin aumento de gastos en dicho establecimiento, por quedar suprimida la plaza de vicedirector, que obtenia el difunto don Francisco Agustin, y deberse repartir el sueldo que gozaba entre los dos expresados maestros, de cuyo modo queda don Jaime Folch con el de doce mil reales de arditos, que su antecesor Pedro Pablo Montaña disfrutaba, Gurri con el de ocho mil ciento y veinte que tenia don Francisco Agustin, y Solanes con el de quatro mil y quinientos que ha obtenido Gurri mientras ha sido primer teniente. De acuerdo de este Supremo Tribunal participo â vuestra señoría esta Real resolucion â fin de que la haga saber â los interesados y cuide de su cumplimiento en la parte que le toca».

Ha acordado su cumplimiento y que se traslade en copia al director don Jaime Folch, como â los dos f.¹² primeros maestros, con la expresion â estos de que su nombramiento en sueldo y demás circunstancias que se hizo en catorce de diciembre de mil ochocientos y tres, ha de entenderse modificado baxo el pie que resulta de esta orden, desde el dia nueve del corriente, que es el de su fecha; y para los libramientos y demás objetos se pase al contador las órdenes correspondientes y se le avise â su tiempo el dia de la posesion de Folch; quedando no menos modificado baxo el pie de esta orden el acuerdo de doce del expresado diciembre; pasando cópia de todo â la comision sin retardo de la execucion.”⁴²⁹.

Des d'aleshores i fins l'arribada de Folch a Barcelona, Gurri seguí fent de director en funcions i per bé que als acords de la Junta registrats durant aquells mesos se'l titlla de “primer maestro”, s'hi llegeix com executà encara les tasques directives: el dos de febrer informà dels comptes generals i el catorze dels alumnes premiats⁴³⁰. Folch va irrompre a la ciutat el maig del 1805, el dia nou es noticià a la Junta, la qual ordenà als comissionats de l'Escola que li conferissin la

⁴²⁹ BC, JC 22, *Llibre d'Acords* 1805, f. 10-12, 17-I-1805. *Vid.* el doc. núm. 180 de l'ap. documental. BC, JC CVI, núm. 2, f. 93, 17-I-1805. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 87, 232 i 1961-1962, XV, 172, CID 1961 (a), 120 n. 48, RIERA 1994, 62 n. 120 i RUIZ ORTEGA 1999, 440.

⁴³⁰ BC, JC 22, *Llibre d'Acords* 1805, f. 24-25, 4-II-1805 i f. 33-34, 14-II-1805. També a CID 1961 (a), 120. n. 49.

possessió del càrrec i aquests ho feren l'endemà mateix⁴³¹. El flamant director de seguida s'ocupà de les seves noves labors i tres dies més tard ja se li donaren dues-centes lliures per possibles despeses però encara aquell mateix dia Gurri se li satisfieren els diners per les costes de l'Escola des del gener fins l'abril⁴³². Després però ja apareix sempre Folch presidint el centre: el deu de juny fou ell qui demanà diners per a comprar llapis⁴³³.

III.2.4. El silenciós període de mestre primer abans de la Guerra de Francès i les convulsions de la invasió

Carlos Cid apuntà que d'ençà del nomenament de Jaume Folch com a director de l'Escola de Nobles Arts i fins després de la Guerra de Francès, Gurri quasi bé no apareixia esmentat als documents de la Junta de Comerç. Segons Cid es tractava d'un lapse silenciós de quatre anys tret d'una notícia del vint de maig del 1805 que en realitat però no existeix i aventurà la possibilitat que un assumpte de competències locals expliqués l'eclipsi⁴³⁴. De fet, fins i tot alguns acords de la Junta indueixen a pensar la possible absència del centre de l'escultor durant un temps, ja que a l'entrega de premis del vint-i-nou de desembre del 1806 se cità l'assistència de tots els presents tret d'algun mestre primer⁴³⁵ i just un any més tard, el deu de desembre del 1807 Folch parlà de la falta d'algun mestre: "*pues en justa ausencia de alguno de los maestros se providenció por la Junta el nombramiento de*

⁴³¹ BC, JC 22, *Llibre d'Acords* 1805, f. 142, 9-V-1805 i f. 146-147, 13-V-1805. El primer també a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 88 n. 233, CID 1961 (a), 120 n. 50 i RIERA 1994, 62 n. 121.

⁴³² BC, JC 22, *Llibre d'Acords* 1805, f. 148 i 149, 13-V-1805.

⁴³³ BC, JC 22, *Llibre d'Acords* 1805, f. 156, 10-VI-1805. Riera cita un acord del mateix dia però d'un altre pàgina on Folch reclamà el sou de director des del 15 de febrer que és quan marxà de Granada: RIERA 1994, 62 n. 121.

⁴³⁴ Carlos Cid afirmà que al *Llibre d'Acords* de la Junta del 1805, f. 149, 20-V-1805 hi ha una notícia sobre Gurri i nosaltres hem pogut revisar el sobredit llibre on no existeix cap informació de l'escultor amb aquesta data ni número de pàgina. Cfr. CID 1961 (a), 120 n. 52.

⁴³⁵ BC, JC 23, *Llibre d'Acords* 1806, f. 224-225, 29-XII-1806.

quatro discipulos ayudantes para que el director eligiera para ayudar a la correccion"⁴³⁶. A més, onze dies després, altre cop en ocasió d'una entrega de premis es tornà a citar els tinents i director però no als mestres primers⁴³⁷.

Durant aquests anys de mutisme a Llotja, Gurri estava ocupat obrant les figures dels sants Elies i Eliseu per les fornícules laterals del retaule major de l'església de l'antic convent del Carme de Barcelona que contractà el vint d'abril del 1805⁴³⁸ i després, el maig del 1807 inicià la direcció dels treballs d'arquitectura del retaule major de l'església de l'hospital de sant Pere i santa Marta, també de Barcelona⁴³⁹. Aquesta no era una quantitat de feina superior a la d'èpoques anteriors, quan havia compaginat la docència amb la producció escultòrica, i ultra això, es tractava d'obres per a la capital que no requerien cap llarg viatge ni una estirada absència. Per tant aquest no era un motiu de pes per a deixar les classes. A més, a la Junta tampoc no es registrà cap problema personal que l'impedís la presència a Llotja, altrament, si hagués existit de segur que s'hauria noticiat seguint el procés comú. Així, potser en algun moment Gurri deixà d'anar a l'Escola alguns dies pels volts d'aquells anys per motius que desconeixem, però cal subratllar que el fet que la documentació no el registrés no significa necessàriament que hagués abandonat el centre durant mesos, atès que ja no era director i per tant no havia de noticiar a la Junta totes les noves com abans. A més, no es pot descartar que els acords registressin la seva presència a les distribucions dels premis com a tinent enlloc de mestre primer.

El què és segur però és que Gurri no renuncià al seu càrrec a Llotja perquè el dos d'abril del 1808 la Junta llegí un recurs del vint-i-nou de febrer enviat per Damià Campeny des de Roma, on estudiava pensionat, en el qual demanava un

⁴³⁶ BC, JC 24, *Llibre d'Acords* 1807, f. 241-242, 10-XII-1807.

⁴³⁷ BC, JC 24, *Llibre d'Acords* 1807, f. 264, 21-XII-1807.

⁴³⁸ La contracta per ambdues figures fou exhumada i transcrita per Barraquer Roviralta a: BARRAQUER ROVIRALTA 1906, I, 384. Per conèixer la història de la producció d'aquestes imatges, *Vid. infra* l'obra núm. 30 del catàleg.

⁴³⁹ Tota la documentació sobre aquesta obra es conserva a l'arxiu històric de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau: AHHCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-42 1807-1809, núm. 2-44, 1815-1817 i núm. 2-45, 1818-1819. A més, *Vid. infra* l'obra núm. 31 del catàleg.

destí a l'Escola o la plaça que aleshores ocupava Gurri⁴⁴⁰. Els comissionats de dibuix apuntaren que no hi hauria cap problema en que se li concedís en un futur el càrrec de mestre primer de Gurri i la Junta acordà demanar permís a la Suprema de Madrid per a concedir a Campeny el lloc de mestre primer supernumerari amb mig sou fins que una de les dues places que llavors tenien Gurri o Solanes quedessin vacants, moment en que Campeny entraria de número i obtindria el sou sencer⁴⁴¹. Per tant, malgrat la manca de notícies a la documentació de la Junta a diferència la intensitat anterior, pròpia de les tasques de director o de les reclamacions salarials que ara ja no precisava, l'escultor mantingué el seu càrrec de mestre primer fins a la Guerra del Francès.

Però en efecte, el daltabaix de la invasió francesa entorpi la vida del país i de les seves institucions. Amb l'entrada a Barcelona de les tropes del general Duhesme el tretze de febrer del 1808 les coses començaren a anar maldades per a la Junta i en conseqüència per l'Escola de Nobles Arts que durant els sis anys en que s'allargà l'ocupació napoleònica restà pràcticament inactiva. El mes de maig d'aquell any, degut a les exigències econòmiques imposades pels francesos a la Junta, ensems amb la falta de recursos d'aquesta per la paràlisi industrial i comercial del Principat, obligà a la institució a reduir un terç del sou als seus empleats i pensionats⁴⁴². A més, les desavinences polítiques, militars i l'asfixiant situació feu que molts ciutadans fugissin, com l'intendent Blas de Aranza o alguns vocals. Això, juntament amb l'oposició d'altres membres, propicià que el general nomenés a Pedro Claudio de Clanet president de la institució i a nous vocals que constituïren l'anomenada "Junta intrusa", la qual es reuní per primera volta el trenta-un de juliol del 1809. Aleshores l'Escola es mantingué oberta però els alumnes es resistiren a assistir-hi i bona part dels professors i treballadors de

⁴⁴⁰ BC, JC 25, *Llibre d'Acords* 1808, f. 94, 2-IV-1808. També a RIERA 1994, 587 n. 225.

⁴⁴¹ BC, JC 25, *Llibre d'Acords* 1808, f. 105, 25-IV-1808 i f. 105, 9-V-1808. També a RIERA 1994, 587 n. 226 i CID 1998, 56-58.

⁴⁴² BC, JC 25, *Llibre d'Acords* 1808, f. 125-126, 30-V-1808. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 88 n. 238 i RIERA 1994, 38 n. 42.

Llotja no reconegueren el nou consell, pel que el quatre de setembre del 1809 foren suspesos de sou, per bé que feia mesos que no cobraven:

*"Tomada de resultas en consideracion la conducta que han observado con la nueva Junta los maestros y ayudantes de las Escuelas de Dibuxo y otras que costea esta casa Lonja y los subalternos de ella, unos y otros parte ausentes de esta ciudad y parte aunque presentes pero sin haberse dedicado a sus deberes ni hecho la menor gestion con referencia a las plazas que ocupan, no haber en manera alguna reconocido a dicha nueva Junta. Ha acordado que se suspenda por ahora el pago de su sueldo, hasta que el estado de fondos en caja lo permita y la Junta lo estime Justo"*⁴⁴³.

Pocs dies més tard es convocà al director de l'Escola de Nobles Arts, Jaume Folch, als mestres Salvador Gurri i Tomàs Solanes, així com als també docents Francesc Lisoro, Francesc Vidal, Salvador Molet, Francesc Rodríguez, Josep Bover, Josep Coromina, Josep Arrau, Josep Casas i Carles Ardit perquè el quinze d'aquell mes juressin fidelitat al rei Josep Bonaparte i a la nova Junta, advertint-los que en cas de negativa quedarien privats dels seus càrrecs. A l'acte només s'hi presentaren el set primers, tret de Solanes, i malgrat les conseqüències, tots es negaren a fer el jurament, per bé que Lisoro es retractà més endavant argumentat que s'havia sentit pressionat pels seus col·legues, fet que li va valdre el càrrec de sotsdirector. Així, sense els antics professors, es nomenà un nou director per l'Escola, Josep Flaugier⁴⁴⁴, a Francesc Lisoro vice-director i professors als italians Giuseppe Lucini i Cesare Cornabali, els quals però no tingueren massa feina ja que aquells anys l'activitat del centre, sense alumnes a les aules, fou pràcticament nul·la.

⁴⁴³ Transcrit parcialment per Ruiz de Pablo, Martinell, Marès i Riera. Per aquest document, però també per la "Junta intrusa" i les vicissituds dels professors i empleats de Llotja el 1808 i 1809, *vid.*: RUIZ Y PABLO 1994, 299-328, MARTINELL 1951, 43-46, MARÈS 1964, 71 i RIERA 1994, 65. De fet, l'acord de la Junta barcelonina del 16-V-1809 ja determinava el pagament de només dos mesos i cap més pels treballadors de la Junta: BC, JC 25, *Llibre d'Acords* 1808, lligall final, 16-V-1809. També a RIERA 1994, 38 n. 44.

⁴⁴⁴ BC, JC XII, caixa 17, núm. 50, 22-IX-1809. També a RIERA 1994, 66 n. 126.

Per tant Gurri hagué de deixar la docència a la Llotja els anys de l'ocupació per no haver prestat jurament a Josep I. Dissortadament, la documentació servada fins avui no aporta cap pista sobre el destí de l'escultor i de la seva família aquell període, ni si es quedaren a Barcelona o com molts altres artistes fugiren i s'exiliaren. Tanmateix, l'escultor que quan entraren els soldats a la ciutat dirigia les obres arquitectòniques i elaborava el sagrari del *retaula major* de l'església de l'hospital de sant Pere i santa Marta, abandonà aquesta feina fins la marxa dels francesos. En efecte, la documentació sobre aquest retaula s'interromp el 1808 quan Gurri tenia feta la cornisa del sagrari i no es torna iniciar fins el quatre d'octubre del 1815 quan se li pagaren els capitells per les columnes que acabava d'elaborar també pel sobredit sagrari⁴⁴⁵. Així, les vicissituds de la seva etapa des del 1809 fins al 1814 són desconegudes però no creiem que fos una època de massa activitat artística, ans al contrari, doncs la penúria econòmica i les accions militars limitaren el desenvolupament de les arts de bona part dels artistes de Catalunya.

III.3. Les labors docents de l'escultor: la instrucció impartida al taller i a l'Escola de Llotja i els seus deixebles

El desmembrament de la *Confraria dels Sants Martirs Escultors, Architectos y Antalladors* de Barcelona l'any 1786⁴⁴⁶ no implicà el final definitiu de la formació dels joves escultors catalans als tallers ni la concentració exclusiva de la seva educació entorn de l'Escola Gratuïta de Dibuix, sinó que l'aprenentatge de l'ofici a l'obrador del mestre que es podia complementar amb les classes de Llotja, subsistí

⁴⁴⁵ AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-44, 1815-1817, 4-X-1815 i [després del 4-X-1815]. *Vid.* els doc. núm. 190 i 189 de l'ap. documental.

⁴⁴⁶ Pel procés de la desaparició del gremi d'escultors de Barcelona i el naixement del de tallistes, *vid.*: RODRÍGUEZ MUÑOZ 1994, 46-50.

fins ben entrat el segle XX⁴⁴⁷. Així, Salvador Gurri compaginà la docència que impartia a l'Escola Gratuïta de Dibuix amb la formació d'alumnes al seu taller del carrer de la Palla de Barcelona. De fet, aquest era un hàbit admès des de la pròpia Escola que pretenia complementar la formació pràctica de cada especialitat amb la instrucció del dibuix impartida a Llotja. Per això, els propis documents de la Junta de Comerç reconegueren el valor de les feines docents de Gurri al seu taller particular, quan el 1800 l'escultor sol·licità una reducció de les hores d'assistència: "*Leido el recurso de don Salvador Gurri teniente de director de la Escuela de Dibujo, con destino particular a escultura, pidiendo que se le exima de turnar con los demas tenientes en la asistencia a la Escuela por las mañanas; y con presencia la Junta de la instrucción practica que dà en su casa [...]*"⁴⁴⁸.

Al llarg de la seva carrera professional, Gurri acollí diversos deixebles al seu taller. La documentació però només il·lustra els noms d'alguns d'ells tals com Josep Arqués, que com és sabut el vint-i-quatre de març del 1774 demostrà al consell del gremi d'escultors que, entre altres, s'havia format durant sis setmanes a la casa de Gurri⁴⁴⁹, Jeroni Bartra i Nazari Bosch, els quals testimoniaren ser fadrins de l'escultor el vint-i-tres de maig del 1777 al certificat d'autoria del relleu de l'enterrament de Samsó que el mestre envià a Madrid per obtenir el títol d'acadèmic de mèrit⁴⁵⁰ i Damià Campeny. Alhora Agustín Ceán Bermúdez apuntà al seu cèlebre diccionari d'artistes que inicialment Pau Serra també es formà sota la tutela de Salvador Gurri i atès que no apareix llistat entre els alumnes de l'Escola de Llotja, si vertaderament aprengué amb ell degué ésser al seu taller, encara que la

⁴⁴⁷ Judit Subirachs ha estudiat la formació dels escultors catalans al segle XIX i assegura que la tradició de l'aprenentatge al taller d'un mestre escultor s'allargà fins i tot durant el segle XX: *cf.* SUBIRACHS 1994, 75.

⁴⁴⁸ BC, JC 17, *Llibre d'Acords* 1800, f. 22-23, 3-II-1800. *Vid.* el doc. núm. 159 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 58 n. 106.

⁴⁴⁹ APHB, Pere Pagès, not., manual de 1774, f. 122-125, 24-III-1774.

⁴⁵⁰ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Antoni Amar de la Torre, not., 1776-1777, caixa 1286, 23-V-1777 i AASF, 172-1/5, Escultors: doc. 25, *Expediente de Salvador Gurri*, 27-V-1777. *Vid.* els doc. núm. 25 i 26 de l'ap. documental. L'últim ha estat citat per: MARTINELL 1956 (a), 14, CID 1961 (a), 110 i RIERA 1994, 286.

seva biografia quasi ho desmenteix⁴⁵¹. De fet, tots dos artistes junt amb Carles Grau, treballaren a l'església de la Mercè de Barcelona després la construcció del nou temple el 1775, com va noticiar Antonio Ponz⁴⁵².

Tanmateix, la docència de caire més acadèmic impartida a Llotja i la presència del seu mestre entre la plantilla de professors, animà a alguns dels joves del seu obrador a complementar la formació del taller a les aules de l'Escola. Jeroni Bartra i Nazari Bosch obtingueren diversos premis de les classes de Llotja⁴⁵³ i Damià Campeny fins i tot simultaniejà l'estada al taller de Gurri amb l'assistència, dues hores diàries, a les classes nocturnes de la Gratuïta⁴⁵⁴.

La *Necrologia* de Josep Arrau i Barba sobre Campeny, relatà la introducció de l'infant al taller de Gurri i il·lustrà quin tipus de formació va rebre sota les ordres del mestre, tot i que cal recordar el subjectivisme que condicionà aquest escrit. Campeny entrà en contacte amb l'escultura a Mataró per mediació del mossèn Josep Camín el 1779, quan tant sols era un infant de vuit anys. Allí s'estava modificant el *retaula major* de l'església de santa Maria que havia començat a realitzar l'escultor Carles Morató i Brugaroles el 1767, aleshores però sota les ordres de Salvador Gurri⁴⁵⁵. Sembla que no fou el propi Gurri qui s'encarregà dels primers passos de l'alumne perquè Arrau indicà que Campeny es formà amb un mestre escultor que treballava al *retaula major* de santa Maria de Mataró sota les

⁴⁵¹ Cfr. CEÁN BERMÚDEZ 1965, 370. Després d'ell molts d'altres historiadors han afirmat aquest fet, sense aportar però dades documentals que ho acabin de corroborar. Al nostre entendre però les dates ens fan dubtar de la certesa d'aquesta afirmació ja que Ceán assegurà que Serra va néixer l'octubre del 1749, és a dir el mateix any que Gurri i per tant, quan tingué uns vint anys i ja devia haver acabat la formació amb Gurri, fou just l'època en que el nostre protagonista acabava d'obtenir el títol de mestre del gremi i encara no havia pogut obrir taller propi. Ultra això, Ceán afirmà que després de Gurri, Serra estudià a València amb Ignasi Vergara i aconsellat per aquest, anà a Madrid, on obtingué el títol d'acadèmic de la de San Fernando. Serra aconseguí aquest títol el 1776, per tant abans ja devia ésser a Madrid, quan Gurri ni tant sols era acadèmic de mèrit.

⁴⁵² PONZ 1788, 23.

⁴⁵³ BC, JC 7, *Llibre d'Acords 1778-1779*, f. 56, 30-VI-1778. En aquest cas la documentació esmenta un tal Jeroni Barba i no Jeroni Bartra, creiem que podria tractar-se d'un error al *Llibre d'Acords* on degut a l'elevat nombre d'empleats i estudiants de la Junta sovint es cometien equivocacions amb els noms. I pel què fa a Nazari Bosch: BC, JC 7, *Llibre d'Acords 1778-1779*, f. 207, 18-I-1779 i BC, JC 8, *Llibre d'Acords 1780-1781*, f. 257, 22-III-1781.

⁴⁵⁴ Cfr.: ARRAU 1911, 65.

⁴⁵⁵ Per a les tasques escultòriques i les figures que Salvador Gurri realitzà al *retaula major* de santa Maria de Mataró, *vid. infra* l'obra núm. 5 del catàleg.

ordres del nostre protagonista. Segons Arrau, les primeres coses que feu el petit a Mataró foren: *"copias de unos contornos en grande de una obra francesa que por lo voluminoso le daban los discípulos de aquel maestro, el nombre de libro grueso"*⁴⁵⁶. Arrau assegurà que Campeny recordava que aquest llibre francès era una selecció d'ornaments arquitectònics, caps, peus, mans i figures d'obres de cèlebres pintors i escultors. I per bé que no hi ha més notícies sobre aquest volum, pensem que podria tractar-se d'una mena de cartilla de dibuix amb estampes pedagògiques sobre diferents parts del cos humà ordenades per la còpia progressiva, partint de fragments anatòmics per a després ja dibuixar tot el cos sencer, on segurament la quantitat d'imatge superava el text. Però a més d'estampes amb finalitats educatives, sembla que el volum també recollia obres de reconeguts artistes, les quals ja no devien servir exclusivament per a la formació. També a Mataró i segons Arrau, Campeny copià diverses vegades en fang, caps i figures de nens d'uns baixos relleus del llibre conegut com *"el Flamenc"*. Això atesta que Gurri guardava models per a la instrucció dels seus alumnes, els quals però probablement també degué usar com a font d'inspiració per les seves escultures, per bé que desconeixem les obres que composaven els llibres anteriors i si aquestes foren exclusivament franceses i flamenques o els volums també recolliren imatges d'artistes d'altres nacionalitats, segurament italianes.

Després, Campeny es traslladà a Barcelona per ingressar al taller de Gurri⁴⁵⁷. Segons Arrau, l'alumne no treballà massa escultura aquells anys perquè topà amb la realitat de l'època on l'aprenent tenia més aviat funcions de mosso. Així, suposem que en un primer moment sobretot degué fer tasques secundàries com preparar el material, tret de les hores que pogué assistir a Llotja:

"Campeny no podia encontrar mejor maestro, mas por desgracia en aquélla época los aprendices eran una especie de criados domésticos para servir al maestro, á los

⁴⁵⁶ ARRAU 1911, 63.

⁴⁵⁷ Cfr. ARRAU 1911, 64. Per a la infantesa i joventut de Damià Campeny vegeu també: PIROZZINI 1883, 16, CASTELLVÍ 1955, 11, MARÈS 1956, 9 i CID 1998, 43-46.

mancebos y á la familia [...] / Poco trabajó de escultor Campeny durante los cuatro años que estuvo en casa de Gurri, si se exceptuan el tiempo que robaba á las horas de descanso y las dos horas de noche que asistía á la academia de la casa Lonja, donde su maestro ocupaba una plaza de profesor”⁴⁵⁸.

Malgrat que enlloc s'especifica del cert, la formació al taller de Gurri degué basar-se en un aprenentatge autodidacta sense un pla d'estudis sistematitzat, aprenent l'ofici per la transmissió oral i la pràctica diària, iniciant-se però segons s'infereix de la biografia de Campeny i de fet igual que a Llotja, en el dibuix i el modelat copiant dibuixos i estampes de fragments anatòmics, arquitectònics i més endavant figures enteres, per després anar ajudant primer puntualment i després assíduament al mestre. No voldriem deixar de vincular la possible existència de cartilles de dibuix al taller de Gurri amb el mètode d'ensenyament acadèmic, per bé que la còpia i inspiració d'estampes era un tret comú entre els escultors catalans tardobarrocs. Tanmateix, les cartilles de dibuix eren un mètode fonamental en la formació de les acadèmies i el sistema d'aprendre a dibuixar la figura anatòmica progressivament començant per petits fragments fins a arribar a la figura sencera, fou propi de la de San Fernando i també de l'Escola de Barcelona. Així, com ha afirmat Ruiz Ortega: *“Las cartillas de dibujo consiguieron fijar el método pedagógico que se había desarrollado en el Renacimiento italiano y que luego de manera más rotunda fue normalizado por la Academia, especialmente la francesa, y de aquí se extendió por toda Europa. [...] De alguna manera su nacimiento está unido a la preocupación por una enseñanza con método que se plantea en las recién nacidas academias”⁴⁵⁹*. De fet, és lògic pensar que la docència que Gurri impartí a l'Escola de Llotja tingué ressò al seu taller i motivà l'existència d'algunes diferències envers l'educació més tradicional de base gremial, tot i que tampoc es pot oblidar que Gurri se serví de la presència d'alumnes a casa seva per a usar-los com a mà d'obra, pensant més en els seus propis beneficis que en una educació dirigida, com veurem més endavant.

⁴⁵⁸ ARRAU 1911, 64-65.

⁴⁵⁹ Cfr. RUIZ ORTEGA 1999, 198 i 209.

Certament, pel què fa a la docència que Gurri impartí a l'Escola Gratuïta de Disseny, cal recordar que, com quedà fixat al reglament inicial, la formació d'alumnes de qualsevol professió a Llotja es basà en els principis del dibuix:

“Como el fin, que se ha propuesto la Real Junta Particular de Comercio, y consulado, de el Principado de Cataluña en la ereccion de la Escuela Gratuita de Diseño en la ciudad de Barcelona, sea el dar buenos conocimientos sobre manufacturas, y artefactos â toda clase de gentes, el formar por medio de los principios del dibujo perfectos pintores escultores, arquitectos, grabadores, &ª, comunicar las luces precisas para criar, y promover el buen gusto en las artes y oficios, haciendo que se apliquen con acierto los talentos, se multipliquen, y aclaren las idéas, se acostumbren â preferir las formas sencillas, y naturales a las extravagantes, y compuestas [...]”⁴⁶⁰.

També segons el reglament anterior, l'Escola dividí el procés de formació en diferents etapes, primer la classe fonamentada en la còpia de gravats de flors i ornats, caps i figures d'estampa i, un cop apresada aquesta part, la de model blanc on enlloc d'estampes es passava a la còpia de la tridimensió i s'imitaven models de guix. Pel què fa a la classe del model segons el natural, dibuixant ja un model viu, es començà a rumiar ja el 1775 però no s'establí fins deu anys més tard, el 1785⁴⁶¹. Altre cop segons el primer reglament del centre, les feines docents dels tinents de director, lloc que, com s'ha esmentat anteriorment, Gurri exercí com a ajudant sense ésser nomenat per la plaça des del 1777 i a partir de l'u de setembre del 1783

⁴⁶⁰ BC, JC CVIII, caixa 143, núm. 2, *Reglamento para la Escuela Gratuita de Diseño establecida en Barcelona por la Real Junta de Comercio*. f.197v-201r, 30-V-1775 i f. 184v-189r, 21-XI-1776, també a SUBIRANA 1986, 175 n. 6, RIERA 1994, 33 n. 29 i 40 n. 49 i RUIZ ORTEGA 1999, 372-373. Per a la formació dels escultors catalans a l'Escola de Llotja durant l'època que ens ocupa, des de la fundació del 1775 fins al 1815, la ideologia artística, les classes, els materials a disposició dels alumnes, els volums de la biblioteca, etc., vegeu la tesi doctoral de Riera Mora: RIERA 1994. Així, nosaltres ens centrarem només en quines classes feu Salvador Gurri i la possibilitat, fins ara no estudiada, que també realitzés classes d'escultura a Llotja.

⁴⁶¹ BC, JC CVIII, caixa 143, núm. 2, *Reglamento para la Escuela Gratuita de Diseño establecida en Barcelona por la Real Junta de Comercio*. f.197v-201r, 30-V-1775 i f. 184v-189r, 21-XI-1776, també a SUBIRANA 1986, 175 n. 6, RIERA 1994, 33 n. 29 i 40 n. 49 i RUIZ ORTEGA 1999, 372-373. Les classes

ja amb el càrrec, consistiren en assistir al director a dirigir els estudis, centrant-se però fonamentalment en les sales de principis, és a dir les inicials⁴⁶². Així, aquestes foren les classes que impartí Salvador Gurri els primers anys a Llotja amb uns resultats satisfactoris, segons el propi director de l'Escola, Pasqual Pere Moles que el sis de gener del 1786 en ocasió de recomanar-lo a la Junta de Comerç per a la realització d'una *estàtua eqüestre del rei Carles III*, enloc de l'escultor Manuel Álvarez proposat per Madrid, afirmà que:

*" [...] en este supuesto, me es preciso, sin hazer agrabio al talento de Alvarez, recomendar el distinguido merito de don Salvador Gurri, conocido en muchas obras publicas y particulares / por el qual lo eligió la Real Junta teniente de la Escuela de las Nobles Artes, que desempeña à satisfaccion de la misma Real Junta, con conocido beneficio publico"*⁴⁶³.

Amb motiu de l'obertura de les noves aules a Llotja el 1787 que proporcionaren més espai i comoditat per a la docència, es prengueren noves disposicions que regularitzaren el funcionament de l'Escola i, entre altres, es determinà que els tinents s'establissin per classes⁴⁶⁴. Com s'ha esmentat anteriorment, aquestes mesures provisionals foren recollides a les modificacions del reglament de 1775 que s'aprovaren el 1789. Allí quedà explicat el pla d'estudis que l'alumne anava superant en funció dels mèrits. Aquest progrés que seguia el sistema acadèmic i recorda a la còpia del llibre francès del taller de Gurri esmentat anteriorment, era el següent: l'alumne s'iniciava a la sala de principis

que s'impartiren a l'Escola de Llotja els anys que Gurri fou tinent han estat estudiades tant per Anna Riera com per Manuel Ruiz a: RIERA MORA 1994, 123-142 i RUIZ ORTEGA 1999, 193-243.

⁴⁶² Tant la divisió inicial en dues classes com les tasques dels tinents quedaren especificades a: BC, JC CVIII, caixa 143, núm. 2, *Reglamento para la Escuela Gratuita de Diseño establecida en Barcelona por la Real Junta de Comercio*, f. 197v-201r, 30-V-1775 i f. 184v-189r, 21-XI-1776, també a SUBIRANA 1986, 175 n. 6, RIERA 1994, 33 n. 29 i 40 n. 49 i RUIZ ORTEGA 1999, 372-373.

⁴⁶³ BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 10, 6-I-1786. *Vid.* el doc. núm. 46 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 221 n. 448 i 449 i CID 1998, 236. BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1787*, f. 209, 15-II-1787. També a RUIZ ORTEGA 1999, 394..

⁴⁶⁴ BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1787*, f. 209, 15-II-1787 i f. 211, 16-IV-1787. També a SUBIRANA 1990, 396-397, RIERA 1994, 42-43 n. 58 i 59, RUIZ ORTEGA 1999, 146-148 i 394.

copiant ulls, nassos, després perfils de caps i testes senceres d'estampes, més endavant peus i mans, mitges figures i finalment figures enteres per a fer ja oposicions. Després es passava a la classe de model de guix on l'alumne començava a dibuixar la figura anatòmica i ja començava a copiar el relleu. Un cop superat podia passar al model natural⁴⁶⁵.

És cert que aquest reglament només recull la pràctica del dibuix, copiant primer estampes, després relleu i finalment models vius i en cap cas noticia que els alumnes modelessin fang a les aules. De fet, no fou fins el 1824-1825 que els reglaments de l'Escola no testimoniaren que a Llotja es fessin classes d'escultura. Aleshores s'especificà que el director d'aquest ram era l'encarregat d'explicar anatomia, de les classes d'escultura i de les de modelat i natural, mentre que el de pintura se centrava en el dibuix d'estampa⁴⁶⁶. Tanmateix, al nostre entendre, a l'Escola de Nobles Arts es donaren classes d'escultura abans del 1825 i el primer mestre que s'encarregà d'impartir-les fou el nostre protagonista, Salvador Gurri⁴⁶⁷.

Això s'infereix a partir de l'estudi de diferents documents, especialment dels registres als *Llibres d'Acords* de la Junta de les distribucions dels premis per les classes de l'Escola. En efecte, des de la fundació de Llotja s'establí que perquè un alumne pogués passar a la classe següent havia de fer oposicions de la que cursava fins a aconseguir premi, tret que per l'elevat nombre d'aspirants i el limitat de guardons el professor també considerés a algú no agraciat prou digne per a avançar⁴⁶⁸. Aquests premis eren distints dels convocats per professions i

⁴⁶⁵ BC, JC CVIII, caixa 43, núm. 2, *Teniendo por conveniente la Rl Junta...*, f. 191-196, 19-II-1789. També a RIERA 1994, 43 n. 58, 128 n. 262 i RUIZ ORTEGA 1999, 146-148 i 398-399.

⁴⁶⁶ *Reglamento para el regimen ...* 1825 i BC, JC CVIII, caixa 143, núm. 1, f. 151-157, 8-XI-1824 i f. 167-173, IX-1825. També a RIERA 1994, 37 n. 40 i RUIZ ORTEGA 1999, 149-152 i 446.

⁴⁶⁷ Voldriem agrair a Annar Riera i Manuel Ruiz les seves opinions i observacions sobre la nostra tesi que es realitzaren classes d'escultura a Llotja abans de que ho recollís cap reglament i que Gurri fou l'encarregat de dirigir-les.

⁴⁶⁸ "No podrán los de la primera (clase) pasar a la segunda hasta haver obtenido algun premio en la figura de estampa, a menos que fuesen tantos los benemeritos, que como los premios serán en numero determinado, no pudiesen ser todos premiados, y los considerase el profesor en estado de poder pasar de una a otra clase": BC, JC CVIII, caixa 143, núm. 2, *Reglamento para la Escuela Gratuita de Diseño establecida en*

s'anaren modificant constantment per adaptar-se a les noves circumstàncies⁴⁶⁹. Així, el 1789, any en que es reestructurà el reglament per l'obertura de les noves peces de Llotja, aparegué un nou premi per les classes impartides al centre. Si fins llavors les assignatures premiades havien estat les de flors i ornaments, figures d'estampa, model de guix o model blanc i més endavant flors d'invenió i model del natural segons el pla d'estudis i el reglament estipulat⁴⁷⁰, a partir del trimestre d'abril a juny del 1789 a la de model de guix s'hi afegí un nou premi: model en escultura, sense aclarir però si per fi a les aules es copiava un model de guix en fang⁴⁷¹. Al nostre entendre però, els registres dels premis següents dels *Llibres d'Acords* aclareixen aquesta distinció i demostren que certament dins la classe de model blanc s'impartí escultura: s'havia dividit la còpia del model de guix entre els alumnes que ho feien en dibuix i els que ho feien modelant fang i per això a partir d'aleshores a les distribucions es donaren tres premis per les classes anomenades del model de guix en disseny i tres més per les del model de guix en escultura. Valguin a tall d'exemple els premis pel trimestre del juliol al setembre del 1790 on, pel "model de guix en disseny" el primer quedà vacant, el segon l'aconseguí Juan Barber i el tercer Ramon Fernández, ambdós pintors, mentre que pel "model en escultura", els dos primers quedaren vacants i el tercer justament l'assolí un escultor, l'Adrià Ferran⁴⁷².

Ultra això, nou anys més tard, el dinou de novembre del 1798, l'aleshores director de l'Escola Pere Pau Montanya comunicà, a més dels premis trimestrals, unes gratificacions especials per cada una de les classes que s'impartien a Llotja i

Barcelona por la Real Junta de Comercio. f.197r-201v, 30-V-1775 i f. 184r-189r, 21-XI-1776. També a SUBIRANA 1986, 175 n. 6, RIERA 1994, 33 n. 29 i 40 n. 49 i RUIZ ORTEGA 1999, 372-373.

⁴⁶⁹ Cfr. RUIZ ORTEGA 1999, 154-155.

⁴⁷⁰ BC, JC CVIII, caixa 143, núm. 2, *Reglamento para la Escuela Gratuita de Diseño establecida en Barcelona por la Real Junta de Comercio*. f.197v-201r, 30-V-1775 i f. 184v-189r, 21-XI-1776. També a SUBIRANA 1986, 175 n. 6, RIERA 1994, 33 n. 29 i 40 n. 49 i RUIZ ORTEGA 1999, 372-373. I BC, JC CVIII, caixa 43, núm. 2, *Teniendo por conveniente la RI Junta...*, f. 191-196, 19-II-1789. També a RIERA 1994, 43 n. 58, 128 n. 262 i RUIZ ORTEGA 1999, 146-148 i 398-399.

⁴⁷¹ BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 146-147, 9-XI-1789. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 409-410.

⁴⁷² BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 352-353, 25-XI-1790. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 416.

no només s'anotà la distinció entre la classe de model de guix en disseny o en escultura sinó també una nova divisió a la de la còpia del natural. Així, es donaren "*Cinco premios extraordinarios uno en cada clase*": per invenció de flors, figures en disseny, flors i ornaments, model natural i de guix en disseny i model natural i de guix en escultura⁴⁷³. I l'informe sobre els premiats per les classes del trimestre següent del novembre i desembre del 1798 i el gener del 1799 ja registrà el premi de model natural en escultura diferent del de model natural en disseny, essent tots els premiats per les classes d'escultura alumnes escultors: Joaquim Amadeu, Baltasar Surrieta i Ignasi Baixeras aconseguiren els de model de guix en escultura mentre que Marià Bover i Joan Argemí, més veterans a l'Escola, aconseguiren els de model natural en escultura⁴⁷⁴.

De fet, a partir de l'existència d'aquestes divisions, les professions dels premiats començaren a centrar-se i els escultors aprenents a Llotja, després d'haver passat per la classe de figures d'estampa, tendiren a aconseguir justament els premis de les seccions de les assignatures explícites d'escultura, com ressenyarem més endavant quan llistem els joves escultors que estudiaren a Llotja sota la supervisió de Gurri.

Així, al nostre entendre, Salvador Gurri fou l'encarregat de dirigir l'ensenyament de l'escultura a Llotja quan aparegueren aquestes fragmentacions dins l'assignatura de model blanc el 1789, doncs era l'únic tinent escultor del centre. Això explicaria perquè el set d'agost del 1797, amb motiu de l'augment de sou dels empleats de la Junta, Salvador Gurri fou l'únic llistat com a primer sots-tinent d'escultura i del natural⁴⁷⁵. Probablement, la responsabilitat sobre la classe del natural, explicar anatomia i modelat que tenia el director de l'escultura segons el reglament del 1824-1825 esmentat anteriorment, fou efectiva abans del segle XIX i per tant, com en altres ocasions, el reglament d'aleshores es limità a recollir

⁴⁷³ BC, JC 15, *Llibre d'Acords* 1798, f. 221-222, 19-XI-1798.

⁴⁷⁴ BC, JC 16, *Llibre d'Acords* 1799, f. 13-14, 7-II-1799.

una realitat vigent. Altre cop l'especialització en les classes d'escultura de Gurri fou apuntada quan aquest fou nomenat mestre primer i director de l'Escola junt amb el pintor Tomàs Solanes, el dotze de desembre del 1803, amb la condició, com és sabut, que s'alternessin en l'assistència a les sales però que cadascun corregís la seva especialitat⁴⁷⁶.

Així, l'Escola de Nobles Arts fou un focus d'atracció per molts joves catalans de distintes professions, entre altres, alguns escultors, els quals tradicionalment s'han considerat alumnes de Salvador Gurri. Però cal recordar que aquest no fou el seu únic mestre, ans al contrari, atès que havien de passar les distintes classes impartides per diferents professors i a més que Gurri, per bé que pensem que dirigí les classes de model de guix i natural en escultura, no es dedicà exclusivament a la formació dels futurs escultors sinó que per les seves aules hi assistiren estudiants de diverses professions doncs el transcurs per les classes de principis, model blanc i natural fou força similar per tots, tot i que uns dibuixaven i els altres esculprien. A més, no creiem que els escultors a Llotja abandonessin el dibuix completament, ans al contrari, degut a la importància que se li atorgava a l'Escola el degueren alternar amb el modelat. Ultra això, cal recordar que a Llotja hi hagueren altres mestres que també foren escultors, com Francesc Bover que fou nomenat tinent del centre el 1797⁴⁷⁷ o com és sabut, des del 1805 Jaume Folch.

Atès que no es conserven els llibres de matrícula, els noms dels alumnes de Llotja es poden resseguir a través dels premis de les classes registrats trimestralment als *Llibres d'Acords*, per bé que hi ha llacunes documentals de segons quins anys, a més, alguns premis quedaren vacants en part degut a la

⁴⁷⁵ BC, JC 14, *Llibre d'Acords* 1797, f. 238, 27-VII-1797 i f. 249-250, 7-VIII-1797 i BC, JC 90, *Copiadors de cartes* 1795-1802, 2-VIII-1797. També a CID 1961 (a), 117, tot i que erra la data de l'acord, SUBIRANA 1990, 441 i RIERA 1994, 51.

⁴⁷⁶ BC, JC 20, *Llibre d'Acords* 1803, f. 282-284, 12-XII-1803. *Vid.* el doc. núm. 164 de l'ap. documental. També a CID 1961 (a), 118 n. 38, ALCOLEA 1959-1960, XIV, 87 n. 225-226 i 1961-1962, XV, 172 i RIERA 1994, 61 n. 116.

⁴⁷⁷ BC, JC 14, *Llibre d'Acords* 1797, f. 304-307, 31-X-1797 i f. 360-364, 7-XII-1797. També a RIERA 1994, 53-54 n. 87 i 88.

persecució dels gremis als pintors i escultors que assistien a l'Escola⁴⁷⁸ i en ocasions només se citaren els noms dels premiats sense especificar-ne la professió, de manera que algun d'ells que després no treballà masses obres ni aconseguí cert renom no s'ha pogut considerar. Tanmateix, les dades documentals permeten constatar que alguns dels alumnes escultors de l'Escola posteriorment mantingueren una relació professional amb Gurri i que molts d'ells després treballaren en la decoració escultòrica de l'edifici de Llotja on també coincidiren amb el nostre protagonista⁴⁷⁹. Així, tot seguit pretenem llistar els principals alumnes escultors de Gurri a l'Escola i també d'altres molt menys destacats però que seguiren vinculats al seu mestre per diversos motius que també ressenyarem⁴⁸⁰.

Gurri entrà al centre a finals de setembre del 1777 i aquell any entre els alumnes guardonats pel trimestre del juliol a l'octubre, segons informà com de costum el director Pasqual Pere Moles a la Junta, l'escultor Josep Moret s'endugué el primer premi de la classe de figura d'estampa⁴⁸¹. Aquest fou un dels alumnes que anys més tard es tornà a relacionar amb Gurri, concretament el 1802, quan treballà sota la direcció del mestre per a realitzar l'estàtua de l'Hèrcules que coronà la font del capdamunt del passeig de l'Esplanada de Barcelona i que encara avui es pot veure a la cruïlla del Passeig de sant Joan amb el carrer Còrsega⁴⁸². Les millores que es realitzaren al sobredit passeig per la visita del rei Carles IV a Barcelona aquell any foren gestionades pel capità general i enginyers militars però

⁴⁷⁸ Així ho denuncià Moles a la Junta: BC, JC 9, *Llibre d'Acords* 1782-1783, f. 237-238, 17-III-1783. També a SUBIRANA 1990, 388.

⁴⁷⁹ Els escultors que es formaren a Llotja i després decoraren l'edifici han estat estudiats especialment per Carlos Cid i Anna Riera. *Vid.*: CID 1947 (a), 65-68 i RIERA 1994, 228-260.

⁴⁸⁰ Tret d'ocasions excepcionals, només esmentarem els alumnes escultors premiats a l'Escola de Llotja el primer cop que apareixen llistats als *Llibres d'Acords* atès que considerem que enumerar totes les vegades que cadascun d'ells obtingué un premi seria una informació molt feixuga que no aportaria res d'important al nostre estudi. Tanmateix, cal recordar que per molt que els citem només una vegada, molts d'aquests escultors seguiren tot el pla d'estudis de l'Escola i obtingueren diversos premis que els varen permetre anar avançant de classes.

⁴⁸¹ BC, JC 6, *Llibre d'Acords* 1776-1777, f. 384, 27-X-1777. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 141 i SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 380.

la contractació dels qui hi treballaren es delegà a artistes vinculats a la Junta de Comerç i a la Llotja: Pere Pau Montanya, Tomàs Soler i Joan Tintorer. Això explica tant l'encàrrec de les dues imatges principals de les fonts dels extrems del passeig a Salvador Gurri, com la contractació de Josep Moret i altres escultors menys reconeguts que també estudiaren a l'Escola de Llotja, els quals esmentarem al seu torn⁴⁸³.

El trimestre següent, del novembre i desembre del 1777 i el gener del 1778, Josep Crospis guanyà el segon premi del model de guix⁴⁸⁴. I pels tres mesos posteriors es guardonà a dos escultors per la classe de model blanc: el primer Jeroni Barba i el tercer per Jaume Sabater⁴⁸⁵. Pensem que aquest Jeroni Barba podria ser el fadri del taller de Gurri que el 1777 certificà l'autoria de l'enterrament de Samsó de l'escultor, anomenat Jeroni Bartra, puix que com ja s'ha esmentat anteriorment, la presència d'aprenents de l'obra de Gurri a Llotja fou comú i per tant la diferència de cognom podria deure's a un error al *Llibre d'Acords*. De fet, la confusió de noms d'alumnes i empleats de Llotja als *Llibres d'Acords* no fou un fet aïllat i el trimestre de l'agost a l'octubre d'aquell any Josep Moret guanyà ja el tercer premi de model blanc i al *Llibre d'Acords* es confongué el seu nom pel de Josep "Mosset"⁴⁸⁶.

Pels mesos de novembre i desembre del 1778 i ja el gener del 1779, entre els alumnes agraciats hi hagué tres escultors, un d'ells fou l'altre fadri del taller de Gurri que testimonià l'autoria del relleu de l'enterrament de Samsó el 1777, Nazari Bosch que guanyà el segon premi de model blanc, el tercer fou per Pere Macià i el

⁴⁸² ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2448, *compte de les figures fetes al passeig de l'Esplanada per Salvador Gurri i Josep Moret, s/p.* i caixa 2450, *càlcul del valor de les escultures de les fonts, s/p.* També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 247. *Vid. infra* l'obra núm. 28 del catàleg.

⁴⁸³ Per a conèixer les vinculacions de Pere Pau Montanya, Tomàs Soler i Joan Tintorer a aquestes obres i la seva relació amb Llotja, *vid. infra* l'obra núm. 28 del catàleg.

⁴⁸⁴ BC, JC 7, *Llibre d'Acords 1778-1779*, f. 13-14, 29-I-1778. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 380.

⁴⁸⁵ BC, JC 7, *Llibre d'Acords 1778-1779*, f. 56, 30-IV-1778. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 381.

⁴⁸⁶ BC, JC 7, *Llibre d'Acords 1778-1779*, f. 174, 16-XI-1778. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 381-382.

tercer de figures d'estampa per Francesc Rosselló⁴⁸⁷. Tant Bosch com Macià participaren, amb motiu de la visita reial a Barcelona el 1802, en l'acabament de la decoració escultòrica de la Llotja⁴⁸⁸. A més Gurri que era un home de caràcter, no sempre tingué una bona relació amb els seus alumnes i aquest fou el cas de Pere Macià amb qui el sis de febrer del 1793 inicià un penós plet que s'allargà durant anys i que estudiarem posteriorment, acompanyat per Nicolau Traver i Bernat Cots.

El trimestre següent Josep Moret tornà a ésser premiat amb el primer de model de guix doncs seguia la pla d'estudis establert i altre cop es tornà a confondre el seu cognom, aquesta vegada per "*Molet*". A més, també es guardonà a Josep Mascaró amb el segon premi de la mateixa classe⁴⁸⁹. Aquest, pels mesos de maig a juliol d'aquell any ja fou distingit amb el primer premi de model blanc junt amb Josep Cabanyeres que obtingué el tercer de la mateixa assignatura⁴⁹⁰. Cabanyeres també coincidí amb Gurri posteriorment, en aquest cas fou durant la realització del *retaula de la capella de l'antic gremi de tenders i revenedors* de l'església de santa Maria del Pi de Barcelona. Aquest retaula fou una obra de conjunt on hi participaren diferents artistes, Gurri s'ocupà de fer la *imatge principal del sant Miquel* entre el 1798 i el 1800 i Cabanyeres en canvi feu les palmatòries, per les que cobrà el mes de maig del 1800⁴⁹¹. Finalment, l'últim escultor gratificat per classes aquell any fou Magí Mestres que aconseguí el tercer de figures d'estampes pels mesos de novembre i desembre del 1779 i el gener del 1800⁴⁹².

⁴⁸⁷ BC, JC 7, *Llibre d'Acords 1778-1779*, f. 207, 18-I-1779. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 382.

⁴⁸⁸ BC, JC CXLIV, caixa 192, núm. 2. També a RIERA 1994, 250-260.

⁴⁸⁹ BC, JC 7, *Llibre d'Acords 1778-1779*, f. 278, 29-IV-1779. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 382.

⁴⁹⁰ BC, JC 7, *Llibre d'Acords 1778-1779*, f. 401-402, 18-X-1779. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 383 i RIERA 1994, 136.

⁴⁹¹ APSMP, *Revenedors*, VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 121, 18-V-1800. *Vid. infra* l'obra núm. 24 del catàleg.

⁴⁹² BC, JC 8, *Llibre d'Acords 1780-1781*, f. 20-21, 31-I-1780. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 384 i RUIZ ORTEGA 1999, 381.

Pel febrer, març i abril del 1800 Pere Sunyer fou l'únic escultor recompensat amb el tercer guardó de model de guix⁴⁹³. I al acabar l'any es repetiren els alumnes premiats que anaven avançant de classes: Nazari Bosch obtingué el primer de model de guix i Josep Mascaró el primer de figures d'estampa⁴⁹⁴.

A més dels antics noms, nous alumnes varen apareixien a les llistes dels guardons pels mesos de febrer a abril del 1801. Oleguer Esplugas obtingué el tercer de model de guix⁴⁹⁵. Esplugues també treballà a les fonts dels extrems del passeig de l'Esplanada esculpint els dofins de la d'*Aretusa* i per tant coincidí amb Salvador Gurri anys més tard⁴⁹⁶.

El nombre d'escultors condecorats pels mesos de novembre i desembre del 1781 i gener del 1782 fou notable: en model de guix, Esplugues aconseguí el primer premi, Francesc Closa i Gaspar Graells el segon i Francesc Bover i Manuel Campos el tercer⁴⁹⁷. Entre tots ells, Bover feu carrera a l'Escola, com s'ha esmentat anteriorment fou nomenat tinent el 1797 i per tant esdevingué company de Gurri i per bé que no treballaren cap obra conjuntament, si més no esculpiren imatges per a una ubicació molt propera a l'edifici de Llotja, doncs Bover feu les escultures que figuren l'*Europa* i l'*Àsia* de les fornícules del pati i Gurri treballà les dues *matrones de l'Agricultura* i la *Indústria* molt a la vora, a l'arrencada de l'escala noble. El trimestre del maig al juliol del 1802 en model de guix Manuel Campos aconseguí el primer premi, Francesc Bover el segon i Jaume Rodon i Esteve Dulcet el tercer. També en figures d'estampes un altre escultor, Josep Xerta obtingué el

⁴⁹³ BC, JC 8, *Llibre d'Acords* 1780-1781, f. 76-77, 8-V-1780. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 385.

⁴⁹⁴ BC, JC 8, *Llibre d'Acords* 1780-1781, f. 257, 22-III-1781. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 385.

⁴⁹⁵ BC, JC 8, *Llibre d'Acords* 1780-1781, f. 380-381, 25-X-1781. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 386.

⁴⁹⁶ ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2450, apunt de les despeses de les fonts, s/p. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 244-245.

⁴⁹⁷ BC, JC 9, *Llibre d'Acords* 1782-1783, f. 47, 21-III-1782. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 386-387.

tercer guardó⁴⁹⁸. I el 1784 Salvador Ros aconseguí el primer d'invenió de flors i el primer de figura d'estampa i Antoni Sunyer el tercer d'aquesta última classe⁴⁹⁹.

A principis del 1785 Pasqual Pere Moles comunicà a la Junta que Francesc Closa, Salvador Garrido i Pere Jaume havien rebut el primer i tercers premis del model de guix i, aquests dos últims, tornaren a guanyar nous accessits el trimestre següent⁵⁰⁰. En canvi, pels mesos d'agost, setembre i octubre, pel segon lloc de la classe de model de guix s'elegí a Josep Folch, germà del futur director del centre, Vicenç Roig aconseguí el primer i Marià Bover, en aquest cas germà de Francesc Bover, el tercer⁵⁰¹. Ja pel febrer, març i abril del 1786 es premià amb el tercer de model de guix un escultor que després també treballaria a l'edifici de Llotja el 1802, Nicolau Saurí i pel novembre i desembre del 1786 i el gener del 1787 un nou escultor, Josep Pi aconseguí el segon de model de guix⁵⁰².

Damià Campeny, el deixeble més cèlebre de Gurri, fou premiat per primera volta pel trimestre de maig a juliol del 1787 amb el tercer de model de guix⁵⁰³ i d'aleshores ençà inicià la seva carrera a l'Escola com a alumne, pensionat a Roma i més tard professor. També aquell any i el següent aparegueren tres noms nous d'escultors premiats al centre a més d'alguns dels esmentats anteriorment: Joan Mauri i Simó Rogè guanyaren els primers premis de model de guix de l'octubre al desembre del 1787 i del gener al març del següent respectivament i Pau Creixell el tercer d'aquella classe per l'octubre, novembre i desembre⁵⁰⁴.

⁴⁹⁸ BC, JC 9, *Llibre d'Acords* 1782-1783, f. 156-157, 21-X-1782. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 387 i RUIZ ORTEGA 1999, 385.

⁴⁹⁹ BC, JC 10, *Llibre d'Acords* 1784-1785, f. 184-185, 21-X-1784. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 391.

⁵⁰⁰ BC, JC 10, *Llibre d'Acords* 1784-1785, f. 270, 14-III-1785 i 311, 20-VI-1785. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 392.

⁵⁰¹ BC, JC 10, *Llibre d'Acords* 1784-1785, f. 384-385, 17-X-1785. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 393.

⁵⁰² BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 69, 18-V-1786, f. 271, 4-VI-1787. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 395 i 398. I BC, JC CXLIV, caixa 192, núm. 2. També a RIERA 1994, 250-260.

⁵⁰³ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 347, 22-X-1787. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 400.

⁵⁰⁴ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 514-515, 1-IX-1788 i JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 42, 20-IV-1789. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 403 i 406.

Els honors del trimestre d'abril a juny del 1789 incorporaven per primera volta guardons per la classe de model en escultura, el primer i l'últim dels quals quedaren vacants. El segon però fou atorgat a l'escultor Benet Nadal que també aconseguí el primer el trimestre següent, mentre que els altres tornaren a quedar deserts⁵⁰⁵.

Pel què fa als primers anys de la dècada dels noranta, hi ha poques relacions d'alumnes premiats als *Llibres d'Acords*. Tanmateix sí que apareixen llistats els nous noms d'Adrià Ferran que obtingué el tercer premi de model d'escultura el trimestre del juliol al setembre del 1790, Pere Quadras el segon d'aquella classe però pels mesos de juliol a setembre del 1791 i el tercer per Francesc Martí per l'abril, maig i juny del 1793⁵⁰⁶. Ja el 1794, el primer trimestre fou premiat Pere Martí Devesa amb el mateix premi que l'anterior i pels mesos d'abril a juny, a més d'Antoni Sunyer que aconseguí el primer de model d'escultura, Antoni Vilardevall i Joan Argemí guanyaren el segon i tercer, respectivament⁵⁰⁷.

Pel trimestre del març al maig del 1795 altre cop es distingí a Joan Argemí amb el segon de model en escultura i a més, aparegué ja a les llistes d'agraïats de l'Escola Antoni Solà que obtingué el tercer d'aquella classe⁵⁰⁸. Tots dos treballaren el 1802 en la decoració escultòrica del palau de Llotja⁵⁰⁹ i a més, com és sabut, el següent any Solà marxà a Roma com a pensionat per a quedar-s'hi tota la vida i esdevenir un dels escultors catalans més destacats. També el 1796, pels mesos d'octubre a desembre, fou premiat un altre escultor que formà part de l'equip que acabà la decoració de Llotja per la visita règia, Josep Duch que aleshores

⁵⁰⁵ BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 146-147, 9-XI-1789. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 409-410.

⁵⁰⁶ BC, JC 12, *Llibre d'Acords* 1789-1791, f. 352-353, 25-XI-1790, f. 454-456, 31-X-1791 i BC, JC 13, *Llibre d'Acords* 1792-1796, f. 239, 19-VIII-1793. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 416, 419 i 427.

⁵⁰⁷ BC, JC 13, *Llibre d'Acords* 1792-1796, f. 307-307, 7-IV-1794 i f. 353-354, 4-IX-1794. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 430-431.

⁵⁰⁸ BC, JC 13, *Llibre d'Acords* 1792-1796, f. 450-451, 10-IX-1795. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 433.

⁵⁰⁹ BC, JC CXLIV, caixa 192, núm. 2. També a RIERA 1994, 250-260.

aconseguí el segon de model en escultura⁵¹⁰. Ja a principis del 1797 Duch tornà a ésser reconegut amb el primer d'escultura, mentre que un altre escultor, Josep Morató, s'endugué el segon⁵¹¹.

Ja s'ha esmentat anteriorment que la pervivència de nissagues d'escultors que seguien la professió familiar dins la corporació gremial, es traslladà a l'Escola Gratuïta on, a més del parentesc entre assistents de la Llotja també hi ha constància de la presència d'alumnes hereus de nissagues originals dels tallers gremials. Així, a més dels germans Bover, de membres de la nissaga dels Morató de Vic, de la dels Sunyer o de Nicolau Saurí, possible parents de Felip Saurí que treballà a la Seu Nova de Lleida i a altres indrets de les contrades d'aquella comarca⁵¹² i d'alguns escultors de la família Folch, pel trimestre de març a maig del 1798 es premià, com és sabut, al fill del nostre protagonista que també es deia Salvador Gurri amb el tercer premi de model d'escultura⁵¹³. I just el trimestre següent aparegué llistat un tal Joaquim Amadeu escultor, potser parent de l'afamat escultor Ramon Amadeu⁵¹⁴ que aquella vegada no guanyà, però els mesos de juliol a octubre ja aconseguí el tercer de model de guix en escultura⁵¹⁵. Alhora, per la classe de model en escultura dels mesos de febrer a abril del 1799 es premià en primer lloc a Baltasar Subietas, segon Ignasi Baixeras i el tercer tornà a ser un alumne de cognom reconegut, Vicenç Cots⁵¹⁶. De fet alguns dels Cots coincidiren amb Gurri per motius ben distints: l'escultor Bernat Cots acompanyà a Salvador Gurri el 1793 en l'inici del plet contra Pere Macià i encara un altre Cots, en aquest cas el fonedor Ramon Cots, fou l'encarregat d'executar en bronze els mascarons que Gurri dissenyà per la font del Teatre ja cap al final de la seva vida,

⁵¹⁰ BC, JC 14, *Llibre d'Acords* 1797, f. 12, 23-I-1797. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 438. I BC, JC CXLIV, caixa 192, núm. 2. També a RIERA 1994, 250-260.

⁵¹¹ BC, JC 14, *Llibre d'Acords* 1797, f. 120-121, 8-V-1797. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 440.

⁵¹² Cfr. MARTINELL 1926, 224.

⁵¹³ BC, JC 15, *Llibre d'Acords* 1798, f. 98-99, 24-V-1798. *Vid.* el doc. núm. 149 de l'ap. documental.

⁵¹⁴ Evelí Bulbena documentà els fills de Ramon Amadeu, entre els que hi ha constància d'un tal Ramon Joan Pau Joaquim Amadeu batejat el dotze de març del 1782 que per tant podria haver-se format a Llotja vers el 1798 quan tenia uns setze anys. *Vid.* BULBENA 1927, 60.

⁵¹⁵ BC, JC 15, *Llibre d'Acords* 1798, f. 152-153, 9-VII-1798 i f. 221-222, 19-XI-1798.

vers el 1818⁵¹⁷. Aquest últim també va estudiar a Llotja, fou citat com a alumne el sis de febrer del 1800 quan s'anunciaren els guanyadors trimestrals de finals del 1799 i principis del 1800, aleshores només aconseguí dos vots en el primer premi de model de guix en escultura que per tant quedà vacant, però els mesos successius anà essent premiat i avançant de classe⁵¹⁸. També pels mesos de novembre i desembre del 1799 i gener del 1800 un nou representant d'una altra dinastia d'escultors barrocs obtingué un guardó: fou Tomàs Padró, fill de Jaume Padró i Cots, que guanyà el segon premi de model de guix en escultura. A més, aquell trimestre també Jeroni Roca aconseguí el segon de model natural en escultura⁵¹⁹.

Aquell mateix any aparegué llistat per primera volta com a alumne de Llotja Teodor Mur que aconseguí el primer de model de guix en escultura, mentre que el segon fou per Esteve Faura⁵²⁰. Ambdós seguiren essent premiats els anys següents junt, entre altres, amb Francesc Santias que guanyà el tercer de model de guix en escultura pel mesos de novembre i desembre del 1800 i gener del 1801⁵²¹ i a Antoni Sadó que recollí el tercer del model de guix en escultura dels premis de maig a setembre del 1801⁵²². Pel trimestre de febrer a abril del 1802 Marià Cullet fou agraciat amb el tercer de model natural en escultura⁵²³.

El gener del 1803 s'informà dels guardonats pels mesos anteriors i, entre altres, es registrà un nou membre dels Esplugas, Pere Esplugas que aleshores aconseguí el primer premi de figures copiades de disseny i el tercer de model de guix en escultura⁵²⁴. A més, altres aprenents que guanyaren algun guardó de les classes d'escultura aquell any foren, Joan Reyes, Domènec i Josep Roig i Miquel

⁵¹⁶ BC, JC 16, *Llibre d'Acords* 1799, f. 101-103, 9-V-1799.

⁵¹⁷ *Vid. infra* l'obra núm. 33 del catàleg.

⁵¹⁸ El trimestre del febrer a l'abril del 1802 Ramon Cots ja aconseguí el primer premi de l'última classe, la de model natural en escultura: BC, JC 17, *Llibre d'Acords* 1800, f. 26-28, 6-II-1800 i JC 19, *Llibre d'Acords* 1802, f. 113-114, 26-IV-1802.

⁵¹⁹ BC, JC 17, *Llibre d'Acords* 1800, f. 26-28, 6-II-1800.

⁵²⁰ BC, JC 17, *Llibre d'Acords* 1800, f. 349-350, 10-XI-1800.

⁵²¹ BC, JC 18, *Llibre d'Acords* 1801, f. 36-37, 9-II-1801.

⁵²² BC, JC 17, *Llibre d'Acords* 1800, f. 232-233, 15-X-1801.

⁵²³ BC, JC 19, *Llibre d'Acords* 1802, f. 113-114, 26-IV-1802.

Pasarell⁵²⁵. Cal dir que anys enrera, Salvador Gurri havia treballat amb un escultor amb el mateix cognom, Josep Pasarell, del que potser Miquel n'era parent, durant la construcció del nou *retaula* que s'afaiçonà per la capella de sant Miquel de la barcelonina església de santa Maria del Pi de l'antic gremi de tenders i revenedors entre el 1797 i el 1800 on, entre altres, Pasarell esculpí la imatge del sant Martí de l'àtic i sis *figures d'uns noiets* amb elements militars del sant col·locats sobre els eixos de les columnes a l'entaulament superior⁵²⁶. Ultra això, Josep Pasarell també treballà en l'acabament de la decoració de la Llotja el 1802 tant a l'exterior com a l'interior de l'edifici⁵²⁷. I de fet, en un document redactat per Pasqual Pere Moles, aquest assegurà que un tal Josep Pasarell escultor també fou alumne de Gurri a l'Escola de Llotja, per bé que no apareix guanyant premis als *Llibres d'Acords*⁵²⁸.

A més d'alumnes anteriors, Fèlix Sagau, Antoni Marimón i Francesc Sous reberen el primer, segon i tercer guardó de model de guix en escultura pels mesos de febrer a abril del 1804⁵²⁹. A la següent tongada de premiats també aparegueren Josep Paraleda i Ramon Corcelles com a nous alumnes, que obtingueren el segon i tercer premi de model de guix en escultura respectivament⁵³⁰. Aquest últim que també era membre d'una nissaga d'escultors, en aquest cas lleidatans, treballà a la Seu Nova de Lleida poc temps després que el nostre protagonista hi esculpís *l'aiguamans* de la sagristia⁵³¹.

Ja el 1805 a més dels anteriors alumnes en escultura, n'aparegué un altre que arplegà el tercer del model de guix en aquell ram pels mesos de novembre i

⁵²⁴ BC, JC 20, *Llibre d'Acords* 1803, f. 19-20, 24-I-1803.

⁵²⁵ BC, JC 20, *Llibre d'Acords* 1803, f. 123-125, 12-V-1803 i f. 258-261, 17-XI-1803.

⁵²⁶ APSMP, *Revenedors*, VII-IV, *Llibre de comptes 1790-1805*, vol. 13, *Compte que dona Joan Noguèr sindich del Gremi de tenders y Revenedors* i VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 118, 10-XII-1799. *Vid.* el doc. núm. 158 de l'ap. documental. També a TINTÓ 1991, 64. A més, *vid. infra* l'obra núm. 24 del catàleg.

⁵²⁷ BC, JC CXLIV, caixa 192, núm. 2. També a RIERA 1994, 250-260.

⁵²⁸ AASF, 38-1/1, 27-III-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 235-237.

⁵²⁹ BC, JC 21, *Llibre d'Acords* 1804, f. 83-84, 7-V-1804.

⁵³⁰ BC, JC 21, *Llibre d'Acords* 1804, f. 209-215, 26-XI-1804.

⁵³¹ Per la coincidència entre ambdós escultors, *vid. infra* les obres núm. 11 i 18 del catàleg.

desembre del 1804 i el gener del 1805, Lucian Riera⁵³². I Celedoni Guixà que també estudià a les classes de Gurri a Llotja, guanyà el seu primer premi a l'Escola, el segon de model de guix en escultura, pels mesos d'abril a octubre del 1805⁵³³. Guixà anà fent carrera a Llotja i superant els guardons de les distintes classes. Junt amb ell i als alumnes esmentats, el 1806 també fou agraciat un altre membre de la família dels Folch, en aquest cas Josep Joan Folch que obtingué el tercer de model de guix en escultura pels mesos de maig a octubre del 1806⁵³⁴.

En canvi, les notícies dels repartiments dels premis dels trimestres següents, just dels anys anteriors a l'ocupació napoleònica, als *Llibres d'Acords* de la Junta, dissortadament no registraren els noms dels agraciats. Tampoc ho feren les dels anys posteriors al domini francès quan Gurri encara estava actiu a l'Escola, tot i que hi ha constància que el divuit de desembre del 1814 se celebrà la primera distribució pública dels diversos premis d'aquell any⁵³⁵. Tanmateix, Anna Riera ha investigat els noms dels escultors i d'altres artistes i artesans que es formaren a Llotja i obtingueren els respectius premis per anar superant les classes un cop represes després de la invasió i, ultra alguns dels estudiants esmentats anteriorment, Riera ha assenyalat la presència de dos membres més de la família Folch a partir del 1815, Joan i Ferran Folch, deixant a part a Santiago Maria Folch que ja estava a l'Escola abans de la invasió i a més volia ésser gravador. I altre cop foren premiats estudiants emparentats amb escultors actius, en aquest cas abans de l'ocupació napoleònica, com Marià Enrich, Bonaventura Saurí, Josep Bover, Jaume Oliver, Francesc Bonifaç o Antoni Esplugas. I més endavant, Antoni Roca, Jacint Casasanpere i Salvador Bover, fill de Francesc, també obtingueren sengles premis⁵³⁶.

⁵³² BC, JC 22, *Llibre d'Acords* 1805, f. 33-34, 14-II-1805.

⁵³³ BC, JC 22, *Llibre d'Acords* 1805, f. 228-230, 28-XI-1805.

⁵³⁴ BC, JC 23, *Llibre d'Acords* 1806, f. 196-199, 4-XII-1806.

⁵³⁵ BC, JC 28, *Llibre d'Acords* 1815, f. 778-779, 23-XI-1815 i f. 801, 7-XII-1815. També a RIERA 1994, 140 n. 294.

⁵³⁶ Cfr. RIERA 1994, 140-141.

Així, Salvador Gurri a través de l'Escola de Llotja i junt amb altres professors, formà una nova generació d'escultors, alguns força modestos però també d'altres més destacats que protagonitzaren el panorama artístic de la primera part del segle XIX.

IV. UNA VELLESA EN ACTIU

IV.1. La recuperació de l'activitat després de l'ocupació francesa

L'ocupació napoleònica deixà la seva petja a la societat catalana. Alguns dels protagonistes de la història de l'Escola de Llotja de l'època anterior moriren aquells anys, però finit el conflicte, poc a poc s'anà recuperant la normalitat. Els soldats estrangers abandonaren la ciutat el vint-i-vuit de maig del 1814 i el dia tres del mes següent ja es reuní la Junta "legítima" per disposició de l'intendent i alhora president de la dita institució, Francesc Xavier de Oteyza i malgrat l'absència d'un membre per a sumar els set vots necessaris que exigia el reglament, les circumstàncies extraordinàries permeteren que es reconstituís el consell⁵³⁷. Immediatament després, el sis de juny, ja es presentaren els directors de les diferents Escoles patrocinades per la Junta, entre ells Jaume Folch, per a tornar a assumir les seves feines quan aquesta ho ordenés⁵³⁸. El vint-i-un de juliol s'acordaren noves disposicions pel funcionament del centre i es decidí el dia per a reobrir les portes de la de Nobles Arts, l'u de setembre del 1814⁵³⁹. Així, des de principis de juliol s'inicià l'enviament d'un reguitzell de recursos per a demanar alguna de les places de professor, curiosament hi ha constància de les súpliques de molts artistes però no de Gurri. Tanmateix, a més de nous noms i dels autors de les reclamacions, la Junta tingué en compte els anteriors mestres per a

⁵³⁷ BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 1-2, 3-VI-1814. També a RIERA 1994, 68 n. 128.

⁵³⁸ BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 6, 6-VI-1814. També a RIERA 1994, 68 n. 129.

⁵³⁹ BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 39, 21-VII-1814. També a RIERA 1994, 69 n. 130.

reconstruir la plantilla docent i el divuit de juliol acordà que Jaume Folch seguiria essent el director amb un sou de 12000 rals, Salvador Gurri mestre primer amb 8120 rals i l'altre lloc de mestre primer, anteriorment ocupat pel difunt Tomàs Solanes, l'ocuparia Francesc Rodríguez, amb 4500 rals⁵⁴⁰.

La situació econòmica dels professors després de la guerra devia ésser penosa degut als molts anys sense cobrar i de poca activitat artística, per això el mateix divuit de juliol alguns d'ells, com Salvador Gurri, exposaren a la Junta la seva precarietat i la seva conducta fidel durant la ocupació. De seguida s'acordà avançar-los una mensualitat⁵⁴¹.

Un dels primers encàrrecs de la Junta en relació a l'Escola de Nobles Arts fou el d'inventariar els diferents estris que es conservaven a les dependències de l'Escola abans d'iniciar les classes, considerant sobretot les obres dels convents que havien estat extretes per la "Junta intrusa" per a col·locar-les a Llotja i que alguns religiosos començaven a demanar. La resolució per a la realització d'aquella feina fou el quatre de juliol del 1814. Aquell dia el secretari passà l'ordre als comissionats i aquests disposaren que el llistat s'iniciés el nou del mateix mes. Les tasques recaigueren en el director de l'Escola, Jaume Folch, el seu mestre primer, Salvador Gurri i Gaietà Faralt, l'encarregat del gabinet de màquines que també calia llistar. L'inventari es realitzà en presència de l'escrivà Francesc Roquer, amb cura d'apuntar el que pertanyia a l'Escola o el que provenia d'esglésies i convents⁵⁴². El vint-i-cinc d'agost s'informà que s'havia enllestit la llista de la pintura i l'escultura i que la de les màquines estava essent passada a net per Roquer. Sortosament es constatà que faltaven poques de les obres que la Junta tenia abans de la guerra així com de les procedents dels convents, sobre les quals, s'aconsellà intentar comprar els quadres de més mèrit. I seguint els criteris

⁵⁴⁰ BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 31-33, 18-VII-1814. També a CID 1961 (a), 120 n. 54 i RIERA 1994, 72 n. 136.

⁵⁴¹ BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 37, 18-VII-1814. I BC, JC CXLIX, caixa 204, f. 118, 21-VII-1814. Vid. el doc. núm. 187 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 73 n. 139 i 140.

dels mestres, la Junta disposà que la comissió indagés la disposició de les comunitats religioses de vendre segons quines obres⁵⁴³. A finals d'any els tres autors del llistat presentaren un recurs a la Junta demanant cobrar la seva feina i s'ordenà al comptador expedir 100 lliures a favor de Folch, 70 de Gurri i 75 de Faralt⁵⁴⁴.

Iniciades ja les classes, tant el director com els dos mestres primers s'hagueren d'ocupar d'assumptes interns de l'Escola a part de la docència degut a la rellevància del seu càrrec. Així, el vint-i-sis de novembre del 1814 transmeteren el seu dictamen sobre el candidat per a substituir a Carles Ardit en la plaça d'ajudant per dos anys. Jaume Folch, Salvador Gurri i Francesc Rodríguez consideraren que entre els quatre pretendents, Joan Reyes, Jaume Freno, Josep March i Ramon Planella, l'últim era l'ídoni⁵⁴⁵. També donaren la seva opinió sobre un altre col·lega, Manuel Campos, que havia estat nomenat ajudant suplent a l'Escola per la Junta però l'octubre d'aquell any presentà un recurs perquè no li era permès exercir⁵⁴⁶. La Junta demanà altre cop el parer als mestres del centre i Folch, Gurri i Rodríguez coincidiren en afirmar que Campos era poc recomanable perquè ja quan fou alumne de l'Escola va ser expulsat per trapella, mentre que Francesc Fontanals i Josep Coromines encara afegiren més, recordant que el recurrent havia estat foragitat per haver robat unes estampes del centre⁵⁴⁷. Els comissionats per l'Escola també varen opinar sobre el tema, minimitzant

⁵⁴² BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 17-18, 4-VII-1814. BC, JC 291, *Copiador de los oficios que dirige la Comision de la Escuela de Dibuxo y sus agregados*, s/p., 8-VII-1814 i 9-VII-1814. Pel primer ofici: *Vid.* el doc. núm. 186 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 69 n. 131.

⁵⁴³ BC, JC 291, *Copiador de los oficios que dirige la Comision de la Escuela de Dibuxo y sus agregados*, s/p., 25-VIII-1814 i BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 69-70, 25-VIII-1814. També a RIERA 1994, 69 n. 131.

⁵⁴⁴ BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 253-254, 15-XII-1814. També a CID 1961 (a), 121 n. 55 i RIERA 1994, 69 n. 131.

⁵⁴⁵ BC, JC CXLIX, caixa 204, núm. 120, 26-XI-1814. També a RIERA 1994, 74 n. 145. Per a més informació sobre aquesta substitució, *vid.*: BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 139, 20-X-1814, f. 175, 14-XI-1814, f. 181, 21-XI-1814, f. 243, 12-XII-1814 i f. 283, 22-XII-1814; BC, JC 291, *Copiador de los oficios que dirige la Comision de la Escuela de Dibuxo y sus agregados*, s/p., 20-X, 21-XI, 24-XI i 12-XII-1814 i *Copiador de cartas dirigidas a particulares, 1814-1816*, f. 42-43, 9-XI-1814, f. 58-59, 24-XII-1814 a RIERA 1994, 74 n. 145.

⁵⁴⁶ BC, JC 291, *Copiador de los oficios que dirige la Comision de la Escuela de Dibuxo y sus agregados*, s/p., 4-X-1814. També a RIERA 1994, 75 n. 146.

l'acusació d'inhàbil que havien realitzat els mestres contra Campos però recordant que efectivament havien pogut corroborar el seu robatori i finalment la Junta acordà revocar el nomenament de Campos com a ajudant suplent⁵⁴⁸. Més tard, el disset d'abril del 1815, altre cop Folch, Gurri i Rodríguez tornen a signar un informe, en aquest cas sobre el mal comportament contra els professors per part de l'alumne Manuel Baquer. L'octubre d'aquell any també tots tres donaren a conèixer un petit malentès entre els alumnes de disseny de figures atès que primer es va allargar el termini d'entrega d'unes proves un dia més perquè alguns estudiants no les havien acabat, però aquells que s'esforçaren en fer-les ràpidament es queixaren de la injustícia i finalment decidiren no acceptar les obres que havien tingut més temps⁵⁴⁹. El mes següent en canvi Folch, Gurri i Rodríguez s'ocuparen de la petició d'auxili de costes d'un alumne, Francesc Farrera, elogiant les seves aptituds i disposició i assegurant que prometia molts progressos amb una ajuda, fet pel qual la Junta acordà donar-li una subvenció diària⁵⁵⁰.

IV.2. Els últims anys de malaltia i la seva mort

Quan el disset d'octubre del 1814 la Junta acordà escriure a Damià Campeny que encara residia a Roma, convidant-lo a tornar al seu país i oferint-li una plaça de mestre a l'Escola amb un sou de 6000 rals i la futura de Gurri un cop aquest hagués mort, la salut del nostre protagonista no devia ésser massa bona si

⁵⁴⁷ BC, JC CXLIX, caixa 204, núm. 35-36, 6-X-1814, núm. 37, 18-X-1814 i núm. 39, 15-X-1814.

⁵⁴⁸ BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 150-151, 31-X-1814 i BC, JC 291, *Copiador de los oficios que dirige la Comision de la Escuela de Dibuxo y sus agregados, s/p.*, 11-X i 27-X-1814. La Junta acordà que els informes anteriors sobre Campos havien de ser secrets i per això no es contestà a Campos quan aquest preguntà quins eren els càrrecs que se li imputaven i un cop assabentats els comissionats de la representació de Campos al rei: BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 282, 22-XII-1814 i JC 29, *Llibre d'Acords* 1816, f. 34-35, 8-I-1816 i BC, JC 291, *Copiador de los oficios que dirige la Comision de la Escuela de Dibuxo y sus agregados, s/p.*, 8-I-1816. També a RIERA 1994, 75, n. 147 i 148.

⁵⁴⁹ BC, JC CXLIX, caixa 204, núm. 42, 17-IV-1815 i núm. 43, 5-X-1815.

⁵⁵⁰ BC, JC 28, *Llibre d'Acords* 1815, f. 778-779, 20-XI-1815.

ja es plantejava el seu òbit; aleshores tenia seixanta-cinc anys⁵⁵¹. Davant la falta d'una resposta clara de Campeny, la Junta tornà a insistir el dos de gener del 1815 i encara el divuit de febrer redactà una altra carta on se li anuncià un augment del sou fixat anteriorment a 8000 rals d'ardit i, com a incentiu pel retorn, aquesta vegada s'explicità que Gurri estava malalt degut a un atac d'apoplexia⁵⁵². Documents posteriors de l'Acadèmia de San Fernando, redactats en motiu del nou director de l'Escola de Barcelona un cop mort Jaume Folch el 1821 recorden que efectivament el 1815 a Campeny se li va prometre la plaça de Gurri que patia una malaltia crònica molt perillosa: "*oferciendole la plaza de vice director luego que faltase el propietario don Salvador Gurri, que estaba padeciendo una enfermedad cronica muy peligorsa*"⁵⁵³.

A tenor però de la documentació següent, sembla que Gurri es recuperà ben aviat i es pogué reincorporar altre cop a la feina de Llotja, doncs el disset d'abril ja apareix junt amb Folch o Rodríguez opinant sobre l'alumne Manuel Baquer, com s'ha esmentat anteriorment⁵⁵⁴. A més de les informacions ja citades a l'apartat anterior del 1815, el tretze de novembre del 1816 apareix al costat d'altres professors i del director de l'Escola responnent el memorial escrit per un opositor, Francesc Ferrer, on tots els mestres acordaven que l'alumne havia presentat l'obra fora de termini i per tant no podia ser admesa a concurs⁵⁵⁵. De la mateixa manera, també pels volts d'aquell any Gurri tornà a treballar com a escultor realitzant un relleu amb el retrat del rei Ferran VII per un portal del Jardí del General de Barcelona. En efecte, aquest parc es començà a construir per ordre del capità general Francisco Javier Castaños el 1815 i poc després Gurri degué tenir l'obra feta. Tot i així no la va arribar a cobrar mai i per això després de la seva mort la

⁵⁵¹ BC, JC 27, *Llibre d'Acords* 1814, f. 131-132, 17-X-1814. També a RIERA 1994, 589 n. 228.

⁵⁵² BC, JC 28, *Llibre d'Acords* 1815, f. 10, 2-I-1815 i f. 210-211, 13-IV-1815 i BC, JC CXLIX, caixa 204, núm. 84-86 i *Copiador de Cartes* 1814-1816, f. 74, 18-II-1815. També a RIERA 1994, 589-590 n. 230 i 231 i CID 1998, 60. Cal dir que a un document de l'any posterior sobre un recurs de Francesc Rodríguez se cita al nostre protagonista però es confon el nom i enlloc de Salvador es va escriure Sebastián Gurri com a mestre primer: BC, JC 29, *Llibre d'Acords* 1816, f. 675, 31-X-1816.

⁵⁵³ AASF, 38-31/2, 21-VI-1821. També es llegeix que Gurri estava malalt a: AASF, 38-31/2, 12-IV-1821.

⁵⁵⁴ BC, JC CXLIX, caixa 204, núm. 42, 17-IV-1815.

vídua en reclamà el pagament⁵⁵⁶. També a principis del 1817, tornà a sortir junt amb altres professors a la documentació de Llotja discutint la idoneïtat de convocar oposicions de flors pels alumnes de figures de l'Escola que així ho havien demanat⁵⁵⁷. I vers el 1818, amb seixanta nou anys, encara tingué forces per a esculpir la seva última obra, la *figura de la Barcelona Industriosa* feta per a coronar la font del Vell de la plaça del Teatre de les Rambles de Barcelona⁵⁵⁸.

De fet hi ha documents que mostren a Gurri vinculat activament a Llotja fins la primavera del 1819. Un d'ells fou llegit el vint-i-quatre de gener per la Junta ordinària de la Real Academia de San Fernando. Era un representació signada pel director de l'Escola, Jaume Folch, junt amb Gurri, Damià Campeny i Francesc Bover, tots ells escultors, on demanaren una rebaixa dels drets de Duana per l'entrada de marbre estranger que degut al seu elevat cost els impedia fer obres amb aquest material. L'acadèmia de Madrid acordà recomanar al ministeri la sol·licitud dels professors⁵⁵⁹. Però la majoria de les notícies d'aquell any giraren entorn del recurs que Francesc Fontanals presentà a la Junta el cinc de gener del 1818 i que fou llegit el dia vuit, on demanà o bé una plaça de tinent de director a l'Escola o una pensió per a poder anar a Madrid⁵⁶⁰. El cinc de febrer la Junta li atorgà un lloc al centre però a finals del 1818 Fontanals l'abandonà per anar a la cort i allí demanà al rei un càrrec millor. Alguns documents parlen que volgué que se'l nomenés mestre d'una escola que s'havia de crear sota la protecció de la Junta a Vilanova i la Geltrú. El consell català acordà que el què havia de fer Fontanals era tornar a l'Escola de la que havia marxat sense permís⁵⁶¹. Després d'acords amenaçant-lo de suspendre-li el sou si no tornava, Reials Ordres de

⁵⁵⁵ BC, JC CXLIX, caixa 204, núm. 28, 13-XI-1816.

⁵⁵⁶ AHCB, Consellers, Obreria, C-XIV, caixa 81, f. 75, 3-VI-1820 i f. 82, 31-XII-1819. *Vid.* els doc. núm. 209 i 208 de l'ap. documental. I *Vid. infra* l'obra núm. 31 del catàleg.

⁵⁵⁷ BC, JC 30, *Llibre d'Acords* 1817, f. 80-81, 20-II-1817. També a CID 1998, 61. I BC, JC CXLIX, caixa 204, núm. 78-79, II-1817.

⁵⁵⁸ *Vid. infra* l'obra núm. 33 del catàleg.

⁵⁵⁹ AASF, *Llibre d'Actes, Juntes Generals* 1819-1830, 3/88, f. 5v-6r i f. 7r, 24-I-1819. *Vid.* els doc. núm. 197 i 198 de l'ap. documental.

⁵⁶⁰ BC, JC 31, *Llibre d'Acords* 1818, f. 15, 8-I-1818.

⁵⁶¹ BC, JC 31, *Llibre d'Acords* 1818, f. 68-70, 5-II-1818, f. 98-99, 19-II-1818 i f. 625-626, 24-XII-1818.

Madrid que en canvi prorrogaven la seva estada a la capital amb continuïtat de la dotació, l'advertència de la Junta catalana que Fontanals havia allargat el seu viatge sense permís i la posterior disculpa madrilenya noticiant el desconeixement de la desobediència de Fontanals, els professors catalans enviaren una sol·licitud al rei i a l'acadèmia madrilenya demanant que es donés curs a una representació contra Fontanals. Allí exigien que es desatengués qualsevol petició que aquest pogués fer d'un càrrec superior al que ells tenien a Llotja, signat entre altres pel director i per Gurri. La tremolosa lletra d'aquest, mostra que tenia un pols ja molt dèbil⁵⁶². Per tant però, l'escultor encara restava actiu i seguia signant al costat dels seus col·legues la representació contra Fontanals, immiscint-se en els afers del professorat malgrat el seu delicat estat de salut. Però, tot i l'esforç, Madrid desaprova la petició dels professors catalans, censurant la irregularitat de l'escrit que havia d'haver estat tramitat pel secretari de la Junta. Pel què fa a Fontanals, seguí atacant i envià una sol·licitud al tro per anar a estudiar gravat a Florència i el rei respongué a la Junta que se'n fes càrrec, però aquesta tornà a recordar al monarca les irregularitats de Fontanals, la falta de recursos per a pensionar-lo i sobretot que hi havia artistes més mereixedors de l'ajuda. Finalment el rei atengué la informació de la Junta i li atorgà llibertat per a fer el què cregués oportú respecte a la pensió i al possible candidat⁵⁶³.

Sembla que després de l'estiu, l'estat de salut de Gurri s'agreujà, doncs el vint-i-sis de setembre del 1819, l'escultor i tinent de l'Escola Francesc Bover, envià un recurs a la Junta demanant la plaça d'ajudant d'escultura a Llotja ja que, degut a seu mal estat, Gurri ja no podia assistir a les aules: "*hallandose el expresado D. Salvador Gurri por su desgraciada suerte inabil por el presente de poder asistir â la escuela*" ensems amb les possibles futures absències o malalties del seu successor, Damià Campeny. Malgrat que Bover recordà a la Junta que ja havia substituït a

⁵⁶² BC, JC 32, *Llibre d'Acords* 1819, f. 6, 4-I-1819, f. 134, 1-III-1819 i f. 207-208, 5-IV-1819. AASF. 38-31/2, s/p., 10-III-1819 i AASF, *Llibre d'Actes, Juntes Generals* 1819-1830, 3/88, f. 13r, 18-IV-1819. Per aquests dos últims: *vid.* els doc. núm. 199 i 200 de l'ap. documental.

⁵⁶³ BC, JC 32, *Llibre d'Acords* 1819, f. 311-313, 24-V-1819, f. 567-568, 16-IX-1819. AASF. 38-31/2, s/p., 10-III-1819. Pel darrer, *vid.* el doc. núm. 199 de l'ap. documental.

Gurri en dues ocasions amb gran responsabilitat, una el 1799 per absència de l'artista i l'altra el 1814 per malaltia, la Junta no acceptà la petició de plaça de substitut d'escultura dels dos mestres, Gurri i Campeny, per bé que li assegurà que el tindria en compte en altres ocasions⁵⁶⁴.

Gurri morí poc temps després, a finals del mes d'octubre, d'un atac d'apoplexia deixant a la seva dona en una precària situació econòmica⁵⁶⁵, doncs just un mes més tard de que la Junta hagués llegit la súplica de Bover, la muller de Salvador Gurri envià un recurs al sobredit consell demanant la pensió de viduïtat que solia atorgar a les dones d'empleats de Llotja de menys mèrit, recordant la seva situació de pobresa absoluta, la seva avançada edat, la feina lleial del seu marit durant trenta-sis anys a l'Escola de Nobles Arts i sobretot que aquest havia estat un artista i professor de gran vàlua:

"Tomado en consideracion el recurso de hoy de la viuda de don Salvador Gurri que dice así: «Muy ilustre señor. Doña Josefa, viuda de don Salvador Gurri atentamente expone á vuestra señoría: que su difunto marido academico de numero de la Real institucion de Nobles Artes de San Fernando de la corte, primer maestro de estatuaria, y profesor decano en la Escuela Gratuita de las mismas de la presente ciudad, fue por vuestra señoría acertada y dignamente elegido para este ramo de enseñanza en 1º de septiembre de 1783. En los treinta y seis años que este benemerito è ilustrado artista ha desempeñado incesante y estudiosamente el noble cargo que se le destinó, ha inmortalizado la gloria de vuestra señoría en estos reinos y aun en las otras naciones cultas que con científico placer han admirado sus obras y sus discipulos, que tanto honor han hecho y perpetuamente haran a la española. La grata beneficencia de vuestra señoría tan acreditada en premiar á las viudas de profesores menos meritorios que el difunto marido de la septuagenaria expresante no podra menos de honrar en su desolada y miserable viuda la memoria de este singular artista. f. 675 En esta atencion á

⁵⁶⁴ BC, JC 32, Llibre d'Acords 1819, f. 593-595, 4-X-1819. Vid. el doc. núm. 204 de l'ap. documental. També a CID 1961 (a), 121 n. 56.

⁵⁶⁵ La causa de la seva mort no consta pas als documents de l'època, tanmateix, els historiadors de l'art han repetit que morí d'un atac d'apoplexia, que ja l'havia emmalaltit anteriorment, des que Frederic Marès feu aquesta afirmació: *cf.* MAREÀS 1964, 82.

vuestra señoría sumisamente suplica se digne hacerle la gracia de la dotacion de viudedad, que es el unico recurso que le queda para su subsistencia, y para que con la mendicidad â que se veria sumergida, si esta solicitud no fuese atendida, no quede entre nosotros un degradante testimonio del desprecio de las Nobles Artes, y de los celebres artistas, que tanto contribuyen al credito de la ilustracion de los estados”⁵⁶⁶.

Aquell mateix dia també es llegiren els recursos que demanaven alguna de les places lliures per la vacant de l'escultor i la reorganització dels càrrecs. Francesc Bover i Damià Campeny pretengueren el lloc de Gurri; Campeny recordà a més la promesa de la Junta d'ocupar una plaça cobrant 8000 rals d'ardit fins la mort del mestre de l'escultura, moment en que tindria el seu lloc i també demanà que se li igualés el sou al del mestre d'arquitectura. A més, Francesc Rodríguez volgué un augment i el nomenament com a primer dels mestres de Llotja i finalment Pau Rigalt ésser tinent de director:

“[...] el de hoy de Francisco Bover escultor teniente director de la Escuela de Nobles Artes de la Junta esponiendo sus meritos acompañando dos certificaciones ô sea la que se le libro consecuente â acuerdo de 11 del pasado y titulo de academico de merito de la Real Academia de San Carlos y pidiendo la plaza que ha quedado vacante en la escuela de la Junta por fallecimiento de don Salvador Gurri maestro de escultura de ella: el de 3 del corriente de don Damian Campeny maestro de escultura en la misma esponiendo el ofrecimiento que le hizo la Junta de una plaza de /f. 676 maestro en la Escuela con el sueldo de seis mil reales que despues se aumentó hasta ocho mil y â mas la futura de la plaza que obtenia entonces don Salvador Gurri y pidiendo esta plaza (vacante por fallecimiento de Gurri) y el aumento en salario hasta la cantidad que disfruta el maestro de arquitectura: el de hoy de Don Francisco Rodríguez academico de merito de la Real Academia de San Luis y maestro para la pintura en la Escuela de dibujo de la Junta pidiendo el nombramiento de primero de los maestros de aquella Escuela con el aumento de ciento veinte reales arditos â los ocho mil acordados: los dos de Pablo

⁵⁶⁶ BC, JC 32, *Llibre d'Acords* 1819, f. 674-675, 4-XI-1819. *Vid.* el doc. núm. 205 de l'ap. documental. També a CID 1961 (a), 121 n. 56.

*Rigal pintor y suplente de maestro en la Escuela de la Junta el uno de 28 del pasado [...]; y el otro de hoy esponiendo tambien su merito y solicitando la plaza de teniente director; hallandose vacante una por fallecimiento de don Salvador Gurri.*⁵⁶⁷

També aquell dia la Junta acordà donar la plaça de Gurri a Damià Campeny i pujar-li el sou a 10000 rals d'ardit, a Francesc Bover la de substitut de mestre d'escultura amb l'obligació de reemplaçar a Campeny en les absències o malalties, augmentant-li també 2000 rals més el sou, a Francesc Rodríguez li sumaren 120 rals d'ardit al seu salari per ser el mestre primer més antic del centre i finalment atengueren també la petició de Rigalt i el nomenaren tinent de director, amb el sou que cobraven aquests ⁵⁶⁸. Pel què fa a la vídua, passaren el seu recurs junt amb el de la dona d'Arrau als comissionats per l'Escola perquè determinessin què calia fer. I tot i que la Junta ja havia reorganitzat les places lliures, encara el dia vuit del mateix mes se seguiren llegint demandes de llocs per la vacant de Gurri, tant del tinent Francesc Vidal que volia ser mestre primer, com del també tinent Josep Coromines que volia la plaça vacant de Francesc Bover, dels ajudant Benet Calls, Gaietà Pont i Jacint Coromines que pretenien ser tinents i finalment de Bonaventura Planella que també demanà que se'l promogués. La Junta acordà que tots aquests recursos passessin a mans dels comissionats per l'Escola⁵⁶⁹.

Aquests donaren resposta a les demandes anteriors junt amb la de la vídua de Gurri el vint-i-tres de desembre del 1819. I pel què fa a Josepa Mas dictaminaren que pel mèrit del seu marit, per la seva avançada edat de 70 anys, pel seu estat de misèria, amb l'agreujant de que Gurri moria sense cap fill que la pogués socórrer i sobretot per demostrar l'amor a les Nobles Arts no permetent que la dona d'un antic professor de Llotja pidolés pels carrers de Barcelona, se li

⁵⁶⁷ BC, JC 32, *Llibre d'Acords* 1819, f. 675-676, 4-XI-1819. *Vid.* el doc. núm. 205 de l'ap. documental. També a CID 1961 (a), 121 n. 56.

⁵⁶⁸ BC, JC 32, *Llibre d'Acords* 1819, f. 676-677, 4-XI-1819. *Vid.* el doc. núm. 205 de l'ap. documental. També a CID 1961 (a), 121 n. 56.

⁵⁶⁹ BC, JC 32, *Llibre d'Acords* 1819, f. 682-683, 8-XI-1819.

conferissin 2000 rals d'ardit anuals. De fet, degut a la mort quasi bé contemporània de Gurri, Ramon Planella i el nou lloc de Francesc Fontanals, el pagament a la vídua de Gurri més el de la d'Arrau no suposaven cap esforç:

“Finalmente doña Josefa viuda de don Salvador Gurri y doña Eulalia que [lo] es de don Josef Arrau, son dignas de la consideracion de vuestra señoría f. 202v especialmente la primera, assi por el merito superior de su marido, como por hallarse en la adelantada edad de 70 años sin hijos ni bienes para subsistir. Si el difunto hizo honor á vuestra señoría y á su patria con sus conocimientos, su viuda mendigando el sustento diario en la vejez seria un testimonio de ingratitud, y daria una idea poco favorable del aprecio que merecen entre nosotros las nobles artes. La comision esta [persuadida] de que vuestra señoría atendera á esta infeliz viuda, y tambien á la de don Salvador Arrau, pero como las circunstancias exigen la mayor [...] en la distribucion de los fondos sin gastar mas de lo preciso, ha creido conveniente manifestar á vuestra señoría la baja que se esperimenterará en los sueldos, por las muertes, casi coetaneas, de don Salvador Gurri, y don Ramon Planella, y por el nuevo destino de don Francisco Fontanals. [...] f. 302r A la de don Salvador Gurri, atendido el superior merito de su marido, su adelantada edad de 70 años, y que no tenen hijos podria señalarsele en concepto de la comision 2000 [reales de ardites] al año que no es regular disfrute por mucho tiempo.”⁵⁷⁰

La Junta llegí el dictamen dels comissionats aquell mateix dia i acceptà les seves decisions⁵⁷¹. Amb el reconeixement dels seus mèrits atorgant la pensió de la vídua però sense cap funeral en la seva memòria que consti a la documentació de la institució finiren els dies de l'escultor i mestre. El seu cos descansa al nínxol 2269 del mur del cementiri vell de Barcelona⁵⁷².

⁵⁷⁰ BC, JC CVIII, caixa 143, núm. 1, f. 202-203, 23-XII-1819. *Vid.* el doc. núm. 207 de l'ap. documental.

⁵⁷¹ BC, JC 32, *Llibre d'Acords* 1819, f. 794, 23-XII-1819.

V. L'ESCULTOR I EL SEU ENTORN SOCIAL: UN POSICIÓ PRIVILEGIADA**V.1. La situació econòmica i l'estatus social: el monopoli de la producció escultòrica imposat per Salvador Gurri a Barcelona**

Salvador Gurri arribà a ser un dels escultors més destacats del seu temps a Catalunya, especialment reconegut a Barcelona on va residir pràcticament tota la seva vida. Fill d'una família humil amb pocs recursos econòmics, sobretot després de la mort del pare, ni massa nivell cultural, l'escultor s'esforçà en canviar la seva sort. De ben jove ja fou conscient de la importància del grau de mestre de la *Confraria dels Sants Martirs Escultors, Architectos y Antalladors* de Barcelona per a poder treballar escultura sense aldarulls a la capital, quan s'hi traslladà s'integrà dins el sistema de fadrinatge d'aquella corporació, anys més tard aconseguí la categoria de la confraria i malgrat les adversitats de la majoria dels agremiats per obrir taller, Gurri fou afortunat i vers els vint-i-cins anys sembla que ja tingué el seu propi obrador⁵⁷³. De fet, com s'ha escrit anteriorment, l'escultor feu carrera al gremi i ocupà alguns dels càrrecs del seu govern, per bé que mai arribà a ser-ne prohom ja que vuit anys després de fer-se amb el grau de mestre pujà de nivell a l'escalafó social en ser nomenat acadèmic de mèrit per la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Aquest títol el desvinculà de qualsevol corporació gremial, li proporcionà el privilegi de noblesa personal i el prestigi artístic de formar part de l'acadèmia de Madrid i sobretot, l'elevà de la categoria de mestre de la confraria a la d'artista lliure. L'honor el distingí de la resta dels seus col·legues puix que a partir del dia

⁵⁷² Cfr. MARTINELL 1956 (a), 17. Joan Bassegoda ha escrit que l'escultor està enterrat a santa Maria del Mar. Així, primer podria haver estat enterrat allí i posteriorment les restes podrien haver estat traslladades al cementiri Vell de Poblenou: cfr. BASSEGODA NONELL, 1986 (a), 138 i 557.

⁵⁷³ Les dificultats per a tenir taller a principis de la dècada dels setanta, quan Gurri acabava d'obtenir el títol de mestre, ja han estat estudiades anteriorment quan ens hem ocupat de l'obertura del seu taller del carrer de la Palla de Barcelona. Com ja ha apuntat Aurora Pérez, al Consell General del gremi del deu d'octubre del 1771 s'hi presentaren vint-i-tres mestres i es llistaren els que tenien botiga, essent només sis els que declararen tenir-la, a: AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1771, f. 411, 10-X-1771. També a PÉREZ SANTAMARIA, 1987, 218 i 238.

del seu nomenament, el vint-i-un de setembre del 1777 i fins que el 1782 Joan Enrich no obtingué el mateix grau, Gurri es convertí en l'únic escultor acadèmic de mèrit resident a Barcelona⁵⁷⁴. A més, Enrich morí tretze anys més tard, el 1795, i llavors Gurri tornà a ocupar la posició exclusiva. Tot i així, des de que el 1786 la confraria d'escultors havia esdevingut de tallistes, alguns dels seus membres procuraren desvincular-se'n obtenint el reconeixement com a escultors per la justícia ordinària, el qual però no fou acceptat per l'acadèmia de Madrid⁵⁷⁵. Ultra això, segons un informe d'Antonio Ponz del nou d'agost del 1786 sobre un memorial que recentment havia escrit Pasqual Pere Moles relatant el desgavell del treball de l'escultura a Barcelona l'últim terç del XVIII, es coneix que Gurri va viure a una ciutat plena de tallistes però amb pocs escultors de qualitat que li poguessin fer massa ombra. Moles assegurà que a Barcelona hi havia pocs escultors, tret d'alguns que eren acadèmics de San Fernando, dos o tres més que feien estàtues mitjanament bé, una vintena de joves aplicats que treballaven com a fadrins, mentre que la resta eren tallistes:

“Por el informe de Moles se tiene conocimiento de haberle preguntado vuestra excelencia si los que hicieron la representacion eran verdaderos escultores, ò meros tallistas; pues dice que en aquella ciudad hay pocos mas escultores que algunos que son individuos de la Academia de San Fernando, y otros dos, ò tres que hacen estatuas medianamente; pero añade que hay unos veinte jovenes aplicados, los quales por no

⁵⁷⁴ Els escultors catalans que foren nomenats acadèmics de mèrit des dels inicis de la Real de San Fernando i fins la mort de Salvador Gurri foren: Pere Costa Casas, el primer escultor català elegit acadèmic de mèrit el 1754 que morí abans que Gurri fos guardonat, Carles Salas, acadèmic des del 1760 que residí quasi bé sempre a Saragossa, Lluís Bonifaç i Massó que s'establí a Valls i el seu germà Francesc a Tarragona (acadèmics el 1763 i el 1771 respectivament). El següent en obtenir el títol ja fou Salvador Gurri: AASF, *Llibre d'Actes, Juntes Generals 1776-1785*, 3/84, f. 61-65, 21-IX-1777. *Vid.* el doc. núm. 28 de l'ap. documental. També a CID 1961 (a), 111. Pel què fa a Pau Serra i Ramon Amadeu, havien obtingut els graus de supernumerari el 1776 i el 1778. Joan Enrich aconseguí el guardó el 1782, Jaume Folch el 1786 i el seu germà Josep el 1797. Finalment, en vida de Gurri l'últim escultor català que fou nomenat acadèmic fou Ramon Belart el 1818, poc abans de la mort del nostre protagonista. Pels escultors catalans que foren acadèmics de San Fernando, *vid.*: MARTÍN GONZÁLEZ 1987, 260-262, AZCUE 1994, 6-7 i RIERA 1994, 284-292.

⁵⁷⁵ Per a més informació sobre el desgavell que es vivia aquella època i pels escultors que pretengueren fugir del gremi sense ésser acadèmics emparant-se en les Reials Ordres, *vid.*: MARTINELL 1956 (b) i 1959 i RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 48-50.

estar incorporados en el gremio trabajan en calidad de manzebos, y que casi todos los demas son meros tallistas, pocos de buen gusto, reducidos à hacer cornucopias, y adornos de espejos"⁵⁷⁶.

Certament Gurri pogué treballar en una situació privilegiada, ja que a més, malgrat les Reials Ordres que insistien en la llibertat d'execució de les Nobles Arts expedides durant la dècada dels vuitanta del XVIII, sovint aquells escultors que volgueren produir en llibertat a Barcelona, sobretot si no tenien el reconeixement de l'acadèmia, patiren una feixuga pressió per part dels seus col·legues agremiats. Així es desprèn d'unes súpliques que el 1796 Francesc Bover, quan es plantejà el retorn de Roma on estudiava com a pensionat i poc després quan per fi arribà a Catalunya, presentà a la de San Fernando per poder treballar amb la llibertat dels acadèmics fins a la realització de l'examen per obtenir el títol de mèrit i d'aquesta manera aconseguir salvar-se de la persecució dels tallistes barcelonins que l'ofegarien amb plets ruïnosos si no era un dels seus, deixant constància de la tensa lluita per a l'apropiació de les feines escultòriques que aleshores es patia a la ciutat:

*"Regresado de Roma, à donde he estado pensionado por esta Real Junta de Comercio, con la aprovacion de vuestra excelencia y hallandose falta de medios para pasar à esta corte a fin de hacer la obra que corresponde para obtener el honor de ser admitido en esa Real Academia y por los privilegios que gozan sus individuos, librarse de la opresion de este gremio de tallistas, que en el instante que empieze à trabajar le embrollaran en un pleito ruinoso: en esta atencion à vuestra excelencia suplica se digne librarle un permiso para poder travajar con la libertad que gozan los individuos de esta Real Academia, interin mejora su fortuna para poder pasar à esa corte, y hacer sus pruebas como vuestra excelencia disponga"*⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ AASF, 38/1-1, 9-VIII-1786 a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 114.

⁵⁷⁷ AASF, 173-1/5, Expediente de Francesc Bover, 31-VII-1796. Anteriorment feu un súplica semblant també registrada al document: AASF. 173-1/5, Expediente de Francesc Bover, 30-III-1796.

Així mateix, el prestigiós títol també li va obrir les portes a l'Escola Gratuïta de Dibuix, primer com a ajudant però a partir de l'u de setembre del 1783⁵⁷⁸ ja com a tinent per l'escultura, on altre cop, durant anys, fins que el 1797 no hi accedí Francesc Bover, fou l'únic escultor de la plantilla docent. El seu reconeixement a l'Escola augmentà progressivament, sobretot ajudat pels directors del centre atès que els membres de la Junta de Comerç no coneixien pas a tots els seus empleats i sovint fou per recomanació primer de Pasqual Pere Moles i després de Pere Pau Montanya que descobriren els seus mèrits artístics i docents. Tal fou el cas de *l'escultura equiestre del rei Carles III* que la Junta de Comerç ambicionà erigir a partir del 1785, per la qual els membres del comitè de comerciants català demanaren a Madrid que se'ls recomanés un escultor de prestigi, mentre que Moles des de Barcelona apuntà que podria fer-la Salvador Gurri⁵⁷⁹. De fet, pensem que bona part de les obres que Gurri executà per a la Junta de Comerç li foren encarregades a través del consell de Moles i després de Montanya, tals com el *retaule* i el *crucifix* per a la sala del Reial Tribunal del Consolat de Llotja, ja que fou Moles qui informà a la Junta sobre els avenços de Gurri en aquella obra i sobretot qui insistí que l'escultor dirigís el procés de policromia del retaule perquè el seu honor estava en funció del resultat final⁵⁸⁰. I anys més tard, Pere Pau Montanya fou qui li confià les *escultures de l'Agricultura i la Indústria* de l'arrencada de l'escala noble de l'edifici de Llotja pel seu reconegut mèrit⁵⁸¹.

A més dels encàrrecs de la Junta, la seva posició privilegiada a l'Escola li facilità comandes d'altres clients. Pere Pau Montanya, Tomàs Soler i Joan Tintorer,

⁵⁷⁸ BC, JC 9, *Llibre d'Acords* 1782-1783, f. 349, 1-IX-1783. També a MARTINELL 1956 (a), 10, ALCOLEA 1959-1960, XIV, 77 n. 166, CID 1961 (a), 115 n. 9, SUBIRANA 1990, 389, RIERA 1994, 42 i RUIZ ORTEGA 1999, 388.

⁵⁷⁹ BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 2-4r i f. 10-11, 6-I-1786. *Vid.* els doc. núm. 49 i 46 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 221 n. 448 i 449 i CID 1998, 236. Per a conèixer tot el procés per a la realització d'aquesta escultura, les causes per les que finalment no es realitzà, quina aparença hauria tingut i el model de cera que en feu Salvador, *vid. infra* l'obra núm. 12 del catàleg.

⁵⁸⁰ BC, JC 11. *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 364, 3-XII-1787. També a CID 1961 (a), 115, 1961 (b), 130, 1998, 45-46, RIERA 1994, 228 i SUBIRANA 1990, 400-401. *Vid. infra* l'obra núm. 15 del catàleg.

⁵⁸¹ La contractació de *l'Agricultura i la Indústria* es llegeix al manuscrit de la *Relacion de lo obrado en la Rl. Casa Lonja de Barcelona, y de los festejos con que aplaudió su Ilustre Junta el arribo de S.S.M.M., y AA. á*

li encarregaren les *imatges principals* de les fonts dels extrems del passeig de l'Esplanada de Barcelona realitzades durant les reformes de l'avinguda del 1802 dirigides pel capità general i enginyers militars, on alhora treballaren altres escultors que havien estat alumnes del centre⁵⁸². I fins i tot els col·legis i gremis barcelonins volgueren servir-se dels professors de Llotja enlloc dels seus propis membres per a dissenyar els carros triomfals de la màscara reial que patrocinaren per a festejar el naixement dels infants Carles i Felip ensems amb la Pau amb Anglaterra el 1783. Així, el disseny dels carruatges fou confiat a Salvador Gurri que els dibuixà junt amb Pere Pau Montanya i encara després Pasqual Pere Moles els gravà⁵⁸³.

Aleshores Gurri ja era un dels escultors de més reputació de Barcelona i durant una estada a la ciutat del financer il·lustrat Francesc Cabarrús que cedí capital per un premi artístic vers el 1790, fou el guanyador del guardó d'escultura mentre que el pintor Felip Guix aconseguí el de pintura, valorats cadascun en 400 rals⁵⁸⁴. De fet, el vint-i-un de setembre del 1786, el propi gremi de tallistes el posà d'exemple, al costat de l'altre escultor acadèmic però supernumerari, Ramon Amadeu que s'havia format entre les seves files, per a insistir en el prestigi de la institució i en els grans homes que havia instruït, responent així a la Reial Ordre del dotze de setembre d'aquell any que els obligava a canviar el nom de la confraria d'escultors pel de mers tallistes:

“Salvador Gurri y Ramon Amadeu quando se pasaron maestros del gremio de escultores hicieron sus exámenes en la conformidad referida que si fuese menester se presentaran autenticos y si bien las obras y talentos de estos las ha acreditado el

la sobre dicha Ciudad, y demas plaucibles motivos, que durante su mancion ocurrieron, signat el 17-11-1803 per Pere Pau Montanya. Vid. infra l'obra núm. 27 del catàleg.

⁵⁸² Sobre els escultors contractats a les fonts del passeig de l'Esplanada: ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2450, *apunt de les despeses de les fonts*, s/p. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 244-245. Per les escultures de les fonts del passeig de l'Esplanada *vid. infra* l'obra núm. 28 del catàleg.

⁵⁸³ *Accion de gracias a la divina Magestad...*[1784], n. a 52. *Vid. infra* l'obra núm. 9 del catàleg.

⁵⁸⁴ *Cf.* MÀRES 1964, 157. Després també han recollit la notícia: FONTBONA 1977 s/p. i LLEOPART I PUIGFERRAT 1999, 4.

*merecer el título de academicos en el presente gremio no son pocos los que en talentos y sin artefactos no son inferiores a ellos*⁵⁸⁵.

La feina a l'Escola i les obres realitzades arreu l'ajudaren a augmentar el seu prestigi. Així, després de la mort de Pere Pau Montanya, li arribà el torn del màxim reconeixement per un artista acadèmic del seu temps: ésser nomenat director de l'Escola de Llotja per considerar-lo, junt amb el pintor Tomàs Solanes amb qui compartí el càrrec, l'artista més apte del Principat:

*"Convencida la Junta de lo util de este medio para el fomento de la Escuela, ha nombrado en maestros primeros, para ella a don Salvador Gurri escultor y a don Tomas Solanes pintor, reuniendo asi para la direccion los dos artistas que sobre estimarse ser los mas en aptitud del Principado para estos destinos gozan del muy mayor reputacion en su arte habiendo manifestado en el su saber en obras que les hacen gran honor aun sin ideas, y conocimientos finos, y muy apreciabiles en artes en ocasiones publicas que han ocurrido."*⁵⁸⁶.

Així, fins que el 1805 Jaume Folch i Costa no fou declarat director de l'Escola de Nobles Arts de Llotja, Gurri fou l'escultor més ben situat a l'Escola i a la ciutat, els seus mèrits foren reconeguts públicament i esdevingué un dels escultors més influents del moment. Ja amb Folch a Barcelona, deixà de ser director del centre però es convertí, després d'ell, en el mestre més ben dotat i situat, lloc que recuperà després de la guerra del francès i ocupà fins la seva mort⁵⁸⁷. Així Gurri fou un artista conegut i apreciat públicament i poc després del seu òbit es publicà una necrologia al *Diari de Barcelona* que lamentà la seva pèrdua.

⁵⁸⁵ AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1786, f. 175r-176, 21-IX-1786. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 49 i 74.

⁵⁸⁶ BC, JC 91, *Copiador de cartes enviades 1803-1808*, s/p., 14-XII-1803. *Vid.* el doc. núm. 167 de l'ap. documental. I BC, JC CVI, caixa 140, núm. 2, f. 89-91, 17-XII-1803. La carta també a CID 1961 (a), 119 n. 39, la carta i el lligall a RIERA 1994, 61 n. 116 i el lligall també ha estat citat per RUIZ ORTEGA 1999, 440.

⁵⁸⁷ BC, JC 22, *Llibre d'Acords 1805*, f. 10-12, 17-I-1805. *Vid.* el doc. núm. 180 de l'ap. documental. BC, JC CVI, núm. 2, f. 93, 17-I-1805. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 87, 232 i 1961-1962, XV, 172, CID

Aquell text lloà a l'artista mort per haver-se inspirat en la natura i haver sabut elegir allò més bell per a imitar, comparant-lo amb els egipcis i els grecs, elogiant la seva virtut per a reproduir distints estats d'ànim i sobretot infants i angelets. I finalment se'l qualificà d'home bondadós, bon pare de família i sobretot destacat professor⁵⁸⁸.

Tanmateix, la bona fortuna crítica que tingué el nostre protagonista en vida a la seva terra no es repetí a Madrid, on hi havia artistes de molt més renom i on Gurri no passà mai d'ésser considerat un escultor provincià. Així, com és sabut les

1961 (a), 120 n. 48, RIERA 1994, 62 n. 120 i RUIZ ORTEGA 1999, 440. I BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 31-33, 18-VII-1814. També a CID 1961 (a), 120 n. 54 i RIERA 1994, 72 n. 136.

⁵⁸⁸ Per la seva rellevància hem volgut reproduir la necrologia entera que es dedicà a Gurri al *Diari de Barcelona* poc després del seu òbit, que diu així: "Entre las pérdidas aciágas dignas del llanto de los buenos, débese contar la que la patria acaba de sufrir con la muerte de D. Salvador Gurri, académico de la de San Fernando, y director de escultura en la escuela gratuita de bellas artes que protege la Real Junta de comercio de este principado. Natural de un pueblo reducido hubiera tal vez perecido su disposicion en la obscuridad, si el aprecio en que tiene esta capital á los que sobresalen en las artes útiles, no le hubiera convidado á desplegar con gloria y libertad las alas de su ingenio. Pero sin maestros de quienes aprender y con pocos modelos que imitar, hubiera caminado por torcidos senderos, y caido en errores por otra parte admirables, si no hubiese escogido por preceptora á la naturaleza, aquélla que sugirió á los egipcios el imitar en el mármol la forma humana, la que inspiró á Fidias la idea sublime de su Júpiter Olímpico, la que trazó Praxiteles las divinales formas de su Venus. De esta manera en el seno de su patria, sin tener que salir á mendigar luces de los estrangeros, Gurri se enseñó a sí mismo, enseñó á los demas y llegó al colmo de su arte. El gusto, este instinto particular que caracteriza á los hombres grandes le hizo escoger lo mas bello para tipo de sus imitaciones. La gracia, la delicadeza, la magestad, el entusiasmo, todo brilla á porfia en sus obras segun sus diferentes objetos; y en todas un perfecto conocimiento del corazon humano. La observacion le hizo penetrar el estado interior del hombre, y aun su índole y sus habitudes por las imperceptibles modificaciones de su rostro. El orgullo, el amor, el odio, la pesadumbre, otras mil pasiones que se confunden con otras, y no tienen nombre particular, todas se ven distintas en la fisonomia de sus estatuas. Si representa la Madre dolida, una tristeza varonil y magnánima lejana del abatimiento altera sus facciones, infunde respeto, mueve á llanto. Si representa a su hijo Dios sepultado, su cabeza inclinada parece quejarse de la ingratitude de los hombres, sus ojos y su boca hablan aun, su pecho abultado parece que acaba de arrojar el último aliento, en todos sus miembros se vé difundida la divinidad. /Pero la parte de la estatuaria, en que se aventajó principalmente nuestro Gurri, fué la representacion de la niñez, de manera que le han grangeado la admiracion de los conocedores, los ángeles y genios que han salido de sus manos. La variedad y la elegancia que se observan en sus posturas, bastan por si solas á dar la mas alta idea del artista y de la inocencia, la sencillez con que caracteriza esta edad interesante la mas afortunada de las que vive el hombre sobre la tierra, no son mas que un resultado de la dulzura, amabilidad y llaneza de sus costumbres. Sensible, generoso, amigo de los hombres, escelente padre de familia cifraba toda su dicha en practicar las virtudes sociales y religiosas: apasionado al retiro hubiera pasado sus dias en una tranquila obscuridad, si sus conciudadanos hubiesen sido menos justos; y amado de cuantos le conocieron, concluyó su brillante carrera con sentimiento universal. ¿Será pues que este genio bienhechor habrá pasado por entre nosotros sin dejar otras huellas que sus obras y su ejemplo? No: que nos restan todavia sus discípulos, á quienes comunicó sin reserva su sabiduria. Unos forman la delicia de la patria, otros ha ido á paises estraños á aplicar las reglas que de él habian oido, á comprobar sus preceptos con las obras maestras de la antigüedad, y á hacer respetable por todas partes el nombre catalan. Y aquellos discípulos, que bajo su direccion empezaban á pisar los umbrales de este arte encantador, privados de un preceptor y un amigo, y

obres de Gurri que el secretari de l'acadèmia Antonio Ponz tingué ocasió de visitar durant la seva estada a Catalunya a la dècada dels vuitanta del segle XVIII, no foren massa del seu grat, per bé que en ocasions, com la de les *escultures del retaule major* de santa Maria del Mar, exculpà a l'artista del seu estil "desmodat" gràcies a la possessió del títol d'acadèmic de mèrit per la de San Fernando i tot i que de segur que les imatges no li agradaren en absolut⁵⁸⁹. Alhora, quan Gurri fou nomenat director de l'Escola de Llotja amb tots els elogis dels catalans, des de Madrid, moguts en part pel centralisme existent des del Decret de Nova Planta que tendí a vegades a desaprovar les decisions autònomes de l'Escola barcelonina, l'escultor fou considerat pels acadèmics inferior a l'altre candidat, Jaume Folch, i per això fou revocat del càrrec⁵⁹⁰. Els gustos del poble català que encara demanava obres amb reminiscències barroques i el seu reconeixement per part de l'Escola de Llotja i la Junta de Comerç de Barcelona que trià un dels millors escultors actius al Principat, toparen amb l'estil més avançat dels acadèmics madrilenys i amb els "anomenats" prestigiosos artistes de l'acadèmia i de la cort.

Alhora, malgrat la seva situació privilegiada i la doble font d'ingressos tant de les classes a l'Escola com de la feina d'escultor, Gurri no es lliurà dels problemes econòmics propis del seu col·lectiu⁵⁹¹. Com és sabut, inicialment la Junta de Comerç li designà la meitat del sou d'un tinent per a les classes de Llotja i tot i que el 1797 se li augmentaren els 750 rals d'ardit anuals que cobrava aleshores fins a 3750, (després el 1799 es rebaixaren a 3000 i no fou fins el 1802 que no es feren efectius aquells pagaments), aquests diners foren insuficients per a afrontar

huérfanos de un padre cuidadoso, no aciertan á manifestar su dolor, y se proponen en su agradecimiento transmitir á sus hijos la memoria del mejor de los hombres": Diario de Barcelona, 26-XI-1819, 2645-2646.

⁵⁸⁹ PONZ 1788, 19. Les distintes crítiques i observacions d'Antonio Ponz sobre les imatges de Gurri i en canvi l'estimació popular han estat estudiades anteriorment. *Vid. supra* l'apartat 1.1. *La literatura artística del segle XIX: entre el menyspreu i el venciment de l'oblit* de la PART I.

⁵⁹⁰ AASF, *Llibre d'Actes, Juntres Generals 1803-1818*, 3/87, f. 70-71, 5-II-1804 i AASF, 38-31/2, *Expediente sobre la plaza de director de la Escuela de Barcelona por la muerte de Pere Pau Montaña*, s/p., 25-II-1804. *Vid.* els doc. núm. 174 i 177 de l'ap. documental.

⁵⁹¹ Aurora Pérez ha estudiat les dificultats econòmiques dels escultors a finals del XVIII. *Vid.*: PÉREZ SANTAMARÍA 1987, 212-218.

el cost de la vida a Barcelona⁵⁹². L'escultor havia de mantenir una família, guardar cert decòrum pel seu càrrec a l'Escola i el seu grau d'acadèmic, pagar si més no a una criada⁵⁹³ i per això, com s'ha estudiat anteriorment, sovint hagué de reclamar augments de sou o cobraments especials a la Junta. Fins i tot quan fou nomenat director amb un salari de 10000 rals d'ardit anuals, la seva paga tampoc no fou extraordinària malgrat la rellevància del càrrec. I després de l'arribada de Jaume Folch es quedà definitivament amb 8120 rals d'ardit fixes⁵⁹⁴.

Tanmateix l'escultor visqué moments de més penúria econòmica que altres. Per una carta fins avui inèdita que Eusebi Montull envià l'onze de maig del 1796 des de Barcelona al capítol de Lleida, pel que Gurri estava laborant el *rentamans* de la sagristia de la Seu Nova, coneixem la desgraciada situació que aleshores patí l'escultor que, per diferents deutes, tenia la meitat del sou de la Llotja embargat:

*"Luego que llegue à esta ciudad emprendí el asunto del lavatorio con el escultor Gurri: hize valorar los mármoles; me informe por menudo del infeliz estado de este celebre escultor, que por su desgracia se halla por deudas con la mitad del salario de la Lonja embargado."*⁵⁹⁵.

També, com s'ha esmentat anteriorment, durant l'ocupació napoleònica i un cop acabada però abans de reprendre les classes, Gurri patí dificultats degut a

⁵⁹² Rosa Maria Subirana ja apuntà les penúries econòmiques de Pasqual Pere Moles en relació a un document que recollia el cost de la vida a Barcelona del 1784 on s'assegurava que el sou de 18.000 rals eren insuficients per a sobreviure a la ciutat, degut sobretot a l'elevat preu dels lloguers. Si Subirana apuntava que el salari de Moles no era gran cosa i aquest cobrava 7000 rals fins el juliol del 1790 i 12000 des d'aquell any, tot i que sortosament tenia resolt el lloguer, Gurri hagué de sortir-se'n amb molt menys. *Cfr.*: SUBIRANA 1990, 58, n. 27.

⁵⁹³ Gurri tingué com a mínim una criada a casa seva perquè, estant immers en el plet contra Pere Macià, el guàrdia reial li anà a entregar un escrit del corregidor i com que l'escultor no hi era qui l'atengué fou la criada. AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 23v, 1795.

⁵⁹⁴ BC, JC 20, *Llibre d'Acords* 1803, f. 282-284, 12-XII-1803. *Vid.* el doc. núm. 164 de l'ap. documental. També a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 87 n. 225-226 i 1961-1962, XV, 172, CID 1961 (a), 118 n. 38 i RIERA 1994, 61 n. 116. BC, JC 22, *Llibre d'Acords* 1805, f. 10-12, 17-I-1805. *Vid.* el doc. núm. 180 de l'ap. documental. I BC, JC CVI, núm. 2, f. 93, 17-I-1805. Els dos últims també a ALCOLEA 1959-1960, XIV, 87, 232 i 1961-1962, XV, 172, CID 1961 (a), 120 n. 48, RIERA 1994, 62 n. 120 i RUIZ ORTEGA 1999, 440.

la inoperància d'aquells anys i junt amb la resta d'empleats de la Junta, hagueren de demanar un avançament de les mensualitats⁵⁹⁶. De fet, al llarg de la seva vida l'escultor no degué fer massa fortuna i es limità a subsistir com bonament pogué, atès que un cop mort deixà a la seva vídua en una situació miserable quasi bé obligada a pidolar⁵⁹⁷.

En efecte, ja al memorial esmentat anteriorment sobre la situació de l'escultura a Barcelona que el 1786 Pasqual Pere Moles presentà al comte de Floridablanca, s'hi podia llegir la impossibilitat per qualsevol escultor de sobreviure a la ciutat durant l'últim terç del XVIII només fent escultura, sense treballar ni talla ni ornaments:

" [...] y que los aprobados puedan separarse del gremio en calidad de escultores libres; pero sin prohibirles el trabajar en talla y adornos, no pudiendose mantener alli un escultor con solo hacer estatuas"⁵⁹⁸.

Gurri no fou menys. Malgrat que segons una Reial Ordre de l'abril del 1782, els acadèmics s'havien de limitar a treballar les Nobles Arts, és a dir evitar les obres mecàniques i la talla, essent possible que es privés esculpir a qui incomplís la normativa⁵⁹⁹, les dificultats econòmiques del nostre protagonista, tot i la la posició exclusiva que ostentava com a un dels pocs escultors acadèmics de Barcelona i com a tinent a l'Escola de Llotja i sobretot, mogut per la inèrcia del sistema de producció gremial que encara arrossegava degut als seus anys de formació i a l'ambient de l'època, Gurri trencà els compromisos amb el títol d'acadèmic i les premisses establertes a les Reials Ordres, per a acaparar qualsevol

⁵⁹⁵ ACLL, Seu Nova, *cartes* 1796-1797, vol. XXIII, f. 79, 11-V-1796. *Vid.* el doc. núm. 135 de l'ap. documental.

⁵⁹⁶ BC, JC 26, *Llibre d'Acords* 1814, f. 37, 18-VII-1814. I BC, JC CXLIX, caixa 204, f. 118, 21-VII-1814. *Vid.* el doc. núm. 187 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 73 n. 139 i 140.

⁵⁹⁷ BC, JC 32, *Llibre d'Acords* 1819, f. 674-675, 4-XI-1819. *Vid.* el doc. núm. 205 de l'ap. documental. També a CID 1961 (a), 121 n. 56.

⁵⁹⁸ AASF, 38/1-I, 9-VIII-1786 a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 114 i PÉREZ SANTAMARÍA 1987, 230.

índole d'oferta escultòrica de la ciutat. Així, emparat per la llunyania de Madrid i secundat per uns pocs elegits, entre alumnes i protegits, Gurri monopolitzà el major nombre de feina possible, sobrepasant els límits de l'art noble de l'escultura i executant també tanta feina de talla com pogué.

Durant les dues últimes dècades del XVIII i principis del XIX, Gurri s'ensenyorí de bona part de la feina escultòrica que hi havia a Barcelona, fins al punt que si un artesà pretenia sobreviure a la ciutat obrant escultura, ho tenia difícil si no gaudia del seu beneplàcit. Les seves trampes foren tals que fins i tot arribaren a oïdes de l'acadèmia de San Fernando que el dos de març del 1793 fou informada de la mà d'Isidoro Bosarte d'un memorial que l'escultor de Barcelona Josep Cabanyeres feu arribar a la institució, lamentant els plets que patia per part del gremi de fusters i tement alhora que Salvador Gurri junt amb Nicolau Traver i Bernat Cots n'hi interposessin un altre perquè havien obtingut permís de l'alcalde major per a denunciar-lo. La sentència de Bosarte era ben clara, Cabanyeres hauria d'obtenir el títol d'acadèmic, sortir del gremi de tallistes per declaració judicial o aconseguir l'aprovació de Gurri per a poder treballar a la ciutat:

"De modo que lo que falta a dicho Cabañeras para su seguridad seria que se hiciese academico de alguna de las Academias Reales, ó que saliese del gremio de tallistas por declaracion judicial, que es hacerse escultor como por salvo conducto, ó finalmente ser de la devocion de Gurri. Pero mientras carezca de estos auxilios, y mientras subsista el autor del regente no está libre de los pleitos en que lo trahen envuelto los carpinteros, y le amenazan poner los escultores sueltos ó extragremiales [...]"⁶⁰⁰.

Emperò aquesta no fou l'única denuncià contra l'escultor que arribà a l'acadèmia, com estudiarem tot seguit, ja que com a acadèmic i segons els estatuts de la Real de San Fernando, Gurri no es podia vincular amb afers gremials ni

⁵⁹⁹ Per les conseqüències d'aquesta Reial Ordre en el context escultòric barceloní, el gremi d'escultors i els acadèmics, *vid.*: RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 29-30.

⁶⁰⁰ AASF, 38-2/1, *Recursos del tallista agremi^{do} de Barcelona Josef Cabañeras*, 27-II-1793 i 2-III-1793. El segon també a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 234.

actuar de costat d'aquests, però en canvi ho feu. Coadjuvat sobretot per Nicolau Traver i Bernat Cots, els quals no tenien el títol de l'acadèmia sinó que havien estat declarats escultors per la justícia ordinària⁶⁰¹, acaparà un gran nombre de feina de talla d'arreu de Catalunya impròpia d'un escultor, afegint-hi un petit relleu que sovint el client no demanava i que no era ni la centèsima part del conjunt, per a trampejar les Reials Ordres i poder justificar que eren obres escultòriques. Així ho confirmà a l'acadèmia de San Fernando el propi Pasqual Pere Moles el vint-i-set de març del 1793 que assegurà que els veritables usurpadors de les tasques escultòriques a Catalunya no eren els tallistes que feien obres d'escultura, sinó Traver i sobretot Gurri que s'apropriaven de feines que no pertanyien a la seva professió. Moles lamentà que amb les obres de talla que Gurri s'havia adjudicat haguessin pogut viure molts pobres de la ciutat i especificà que amb els mobles de la casa de Joan Baptista Cabanyes i de la del seu cosí de Vilanova que havia treballat Gurri, uns sis tallistes es podrien haver alimentat durant un any:

"No podrá negar Gurri, ni Traber que el primero por ser academico, y al segundo despues de estar separado del gremio, no les ayan tolerado el hazer toda la talla y follage que les ha parecido, en mesas, marcos de alcobas y otras obras proibidas en los estatutos de la Real Academia de que se creen autorizados con pretexto de introducir un baxo relieve, que los dueños no piden y no es la centesima parte de la obra de que pretenden cubrirse con èl como anexo a la escultura. [...] Si de quanto ai que hazer de escultura en la ciudad y Principado se ha de estancar en los dos [...] en efecto es usurpacion: los verdaderos usurpadores de la talla en que podrian vivir muchos pobres son Gurri, aunque no tanto Traber: Sirvase vuestra señoría preguntar a don Juan Bautista Cabañes quien le hizo las mesas de sus estrados, los marcos de alcobas y otros adornos de pura talla (bien que introduciendo alguna cavezita de bajo relieve) y le responderá que Gurri: Con lo que este ha hecho en dicha casa y en la de su primo en

⁶⁰¹ Després de la Reial Ordre del dotze de setembre del 1786 que convertia el gremi d'escultors en tallistes, alguns dels seus membres es declararen escultors per mitjà de la justícia ordinària, com Bernat Cots i Nicolau Traver. Sobre aquest tema, *vid.*: RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 49-50.

Villanueva pudieran haver vivido un año seis de los buenos tallistas que estan aquí pereciendo"⁶⁰².

Però les trampes eren pròpies de l'època i fins i tot foren secundades per la mateixa Junta de Comerç, per la que Gurri arribà a fer la talla dels marcs de dos retrats dels intendents i presidents de la dita institució, una tasca òbviament indigne d'un escultor acadèmic⁶⁰³. Tanmateix l'artista era tant cobdiciós que arribà a respondre als comerciants que li havien proposat fer uns baixos relleus i diferents infants pel taüt del sepulcre que ho volia executar tot, fins i tot les feines de fuster, com informà Moles:

*"En constestacion de lo dicho confirmaran à vuestra señoría los señores comisionados del comercio que habiendole propuesto al mismo Gurri hazer varios niños y bajos relieves para el ataud del sepulcro respondió que lo havia de hazer todo ó nada hasta el amazon, propio de carpintero"*⁶⁰⁴.

Ultra això, també Moles assegurà que a més de la usurpació de les feines de talla, Gurri fomentà la seva dictadura artística a través d'altres trifulgues com apropiar-se dels millors alumnes de l'Escola amb bona disposició per a l'escultura pel seu taller, als quals enlloc de fer-los progressar els aplicava a la talla amb l'excusa de que aprenguessin a escalabornar la fusta, sense mantenir-ne a molts:

"Tiene Gurri en su casa los mejores alumnos de esta Escuela, de bellissima disposicion para la escultura de los quales no mantiene muchos de ellos, porque sus padres los envian para que aprendan la escultura, y todos los aplica a la pura talla,

⁶⁰² AASF, 38-1/1, 27-III-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 235-237.

⁶⁰³ AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 97-98, 16-VII-1788, *Vid.* el doc. núm. 58 de l'ap. documental. *Vid. infra* l'obra núm. 13 del catàleg.

⁶⁰⁴ AASF, 38-1/1, 27-III-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 235-237. Creiem que aquest sepulcre podria ser el del cos de comerciants matriculats que constituí la confraria de Nostra Senyora de la Soledat que el divendres sant sortia de l'església barcelonina de la Mercè portant el pendó i un sant sepulcre que es va refer justament el 1792 i on hi van treballar, segons consta documentalment, els escultors Ramon Amadeu i Jaume Picanyol. En canvi no hi ha cap constància que Gurri hi participés, segurament perquè se li negaren les exigències. Aquesta obra ha estat estudiada per Anna Riera a RIERA 1994, 234-237.

socolor de que aprendan à cortar la madera y esto ningun profesor lo ignora en la ciudad y gimen sus propios discipulos quando no ay remedio"⁶⁰⁵.

Fins i tot, altre cop per la seva posició privilegiada, l'escultor es va adjudicar funcions que no li pertocaven i defensà a alguns dels seus protegits, sobretot segons Moles a alumnes de l'Escola com Pere Quadras, Salvador Ros, Nicolau Saurí o Josep Pasarell però també altres que ni tant sols eren escultors sinó tallistes com Francesc Carabent i fins i tot Ignasi Puig que tenia ni més ni menys que seixanta anys i s'havia dedicat tota la vida a fer cornucòpies, per tal que fossin declarats escultors per la justícia i poguessin estalviar-se pagar els impostos del gremi de tallistes⁶⁰⁶. Altre cop aquestes activitats no eren pròpies d'un acadèmic i per això des de San Fernando se li recriminà el seu comportament i se li recordà que només reconeixia als escultors nomenats per la pròpia acadèmia:

*"Para concepto de la academia tan gremiales son Traber y Cots como Maciá y Cabañeras, y todos los demás que no sean academicos de esta academia, ó de la de San Carlos, ú otras: pues no reconoce mas profesores titulados que los academicos. Los tallistas, sean de gremio, sean de escuelas ó sean aficionados, en nada pertenecen à la academia, ni la academia los autoriza a nada. Solamente se mete la academia con sus individuos academicos, y á estos los protege y defiende siempre que los intenten oprimir no digo los gremios, ú algunos particulares; pero aunque fuesen los tribunales de justicia. Es lo que ocurre decir a vuestra merced en el particular, y deseando servirle en cosas de mayor satisfaccion, y no en chismes ni enredos, quedo pidiendo á Dios guarde a vuestra merced muchos años"*⁶⁰⁷.

Tanmateix, cal recordar que la situació de la producció escultòrica a Catalunya l'últim terç del XVIII fou una autèntica babel degut a les lliutes per a

⁶⁰⁵ AASF, 38-1/1, 27-III-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 235-237.

⁶⁰⁶ AASF, 38-1/1, 27-III-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 235-237.

⁶⁰⁷ AASF, 38-1/1, [1793]. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 246.

determinar les tasques privatives de cada ofici entre tallistes, fusters i escultors que venien d'antic⁶⁰⁸. Com veurem en l'apartat següent, l'ambient era tens, els plets entre aquests professionals estaven a l'ordre del dia i de fet Gurri no fou l'únic acadèmic que s'entremeté en qüestions que no li pertocaven, ans al contrari, l'any 1791 l'alcalde major legalitzà la separació de Nicolau Traver del gremi dels tallistes, per tant sense l'autorització de cap acadèmia, gràcies a la declaració de deu testimonis, entre els quals, a més de Salvador Gurri s'hi trobaven forces artistes acadèmics o vinculats a l'Escola de Nobles Arts, com Pasqual Pere Moles, Pere Pau Montanya, Joan Francesc Vidal, Pau Serra i Francesc Lisoro, entre altres⁶⁰⁹.

Finalment, mogut per l'ambició econòmica i no pas per l'afany de reivindicar la noblesa de l'escultura, junt amb el seu reduït grup d'elegits sobretot Nicolau Traver i Bernat Cots, Gurri s'erigí àrbitre amb l'autoritat de decidir les feines específiques de cada professió relacionada amb tasques escultòriques que ell considerava pròpies. L'escultor s'embranchà doncs amb distints plets contra tallistes i altres artesans que pretengueren treballar escultura a Barcelona i protagonitzà forces litigis, degut a l'ambició de controlar qualsevol encàrrec així com als distints professionals: tallistes, fusters o escultors, que treballaven a la ciutat. La seva cobdícia anà tant lluny que se li arribà a retirar el títol de San Fernando per la seva actitud antiacadèmica i per immiscuir-se en qüestions gremials que li eren impròpies. Tot seguit ens proposem analitzar els diversos litigis que protagonitzà junt amb Traver i Cots, especialment el més sonat contra Pere Macià, també com la confusió que aquells anys imperà en la producció de l'escultura per establir les feines específiques de cada professional condicionà a l'artista, igual que el seu geni i la seva cobdícia, ensems amb els motius concrets pels que li fou retingut el títol d'acadèmic.

⁶⁰⁸ Sobre els conflictes d'interessos entre els diferents professionals de l'escultura a l'últim terç del XVIII, *vid.*: MARTINELL 1956 (b) i 1959 i RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993.

⁶⁰⁹ AASF, 38-1/1, 5-II-1791. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 75 n. 38 i 179-191.

V.2. Personalitat: un home geniüt.

V.2.1. El caràcter fort i ambicions de l'escultor

Carlos Cid, en traçar la personalitat del deixeble del nostre protagonista Damià Campeny i Estrany, apuntà que la inexistència d'informació íntima sobre aquest artista dificultava poder determinar el seu caràcter o les seves inclinacions morals⁶¹⁰. Dissortadament, amb Salvador Gurri existeix una mancança idèntica. Tanmateix, alguns documents recullen l'actitud o les reaccions de Gurri envers distintes situacions i ajuden a descobrir que fou un home de forta personalitat, amb caràcter i ambició.

Gurri fou un jove viu i despert, de fet s'hagué d'espavilar per força doncs se separà de les faldilles de la mare i deixà el poble de la seva infantesa prou jovenet, tenia onze anys quan anà a Vic i als catorze ja aterrà als carrers atrafegats de Barcelona. La seva agudesa donà fruits ben aviat, ja que poc després d'un any d'haver obtingut el grau de mestre de la *Confraria dels Sants Martirs Escultors, Architectos y Antalladors* de Barcelona i amb només vint-i-un anys, rebé el seu primer encàrrec conegut que a més era d'important magnitud per a un escultor encara principiant, el *retaule de Crist i les ànimes* per l'església de sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú⁶¹¹.

Alhora, l'escultor fou un home pesseter i, com s'ha esmentat anteriorment, no és pas estrany que constantment reclamés qüestions econòmiques a la Junta de Comerç doncs el seu sou era just i d'ell en vivia la família, atès que després de la seva mort la vídua quedà en un estat econòmic nefast. Aleshores la professió d'escultor no era massa rentable, dins del cadastre el seu ofici és inclòs entre els de tercera classe, a més ja hem esmentat anteriorment les penúries de molts dels agremiats contemporanis a Gurri i fins i tot dels artistes que aconseguiren ser

⁶¹⁰ Cfr. CID 1998, 90-91.

⁶¹¹ Es pot llegir la contracta que data del 12-X-1770 de l'obra a: CID1957-1958, 109-110. Vid. *infra* l'obra núm. 1 del catàleg.

professors de Llotja, però quan Gurri s'inclinà per l'escultura tant sols era un infant poc conscient d'aquest assumptes. En canvi, desconeixem, però tanmateix cal apuntar, si la seva ambició fou tant desmesurada que es casà amb la filla de l'escultor del gremi Agustí Mas només mogut per l'amor, o també el commogueren altres aspectes més pràctics, com la rebaixa de trenta-cinc lliures en el preu per l'examen de mestre de la confraria dels escultors pel fet d'estar emparentat amb un d'ells.

Gurri devia ser un home de família, es casà molt jove, amb només divuit anys. Tenia el taller a casa seva, on solia treballar, i per tant devia passar forces hores amb els seus. Pel què fa a les seves creences religioses, com la majoria dels catalans d'aquell moment era catòlic i si hem de fer cas dels elogis de la necrologia que se li dedicà després de mort al *Diari de Barcelona*, fou un excel·lent pare de família i procurà sempre practicar les "virtuts socials i religioses"⁶¹².

Però si algun tret caracteritzà la seva personalitat fou el seu fort caràcter i l'ambició que l'embrancharen en nombrosos conflictes amb tot tipus de persones, tan alumnes, com companys de l'Escola de Nobles Arts, clients i sobretot tallistes. És evident doncs que fou un home geniüt.

Un dels majors problemes que tingué amb els comitents de les seves obres fou el retràs del termini d'entrega estipulat amb el que sovint acabava els encàrrecs. Aquest fou el cas del *rentamans* que obrà per la sagristia de la Seu Nova de Lleida, encomanat pel capítol de la catedral. Els inicis d'aquest aiguamans foren premonitoris ja que el dinou de setembre del 1789 l'aleshores procurador del capítol lleidatà a Barcelona, Salvador Sanjuan, va escriure als religiosos que li costà que Gurri li lliurés els dissenys per aquella obra⁶¹³. I malgrat que la peça s'inicià a principis del 1790 i que la data límit fixada a la contracta era el març del 1791, diverses dificultats en l'abastament del material però sobretot tripijocs

⁶¹² La necrologia es publicà al *Diari de Barcelona* del 26-XI-1819, 2645-2646 però a més ha estat transcrita a: *Vid. supra* l'apartat V. 1. *La situació econòmica i l'estatus social: el monopoli de la producció escultòrica imposat per Salvador Gurri* de la PART II.

⁶¹³ ACLL, Seu Nova, *cartes* 1788-1789, vol. XVI, f. 631r, 19-IX-1789.

econòmics de Gurri⁶¹⁴, retardaren la comanda fins al punt que després de diversos anys i avisos, el capítol resolgué obligar a l'escultor a acabar-la per la via judicial⁶¹⁵. Tals foren les trifulgues que el lavabo no es plantà al seu lloc fins el 1801.

Però ja és sabut, puix que s'ha esmentat anteriorment, que aquests conflictes no foren els únics que protagonitzà l'escultor, ans al contrari, Gurri no tingué recança d'enfrontar-se també contra alumnes i companys de l'Escola de Nobles Arts. En efecte, tingué problemes, com hem vist, amb Damià Campeny tant al seu taller com a l'Escola de Llotja i amb Pasqual Pere Moles dins el mateix centre per un malentès causat, altre cop, per assumptes econòmics, els quals ja han estat relatats anteriorment⁶¹⁶. Ultra això, l'escultor tampoc no respectà als artistes que ostentaven el títol de l'acadèmia i durant l'estiu del 1792 s'enfrontà amb un acadèmic de València de cognom Gutiérrez, escandalitzant a tota la ciutat i acusant-lo a la justícia fins que l'arribaren a empresonar, segons relat de Pasqual Pere Moles que informà al seu amic madrileny Isidoro Bosarte de que ell havia aturat aquesta causa. A aquest escrit Moles no es quedà curt sobre l'actitud de Gurri i assegurà que el culpable de bona part de les desavinences i sobretot el pertorbador de la quietud de les arts a Barcelona era Salvador Gurri que sortia d'un contenciós per a entrar a un altre:

"Las novedades gordas las tenemos en las artes [...] he puesto la verdad desnuda con la mayor suavidad porque recahe el todo de las desavenencias y chismes sobre el perturbador de la quietud mi compañero de Escuela Gurri: no es severa reparacion la que merece, y si una multa de 50 escudos por su parte y aun merece se le recoja el titulo de Academico tal es su estrafularia conducta de algunos años aca: No sale de un

⁶¹⁴ Vid. *infra* l'obra núm. 18 del catàleg.

⁶¹⁵ ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes 1793-1797*, f. 66v, 20-XII-1793. Vid. el doc. núm. 103 de l'ap. documental. Pels motius del retràs de l'obra, les diferents queixes i actuacions del capítol i les respostes de Gurri, vid. *infra* l'obra núm. 18 del catàleg.

⁶¹⁶ Vid. *supra* l'apartat III.2.2.1. *Els malentesos amb Pasqual Pere Moles i Damià Campeny* de la PART II.

lanze ruidoso que no se meta en otro: este verano cortè una causa criminal de que infaliblemente era perdido.

Trabó amistad con un Academico de Valencia llamado Gutierrez: escandalizaron la ciudad: riñeron: lo acuso a la justicia: lo pusieron preso: sus declaraciones han cubierto de deshonor à Gurri: viendo yo la cosa en tal mal estado corte la causa; pero despues bolvió Gutierrez aquí y lo pusieron preso otra vez de que saldara para un presidio por haver burlado la justicia”⁶¹⁷.

L'artista fou geni i figura fins al final dels seus dies. El març del 1819, poc abans de la seva mort i amb el pols dèbil però encara actiu, junt amb altres professors de l'Escola de Llotja dirigiren una representació al rei i a l'acadèmia de San Fernando, citada anteriorment, on demanaren que es desatengués qualsevol petició de Francesc Fontanals d'ocupar algun càrrec superior al que ells tenien al centre⁶¹⁸. I fins i tot pocs dies després de la seu òbit encara seguiren apareixent enemics de l'escultor entre els documents de l'època. Aquest fou el cas de Manuel Campos, deixeble de Gurri a Llotja, el qual el 1814 havia estat desaconsellat pel càrrec d'ajudant suplent al centre que se li havia concedit, no només per Gurri, sinó també per Francesc Rodríguez, Jaume Folch, Francesc Fontanals, Josep Coromines i pels comissionats de la Junta per l'Escola, pel que finalment el nomenament fou revocat⁶¹⁹. La documentació d'aleshores no mostra en cap cas que Gurri hagués tingut una actitud més bel ligerant contra Campos que la resta dels seus companys, però un cop mort, l'onze de novembre del 1819, Campos s'envalentí i presentà un recurs a la Junta no del tot objectiu doncs assegurà que el 1814 se li havia concedit la plaça de tinent de director de l'Escola quan en realitat els escrits de la Junta d'aleshores parlen només de la plaça

⁶¹⁷ AASF, 38-1/1, 30-III-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 238-239.

⁶¹⁸ AASF, 38-31/2, s/p., 10-III-1819 i AASF, *Llibre d'Actes, Juntas Generals 1819-1830*, 3/88, f. 13r, 18-IV-1819. *Vid.* els doc. núm. 199 i 200 de l'ap. documental. Els problemes de Fontanals amb la Junta de Comerç han estat estudiats anteriorment, *vid. supra* l'apartat: IV. 2. *Els últims anys de malaltia i la seva mort*, de la PART II.

⁶¹⁹ El conflicte de Manuel Campos per la plaça d'ajudant suplent del centre i les opinions dels professors sobre el càrrec ja han estat estudiats anteriorment, *vid. supra* l'apartat: IV.1. *La recuperació de l'activitat després de l'ocupació francesa* de la PART II.

d'ajudant. El cas és però que Campos insistí que a punt d'obtenir possessió del càrrec, una "enemiga secreta" de Salvador Gurri utilitzà un text sinistre d'aquest contra ell que provocà que no se li donés la plaça i a més, lamentà la prepotència del mestre que li feu perdre clients:

"Manuel Campos profesor de escultura discipulo de esta Escuela Gratuita de Dibujo que está bajo la direccion y encargo de vuestra señoría matriculado de la Real Academia de San Carlos con la veneracion que debe expone â vuestra señoría: que en el año de 1814 fue elegido para una de las plazas de teniente de director de dicha Escuela, y cuando iba â ponersele en posesion del mismo encargo despues de habersele leído ya sus obligaciones, cierta enemiga secreta del profesor Gurri que acaba de fallecer /f. 703 le privó el goce de dicha gracia por haberse apoyado en un informe siniestro de este, que reconvenidos en juicio los demas que lo firmaron declararon no saber cosa en el particular, y que lo habia cobijado por la prepotencia del citado Gurri se ha visto el recurrente privado de sus adelantos y de haber perdido sus parroquianos y los trabajos que le habian proporcionado algun util"⁶²⁰.

Desconeixem la veracitat d'aquesta severa acusació però no seria estrany que Gurri hagués fet alguna maniobra per a perjudicar a Campos si aquest no pertanyia al seu cercle d'amistats doncs, com veurem tot seguit, l'escultor interposà diversos plets contra alguns artesans de Barcelona per a controlar bona part de l'oferta dels encàrrecs escultòrics de la ciutat. Tanmateix, la negació del càrrec a Campos el 1814 fou secundada per molts altres professors i el seu recurs de l'onze de novembre del 1819 fou denegat per la pròpia Junta, fet que fa pensar doncs que Campos no tenia pas raó.

⁶²⁰ BC, JC 32, *Llibre d'Acords* 1819, f. 702-703, 11-XI-1819. *Vid.* el doc. núm. 206 de l'ap. documental.

V.2.2. *Els distints plets que litigà i les disputes contra tallistes barcelonins*

Ara bé, el major nombre de conflictes que ocuparen a Gurri foren els que l'enfrontaren amb alguns membres del gremi de tallistes de Barcelona que treballaren obres d'escultura, les quals per ell eren privatives només dels escultors lliures. Emperò abans d'afrontar l'anàlisi d'aquests plets, cal insistir que per haver-nos centrat en els enfrontaments que Gurri tingué al llarg de la seva vida pot semblar que l'escultor fou un home especialment conflictiu, però les enveges i disputes entre els professors de l'Escola de Llotja no foren pas exclusives del nostre protagonista sinó un tret comú de la seva plantilla docent, tant mentre l'escultor treballà al centre com també després de la seva mort. De la mateixa manera i com també s'ha apuntat anteriorment, les lluites per la privativa de les tasques escultòriques a Catalunya existien des de la separació dels escultors del gremi de fusters per a crear la seva pròpia confraria el 1680 entre fusters, escultors i mestres de cases, afegint-s'hi els acadèmics de mèrit des de mitjans del XVIII i a partir de la transformació de la confraria d'escultors en gremi de tallistes el 1786 també els tallistes. Aitals pugnes dominaren el panorama escultòric català de l'últim terç del segle XVIII. En efecte, els litigis entre aquests professionals, les seves reclamacions al monarca i a l'acadèmia de San Fernando, les diverses Reials Ordres que declararen lliure el treball de les Nobles Arts i per tant de l'escultura, (especialment rellevants per aquesta activitat artística foren les expedides a la dècada dels vuitanta: el juny del 1781, l'abril del 1782, el setembre del 1783, el maig del 1785, el setembre del 1786 i ja el setembre del 1791), i sobretot les interpretacions tendencioses d'aquestes cèdules per cada sector professional per a poder justificar els treballs d'escultura: els un considerant que malgrat ésser tallistes gràcies a les Reials Cèdules tothom era lliure de poder-los fer i els altres que precisament aquestes ordres establien que només els escultors separats del

gremi de tallistes tenien prou nivell per a poder atacar una art noble, caracteritzaren el darrer terç del XVIII⁶²¹.

Gurri xumà aquest ambient des d'infant, per ell doncs les disputes continues i els plets que enfrontaven els distints professionals de l'escultura eren un fet normal, quotidià, propi de l'organització gremial d'aquelles feines i dels conflictes d'interessos entre els distints artistes i sobretot artesans. Així, per molt que el nostre protagonista filtrés la seva lluita pel sedàs de la llibertat de l'escultura com a acadèmic i artista noble, la seva conducta fou pròpia de la tradició gremial en la que es formà.

Els plets que protagonitzà sota el vernís de la defensa de la noblesa de l'escultura però sobretot per a protegir el seu monopoli professional, l'encararen amb diversos artesans molts dels quals eren antics alumnes o col·legues del gremi que no acceptaren les seves impositcions, essent el 1793 un any especialment fecund en aquest sentit. Fou el vint-i-set de febrer d'aquell any quan el tallista barceloní Josep Cabanyeres que havia estat alumne de Gurri a Llotja presentà un recurs a l'acadèmia de San Fernando demanant, entre altres, que el protegissin d'un dels seus membres, Salvador Gurri, que ja havia obtingut, junt amb els seus aliats Nicolau Traver i Bernat Cots, permís de l'alcalde major per a denunciar-lo per estar laborant obres d'escultura⁶²². Com ja ha estat esmentat anteriorment, el dos de març d'aquell any Isidoro Bosarte informà del memorial de Cabanyeres als membres de l'acadèmia madrilenya i aquests en reunió de la Junta particular del cinc de maig resolgueren que els assumptes gremials no eren competència seva però adjuntaren el recurs a l'advertiment que ja s'havia dictat a l'acadèmic, on se l'instava a abandonar els embargaments d'escultures que ja havia realitzat sota

⁶²¹ Per a conèixer la complexa babel del darrer terç del XVIII entre els diferents professionals que pretenien treballar escultura i les distintes Reials Ordres que s'expediren sobre aquest tema, vegeu els escrits versats sobre el gremi d'escultors de Martinell i la tesi de llicenciatura versada sobre aquest tema de Maria Lluïsa Rodríguez Muñoz: MARTINELL 1956 (b) i 1959 i RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993.

⁶²² AASF, 38-2/1, 27-II-1793, *Recurso del tallista agremi^{do} de Barcelona Josef Cabañeras*.

amenança de retirar-li el títol. Tot es comunicà a Cabanyeres el vint-i-nou de maig d'aquell any⁶²³:

"A don Josef Cabañeras

29 de Mayo de 93.

*Muy señor mio. Hice presente en esta Real Academia de san Fernando la suplica de vuestra merced sobre que se autorizase para exercer libremente la escultura, la academia gradua de escultores sujetandose á las pruebas que previenen sus estatutos, pero sin estas pruebas no gradua á nadie de escultor. [...] En esta suposicion no se le puede dar á vuestra merced lo que pide en su memorial: pero se le puede favorecer á vuestra merced en que ningun academico de merito de esta academia ú otra le persiga, apremie, ni haga extorsion en la libertad del arte que por otra parte puede vuestra merced gozar. Y esto ya se ha empezado á hacer, previniendo á don Salvador Gurri se abstenga de tales demandas para las quales no tiene las facultades por academico. Y así puede vuestra merced estar seguro de que por individuo alguno de esta academia se le ponga a vuestra merced otra alguna demanda judicial. Por lo demas la academia no se mete con Gremios ni los reconoce"*⁶²⁴.

Alhora, el catorze de febrer del 1793, pocs dies abans de que Cabanyeres trametés la petició d'ajuda contra Gurri a San Fernando, un grup de membres del gremi de tallistes de Barcelona format per alguns antics alumnes de Gurri a Llotja, també antics companys de l'escultor al gremi o fins i tot fadrins del seu taller: Fèlix Llausas, Josep Cabanyeres, Gaspar Graells, Manuel Juval, Francesc Artigas, Josep Font, Jeroni Bartra, Francesc Compte, Josep Arolas i Ignasi Ferran s'ajuntaren per a presentar una causa comú davant de Gaspar Jover, lloctinent de corregidor, per a privar a Salvador Gurri, Nicolau Traver i Bernat Cots de molestar-los en el lliure exercici de l'escultura. Els agremiats insistien que a partir de la Reial Cèdula del u de maig del 1785, la quarta que proclamà el rei relativa a

⁶²³ AASF, 38-2/1, 2-III-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 234. I AASF. *Llibre d'Actes, Juntas Particulars* 1786-1794, 3/124, f. 214-215r, 5-V-1793. *Vid.* el doc. núm. 95 de l'ap. documental.

⁶²⁴ AASF, 38-2/1, 29-V-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 242.

la llibertat de l'escultura, el monarca havia decretat la llibertat de les Nobles Arts i per tant no hi havia cap grup que tingués la privativa de l'escultura, qualsevol podia treballar-la lliurement i ningú podia impedir-ne la realització o requisar-ne les obres. Alhora, segons els demandants, tot i que Gurri com a acadèmic de mèrit tenia prohibit realitzar aquestes denúncies, junt amb Traver i Cots els amenaçaven d'impedir-los treballar qualsevol peça d'escultura. Jover ordenà que tots tres es presentessin en un termini de deu dies als jutjats reials ordinaris⁶²⁵.

Tanmateix, les Reials Ordres eren interpretades tendenciosament segons la conveniència personal i Gurri i companyia respongueren als tallistes el vint de febrer que el possessori presentat no procedia atès que en realitat la Reial Ordre del maig del 1785 determinava que cap membre d'un gremi pogués realitzar escultura per ésser absolutament incompatible estar agremiat i crear una art noble:

“Don Salvador Gurri academico de merito de la Real Academia de San Fernando, Nicolas Traver, y Bernardo Cots y Crospis escultores de profesion y declarados por tales por su excelencia y Real Acuerdo, en autos con Felix Llausas y otros individuos del gremio de tallistas de la presente ciudad en la mejor forma dicen: que el pocessorio intentado por Llausas y socios no procede ni la figurada pocession seria mantenible.

El dicho Llausas y socios son individuos del gremio de tallistas, y a mas el dicho Llausas, Francisco Compte y Manuel Juval lo son tambien del de carpinteros. Al tenor de la Real Cedula de primero mayo de mil setecientos ochenta y cinco con referencia â las ordenes anteriores es preciso y necessario para exercer la escultura que el que profesa esta Noble Arte no esté unido, ni agregado â cuerpo alguno gremial, por ser incompetente semejante agregacion â la Nobleza del Arte que profesa, lo que en tanto es assí, como que los profesores de las Nobles Artes deven quedar separados de todo gremio.”⁶²⁶.

⁶²⁵ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1793, caixa 1415, f. 1-4, 14-II-1793. *Vid.* el doc. núm. 90 de l'ap. documental.

⁶²⁶ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1793, caixa 1415, s/p., 20-II-1793. *Vid.* el doc. núm. 92 de l'ap. documental.

Els escultors afegiren a més que segons una Reial Ordre del juny del 1777 els tallistes no es comptaven entre els professors de les Nobles Arts i per tant els demandants, al pertànyer a aquell gremi i alguns també al de fusters, no podien treballar escultura. Alhora recordaren que a la Reial Ordre del setembre del 1791⁶²⁷, s'havien declarat les obres privatives de cada professió amb la condició que si un escultor s'agremiava seria privat de l'exercici de l'escultura i per tant un tallista afiliat a la confraria no podia fer obres nobles:

*"Es en tanto cierto lo expuesto como que in siguiendo Real orden de tres septiembre mil setecientos noventa y uno y consulta de la Real Academia de San Fernando el muy ilustre señor Regente de esta Real Audiencia declaró formalmente las obras privativas â la escultura y talla con expresion que el escultor de profesion por el solo echo de agremiarse quedase privado del exericio de la escultura, y trabajar lo que se declaro privativo de este Noble Arte que las operaciones de los tallistas son todas las de talla sin estatuas, figura, ni baxo relieves. Si el escultor agremiandose pierde el derecho a su profesion por una consequencia forrosa el tallista por agremiado no puede hacer aquellas obras que son propias de la escultura."*⁶²⁸.

Gurri anà més enllà i insistí en el seu dret d'impedir per mitjà de l'autoritat competent que els tallistes treballessin peces del seu ram doncs, si per la seva condició d'acadèmic de mèrit no es podia agremiar, en canvi res l'impedia acudir a la justícia atès que no reclamava cap privativa gremial sinó l'observació de les Reials Cèdules. Per això el nostre protagonista i els seus seguidors demanaren que s'aturés la causa, s'ordenés als agremiats cenyir-se a les obres de talla i a pagar les costes.

⁶²⁷ Aquesta Reial Ordre fou emesa segons la decisió del tres de setembre del 1791 del regent de l'audiència Juan Antonio de la Paz Merino habilitat per Floridablanca perquè prengué les providències sobre aquestes qüestions escultòriques ja que les Reials Ordres anteriors no havien aconseguit els fruits desitjats, a més la Reial Acadèmia procurava no interposar-se en aquests afers si no hi havia acadèmics implicats i el rei ja estava tip d'aquell molest assumpte. La decisió de Juan Antonio de Paz fou ratificada pel monarca amb Reial Ordre el 23 de setembre d'aquell any: *cf.* RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 56-57 i 77.

⁶²⁸ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1793, caixa 1415, s/p., 20-II-1793. *Vid.* el doc. núm. 92 de l'ap. documental.

La cobdícia de Salvador Gurri per a controlar el monopoli de les ofertes escultòriques de Barcelona no es limità a simples amenaces. Els temors dels anteriors tallistes estaven fonamentats perquè pocs dies abans que Fèlix Llausas, Josep Cabanyeres, Gaspar Graells, Manuel Juval, Francesc Artigas, Josep Font, Jeroni Bartra, Francesc Compte, Josep Arolas i Ignasi Ferran s'haguessin dirigit a la Reial Audiència o Cabanyeres a l'acadèmia de San Fernando, Gurri havia arribat a l'extrem de requisar imatges dels tallistes barcelonins Pere Macià i Josep Arqués que "gosaren" treballar escultures a la ciutat sense la seva aprovació. Aquest fou el litigi més greu i durador que va contendre l'escultor, coadjuvat pels seus fidels Traver i Cots. I al llarg de la vasta documentació que se'n conserva, bona part inèdita fins avui, s'infereix no només la seva ambició sinó el seu caràcter fort i a voltes trampós⁶²⁹.

El conflicte s'inicià el tres de febrer del 1793 quan Salvador Gurri, Nicolau Traver i Bernat Cots es dirigiren a la Reial Audiència i demanaren l'autorització de Gaspar Jover i Terés per a registrar les cases de Pere Macià, l'esmentat Josep Cabanyeres i altres sospitosos d'estar treballant obres d'escultura a Barcelona malgrat ésser membres del gremi de tallistes o de fusters, apel·lant a la Reial Ordre del setembre del 1791 on, com s'ha esmentat anteriorment i segons interpretació dels sol·licitants, s'havien delimitat les obres privatives de cada

⁶²⁹ La documentació sobre aquest plet es conserva bàsicament en dos arxius, el de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a les sèries sobre gremis: AASF, 38-1/1 i 38-2/1 i a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, dins la secció de l'Arxiu del Veguer i del corregidor: AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., caixes 1415, 1793, 1416, 1793-1794 i 1420, 1795. A més, gràcies a Reis Fontanals de la Biblioteca de Catalunya que està inventariant el fons del Baró de Castellet també hi hem trobat una notícia sobre l'assumpte: BC, Fons del Baró de Castellet. Annex 12. Correspondència de Marià Alegre i Aparici, Cartes rebudes, 1793, (209/3). Degut a la immensa quantitat de documentació, sovint irrellevant per una tesi doctoral d'història de l'art ja que algunes només són recursos que no aporten cap informació nova sobre el plet, hem procurat destacar les informacions importants tant a nivell artístic com per la vida de Gurri, sense relatar un per un cada document puix que al nostre entendre seria una tasca sense sentit ja que no aporta res de nou i quasi bé inabastable per qüestions d'extensió. Tot i així hem volgut citar les signatures on es conserven els documents sobre el tema, molts dels quals eren inèdits fins avui, (tots els de l'Arxiu Històric de la Ciutat, els de la Biblioteca de Catalunya i alguns de la Reial Acadèmia de San Fernando), per a qualsevol consulta, per bé que hem procurat no oblidar cap informació amb mínim interès no només artístic sinó per l'evolució del plet.

professió i decretat que els tallistes agremiats no podien fer escultures⁶³⁰. Gurri i els seus denunciaren que malgrat que aquells artesans no eren escultors lliures, es dedicaven a esculpir imatges i que per tant usurpaven les obres de la seva professió. Gaspar Jover els concedí el permís per l'embargament:

"Don Salvador Gurri Nicolas Traver Bernat Cots y Crospis escultores de la presente ciudad con el respeto devido â vuestra señoría exponen que respecto â las Reales Cédulas expedidas de la profesion de escultura, y en especial la de 3 de septiembre de 1791, que trata de las obras privativas de ambas partes, y de orden de la superioridad ô por la misma superioridad se notificaron al gremio de tallistas y gremio de Carpinteros.

No obstante no dejan algunos individuos de dichos gremios de molestar â los suplicantes escultores usurpandoles las obras de su profesion contra lo mandado por su majestad por lo que los suplicantes ce les precisa acudir â la justicia de vuestra señoría, para que mande apremiar â los contraventores bajo las penas que expresan las Reales Cédulas. Cuyos contraventores Pedro Maciá Joseph Cavaneras y otros suspetxosos.

*Por lo que suplicamos â vuestra señoría nos conceda el premiso para apremiar â cada uno de dichos contraventores y el registro en las casas de los suspetxosos con la acistencia del alguasil que lo tendremos â particular favor de vuestra señoría."*⁶³¹.

Tres dies més tard, el sis de febrer, Gurri, Traver i Cots acompanyats de l'agutzil Josep Constantí i de l'escrivà Salvador Marià Simón, es presentaren a casa de Pere Macià i la registraren. En aquell moment Macià no hi era i es trobaren amb Damià Campeny, Rafael Serra i Josep Garí que asseguraren treballar com a fadrins pel dit mestre. A requeriment dels tres autors, l'agutzil confiscà quatre *angelets* de

⁶³⁰ A l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona es conserva la petició de Gurri i companyia que s'inserís la declaració de Juan Antonio de la Paz Merino del 3-IX-1791 sobre les privatives de l'escultura i l'aprovació del comte de Floridablanca i a l'arxiu de la Reial Acadèmia de San Fernando de Madrid es conserva una certificació del notari Ignasi Plana i Fontana de la declaració: AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., caixes 1416, f. 30, 16-II-1793. *Vid.* el doc. núm. 91 de l'ap. documental. I AASF, 38-1/1, 16-II-1793.

⁶³¹ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir i Llaurens, not., caixa 1416, 1793-1794, f. 2, 3-II-1794. *Vid.* el doc. núm. 86 de l'ap. documental.

quatre pams d'alt, dues figures de menys d'un pam només començades a treballar i deu més de mitjanes que estaven obrant els fadrins, les quals es traslladaren a la casa del guarda reial de constrenyiments⁶³².

La reacció de Macià no es feu esperar i junt amb un altre tallista afectat al que se li embargà una *imatge de la Verge del Carme*, Josep Arqués, interposaren una demanda a la Reial Audiència i s'enfrontaren amb els tres confiscadors en un acarament verbal davant de Gaspar Jover. Macià i Arqués requeriren que se'ls tornessin les imatges. El primer reclamà tretze figures d'infants i el segon la *Verge del Carme* i a més, tots dos demanaren compensacions pels perjudicis i les injúries comeses, doncs per ells les Reials Ordres proclamades sobre aquest assumpte atorgaven la llibertat a qualsevol per a treballar escultura:

“Los quales agentes piden que dichos convenidos sean condenados en haverles de devolver esto es â dicho Arques la imagen de Nuestra señora del Carmen y â dicho Macià trece niños que estaban trabajando junto la enmienda de los daños y perjuhicios y tambien de la injuria que se les ha irrogado por haverse conferido los convenidos en las casas de los actores â apremiarles sin tener titulo alguno para ello: pues que según las Reales pragmáticas y ordenes que rigen en el concreto caso, pueden libremente exercer la dicha arte de escultor por ser assi literal en la que por ahora producen para insertarse, mediante la qual esperan los actores y assi lo piden, se servirá vuestra señoría declarar por nullos y atentativos los apremios que los convenidos les hicieron, mandando que se les debuelban desde luego, respectivamente la dicha imagen de la Virgen del Carmen y los trece niños, â lo menos mediante caucion que ofrecen de estar â derecho y pagar lo juzgado.”⁶³³.

El desgavell imperant a l'època sobre la potestat de l'elaboració d'escultures feu que Macià i Arqués és qualificuessin escultors mentre que els altres els titllaren de mers tallistes. En efecte, Gurri i els seus recordaren que des de que el

⁶³² AASF, 38-1/1, 6-II-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 229-230.

⁶³³ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir i Llaurens, not., caixa 1416, 1793-1794, f. 3-11, 7-II-1794. *Vid.* el doc. núm. 87 de l'ap. documental.

gremi d'escultors passà a ser de tallistes, el setembre del 1786, només es podien anomenar escultors aquells que no estiguessin agremiats i es dediquessin exclusivament a la Noble Art, és a dir a fer estàtues, baixos relleus i la resta d'elements declarats propis de l'escultura com caixes d'orgue, faristols, cadirams de cor, retaules i troncs:

"Otro sí digan: si es verdad como lo es que las obras propias de escultores son estatuas, bajos relieves y otras que participan del mismo artificio, como retablos, pulpitos, cancelos, cajas de organo, silleras de coro, facistoles y demas que se gastan en los templos y si las estatuas ô baxos relieves compete privativamente el trabajarlas á la Profesion de escultura.

*Otro sí digan: si es verdad como lo es que à los tallistas pertenecen las obras de talla y adorno de qualquier especie, sin figuras, baxos relieves, ni estatuas"*⁶³⁴.

En canvi Arqués defensà que malgrat el canvi de nom del gremi, aquest es regia amb els mateixos privilegis que anteriorment, quan també era d'escultors, i que per tant els seus membres no eren mers tallistes.

A l'acarament, Gurri, Cots i Traver els recordaren la Reial Ordre del juny del 1777 on constava que els tallistes no eren professors de Belles Arts i que per tant no podien treballar escultura. Però el cert és que en realitat tot eren fal·làcies doncs el propi Arqués preguntà a Gurri i a Traver si no era cert que el primer li havia deixat un model per a poder copiar la *Verge del Carme* i el segon una *Verge* i un *sant Josep* de fang pel mateix objectiu. En cas afirmatiu tots dos haurien tolerat aquesta còpia per part d'un tallista i les motivacions per l'embargament serien d'altres més ocultes, com no formar part del seu grup de control. Tots dos respongueren amb evasives: Gurri admeté que havia cedit el model però només perquè el fill d'Arqués que estudiava per escultor pogués practicar i Traver també

⁶³⁴ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir i Llaurens, not., caixa 1416, 1793-1794, f. 3-11, 7-II-1794. *Vid.* el doc. núm. 87 de l'ap. documental.

va reconèixer que havia donat models a Arqués però per una finalitat distinta a la que aquest assegurà⁶³⁵.

El nou de febrer, dos dies després de l'acarament, Macià i Arqués tornaren a comparèixer davant de Gaspar Jover per a insistir en que se'ls retornessin les escultures amb arguments semblants als anteriors: que es tractava d'un art lliure del que cap gremi en tenia la privativa i per tant realitzable per a tothom però sobretot pels tallistes que tenien especials aptituds per a la feina:

*"Siendo difícil de poder atinar el motivo ô el pretexto en que hayan fundado los adversantes semejante atentado como el de apremiar â los exponentes por que exercen la dicha Noble Arte y llevarseles la obra que estaban haciendo por que si se fundan en que esta parte son individuos del gremio de tallistas de esta ciudad no puede esta calidad impedirles el libre ejercicio de la Noble Arte de escultura por que si esta es permitida â todo y qualquiera particular no son ni pueden ser los individuos del citado gremio de tallistas de peor condicion que los demas por lo mismo pueden ser privados de ejercicio de escultura que es libre â todos antes por lo contrario el ser tallistas funda presumcion de havilidad para la escultura por ser la talla otra de las partes de esta y solo podrian tener algun vislumbre de razon quando la escultura tuviere gremio y este la privativa por que en tal caso los tallistas deverian limitarse â las obras de talla y adorno de qualquier especie sin figuras ni bajos relieves ni estatuas pero no hallandose la escultura en la clase de gremio sino en la de libre Noble Arte claro esta que no pueden los tallistas ser impedidos de exercer la escultura por la propia razon de no poder impedirse que la exersa qualquier particular y realmente los exponentes se hallan en posesion de exercer libremente la escultura en fuerza de la citada Real Cedula"*⁶³⁶.

⁶³⁵ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir i Llaurens, not., caixa 1416, 1793-1794, f. 3-11, 7-II-1794. *Vid.* el doc. núm. 87 de l'ap. documental.

⁶³⁶ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir i Llaurens, not., caixa 1416, 1793-1794, f. 18-19, 9-II-1794. A l'arxiu històric de Barcelona també es conserva un llistat de costes de l'acte del 19-II-1793: AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir i Llaurens, not., caixa 1416, 1793-1794, s/p., [1793]. *Vid.* els doc. núm. 88 i 85 de l'ap. documental.

Per la seva banda, el vint-i-cinc de febrer, Gurri i companyia també comparegueren davant de Jover per apel·lar l'acarament verbal i constatar les contradiccions entre Macià i Arqués. Recordaren que mentre el primer havia admès el nom de gremi de tallistes, el segon reclamava també la denominació d'escultors i que tots dos reconegueren estar agremiats i treballar obres de talla. Així, com que al seu entendre les Reials Ordres sobre la privativa de l'escultura del juny del 1777, del maig del 1785 i setembre del 1786, els professors de les Nobles Arts s'havien de circumscriure a les obres de la seva professió i no formar part de cap gremi, cap dels dos podia anomenar-se escultor ni treballar escultura:

"En dicha Real Cedula (1-V-1785) se dispone que los / profesores de las tres Nobles Artes no se empleen en otras obras que en las de su profesion, porque con ellas entorpecen sus ingenios. Si los adversantes pretenden trabajar obras de escultura es preciso primeramente que esten independientes de todo cuerpo ò gremio secundo que no se dediquen à otras que à las que se han declarado ser propias peculiares y privativas de la escultura, y que no trabajen las que entorpecen los ingenios. Luego por estar los adversantes agremiados y por trabajar obras de talla y mero adorno que expresamente está prohibido trabajarlas à los escultores perdiendo el derecho de serlo siempre y quando las trabajen separadamente de los cuerpos de arquitectura que levanten, no pueden pretender que sean contados en el numero de los profesores de las Nobles Artes de esto se sigue que no pueden trabajar/ estatuas"⁶³⁷.

Finalment Gurri i els seus insistiren que havien acudit a la justícia legítimament, que la sol·licitud dels agremiats en el judici verbal no procedia i per això demanaren que se'ls prohibís treballar cap escultura i se'ls obligués a pagar les costes del judici⁶³⁸.

Però decidit a seguir endavant, Macià també va recórrer a l'acadèmia de San Fernando. El tretze de febrer dirigí una carta al seu vice-director, Bernardo

⁶³⁷ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir i Llaurens, not., caixa 1416, 1793-1794, f. 33-34 i 42-44, 25 i 26-11-1794. *Vid.* el doc. núm. 93 de l'ap. documental.

Iriarte, demanant-li una declaració definitiva sobre la llibertat de l'execució de l'art i un amonestament contra Gurri que s'havia entremesclat en assumptes gremials que li estaven prohibits⁶³⁹. Aquesta epístola és especialment reveladora de la possibilitat que, a més de l'ambició de l'escultor, l'embargament hagués estat provocat per motius més personals. Cal recordar que, com s'ha estudiat anteriorment, tant Campeny, Macià com Arqués foren alumnes seus: ja és sabut que Campeny estudià primer sota les ordes d'un oficial de Salvador Gurri a Mataró, després al seu taller barceloní i encara més tard a l'Escola de Llotja, igual que Arqués qui per a optar a l'examen de mestria justificà davant la confraria la seva formació amb escultors agremiats i, entre altres, assegurà haver estat sis setmanes a casa de Gurri⁶⁴⁰ i finalment Macià també es formà sota la seva tutela, en aquest cas a Llotja on aparegué llistat als *Llibres d'Acords* de la Junta de Comerç com a alumne premiat⁶⁴¹. Alhora, ell mateix comunicà a l'acadèmia de San Fernando que havia estat deixeble de Gurri durant sis anys⁶⁴². Però a més d'ells, Macià afegí que les obres que se li havien embargat eren per adornar el saló principal de la casa d'un cavaller de Barcelona, la decoració de la qual estava dirigint justament un col·lega de Gurri a Llotja, amb el que també l'unia una relació personal, el pintor Tomàs Solanes. Ultra això, gràcies a una carta inèdita conservada al fons del Baró de Castellet de la Biblioteca de Catalunya hem pogut saber de quin senyor barceloní era la casa: pertanyia a Marià Alegre d'Aparici i d'Amat, baró de Castellet, un aristòcrata membre de la Junta de Comerç també estretament vinculat a l'Escola de Nobles Arts.

⁶³⁸ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir i Llaurens, not., caixa 1416, 1793-1794, f. 33-34 i 42-44, 25 i 26-II-1794. *Vid.* el doc. núm. 93 de l'ap. documental.

⁶³⁹ AASF, 38-1/1, 13-II-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 231-232.

⁶⁴⁰ AHPB, Pere Pagès, not., manual de 1774, f. 122-125, 24-III-1774. Pel què fa a la formació de Campeny amb Salvador Gurri, *vid. infra* els apartats III.2.2.1. *Els malentesos amb Pasqual Pere Moles i Damià Campeny* i III.3. *Les labors docents de l'escultor: la instrucció impartida al taller i a l'Escola de Llotja i els seus deixebles* de la PART II.

⁶⁴¹ BC, JC 7, *Llibre d'Acords* 1778-1779, f. 207, 18-I-1779. També a SUBIRANA 1986, 177 n. 23 i 1990, 382.

⁶⁴² AASF, 38-1/1, 13-II-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 231-232.

La súplica de Macià a l'acadèmia, malgrat esta tenyida de subjectivisme, descrivia a Gurri com un escultor inclement que s'encruelí en el registre:

“Compareció en mi taller, don Salvador Gurri academico de merito en la esculptura, con dos compañeros, Nicolas Traver y Bernardo Cots [...] â hejecutarme con tal deprabada malicia; que mas pareció venian, â hacer un apremio criminal, que a capturar un artesano de su casa [...] y quejandome yo de la inhumanidad, a dichos señores, ahun se mofaron de mi, con el mayor descaro y desprecio (cosa que contradice al caracter de un señor academico de San Fernando)”⁶⁴³.

És provable que Macià exagerés els fets però el cert és que el sarcasme de Gurri arribà a l'extrem de dirigir-se al baró de Castellet un cop assabentat que les imatges confiscades eren per a casa seva, oferint-li que un dels escultors lliures que havien participat en l'embargament, és a dir un dels seus protegits, Cots o Traver, no només continuessin sinó que “reparessin les monstruositats” dels nens embargats que hauria fet Macià un cop pagades, això sí, les obres a aquest últim en l'estat en que les havia deixat:

“Molt senyor meu aven precentit de que los nois de que se feu aprecio eran per la casa de vostè i que de esta detensio se li segia grave perjudici per lo adelantament de la obra de sa casa, i no desitjant altre que poder complaure a vostè, he pensat ap aquerdo dels demes convinguts a dita aprecio dels nois, que si li es posible a vostè convenirse amb Pera Macia tallista, paganli vostè los nois al estat que al presen se troban, despues se li faran concluir per un de aquells [escultors aprobats] que sian dichnes del gust de vostè; obligannos en fer corregir los posibles defectes i monstruositats que al presen tenen los actuals nois comensats, pues del tot son separats del bon gus de vostè”⁶⁴⁴.

⁶⁴³ AASF, 38-1/1, 13-II-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 231-232.

⁶⁴⁴ BC, fons del Baró de Castellet, annex 12, correspondència de Marià Alegre i Aparici, cartes rebudes, 1793, (209/3), 13-II-1793. *Vid.* el doc. núm. 89 de l'ap. documental.

El memorial de Macià fou llegit a la sessió del tres de març de la Junta particular de l'acadèmia de Madrid que, ignorant la certesa de l'acusació, determinà demanar informació sobre el cas a l'intendent Juan Miguel de Indart, el qual al seu torn també sol·licità notícies a Pasqual Pere Moles⁶⁴⁵. Ambdós redactaren sengles informes i Moles confirmà a Indart el despotisme de Gurri i que el vertader usurpador de les feines relacionades amb l'escultura era el propi acadèmic el qual executava obres de talla que no li pertocaven. Moles assegurà que coneixia la veracitat dels fets que relatà Macià a través de Traver que li confessà haver-se penedit de la seva actitud i haver obrat a instància de Gurri i finalment opinà que l'única manera d'acabar amb les discòrdies entre escultors i tallistes era eliminar definitivament el gremi i convertir per fi l'escultura, la talla i l'arquitectura de retaules en feines lliures per a tots⁶⁴⁶. Ultra això, tres dies més tard Moles també es dirigí a Isidoro Bosarte, aleshores secretari de l'acadèmia de San Fernando per a recomanar que es multés a Gurri per la seva actitud amb 50 escuts i la recollida del títol d'acadèmic de mèrit⁶⁴⁷.

Havent escoltat els informes d'Indart i de Moles de la mà de Bosarte, els membres de la Junta Particular de l'Acadèmia de San Fernando decidiren reprovar a l'escultor per haver-se implicat en un assumpte gremial, advertint-lo que deixés d'embargar obres d'escultura i que si tornava a ser motiu de queixa se li retiraria el títol d'acadèmic:

"[...] la Junta acordó se escribiese una severa reconvencion á don Salvador Gurri apercibiendole se abstuviese de mezclarse por sí ni acompañado de tallistas en procedimientos de apremios de obras de escultura; en inteligencia de que si se volviese á dar motivos de quejas á los profesores se procedería por la academia á su exclusion y se le recogería el título de academico de merito. Se resolvió que esta carta se dirigiese

⁶⁴⁵ AASF, *Llibre d'Actes, Junes Particulars 1786-1794*, 3/124, f. 211, 3-III-1793. *Vid.* el doc. núm. 94 de l'ap. documental.

⁶⁴⁶ AASF, 38-1/1, 27-III-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 235-237.

⁶⁴⁷ AASF, 38-1/1, 30-III-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 238-239.

abierto al intendente, quien llamando á Gurri á su presencia se la entregase haciendole saber su contenido"⁶⁴⁸.

A l'arxiu de l'acadèmia de San Fernando es conserva la còpia de la carta que es feu arribar al nostre protagonista, on li recordaren que no tenia facultat per impedir a ningú obrar imatges escultòriques per ser acadèmic i que actuar de la mà de Traver i Cots, els quals des de l'acadèmia eren considerats escultors del gremi, era una actitud indecorosa d'un membre de la institució:

*"Esta Real Academia de San Fernando de cuya gracia tiene usted el titulo de academico de merito en la escultura ha visto en su Junta del dia 5 del corriente con el mayor desagrado y estrañeza los recursos de unos profesores de escultura de esa ciudad que se han quejado amargamente del proceder de vuestra merced con ellos procurando inquietarlo y moverles pleitos de que se ha verificado ya un apremio en el taller de Pedro Maciá, como por la qualidad de academico de merito no tiene vuestra merced facultades ningunas para impedir á nadie que trabaje se convence ser un insulto el que vuestra merced ha hecho á ese profesor deslumbrando el juzgado del alcalde mayor con falsa relacion para obtener permiso de denunciar y apremiar obras en que vuestra merced no debe mezclarse. Y por otra parte el acompañarse vuestra merced con dos gremiales de ese gremio de tallistas (Traver y Cots) para pedir apremios denota que vuestra merced no procura conservar el decoro que se merece el titulo de academico de merito de esta Real Academia. [...] Por todo lo dicho la academia (reservándose tomar las medidas oportunas para la tranquilidad de la profesion quando lo juzgase conveniente ha acordado apercibir a vuestra merced como lo hago en su nombre que se abstenga de los procedimientos judiciales, y de dar motivo á nuevas quejas; pues de lo contrario inmediatamente y sin esperar ni atender á excusas se le recogerá a vuestra merced el titulo de academico, y se le borrará del catalogo de sus individuos y entonces podrá vuestra merced pleitear sin que guste"*⁶⁴⁹.

⁶⁴⁸ AASF, *Llibre d'Actes, Juntas Particulars* 1786-1794, 3/124. f. 214-215r, 5-V-1793. Vid. el doc. núm. 95 de l'ap. documental.

⁶⁴⁹ AASF, 38-1/1, 8-V-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 240. A aquest arxiu també es conserva la petició de l'acadèmia de Madrid a l'intendent Indart de que lliurés la comunicació a Gurri: AASF, 38-1/1, 8-V-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 241. I la confirmació d'Indart a Bosarte d'haver

Gurri acatà la sentència de l'acadèmia però es defensà amb un carta datada el divuit de juny on advertí als madrilenys que el seu col·laboracionisme havia estat decorós perquè a Barcelona tant Traver com Cots eren considerats escultors lliures doncs havien estat declarats com a tals per Reial Acord de la Reial Audiència. Afegí a més que Macià actuà mogut per enveja envers els èxits de Traver i, per a legitimar la seva actuació, recordà distintes Reials Ordres que havien fixat que un individu del gremi de tallistes no podia fer obres d'escultura per ser incompatible amb la seva noblesa. Finalment l'escultor demanà que s'ordenés a Macià i a Arqués que no els molestessin més amb falsedats i que complissin la Reial resolució del setembre del 1791⁶⁵⁰.

Bosarte comunicà el recurs de Gurri als membres de l'acadèmia el set de juliol i el dia vint l'escultor ja demanà al secretari quin era el seu estat⁶⁵¹. Però Gurri oblidava que els seus arguments perdien pes enfront dels informes negatius de l'intendent Indart i de Moles, pel que l'acadèmia finalment no realitzà cap modificació a les resolucions anteriors. Així li fou comunicat per Bosarte el vint-i-nou de juliol, en dues cartes on el secretari aprofità per a recriminar-li durament el seu comportament i les infundades suposicions que també Josep Arqués hagués enviat un recurs contra ell. Sobretot però, Bosarte li recordà que si bé l'acadèmia el protegia dels atacs dels gremials, en cap cas l'autoritzava per fer aquells embargaments i li recordà que per la institució, tant gremials eren Cots i Traver

comunicat a Gurri els seus advertiments, així com un certificat validat per l'escrivà Gerardo Cassani que Indart havia comunicat la carta de l'acadèmia a l'escultor: AASF, 38-1/1, 17-V-1793. *Vid.* els doc. núm. 96 i 97 de l'ap. documental. Alhora, a la sessió de la Junta Particular de l'acadèmia del dos de juny, Bosarte informà als seus membres que Indart ja havia comunicat la carta a Gurri: AASF, *Llibre d'Actes, Juntas Particulars* 1786-1794, 3/124, f. 220v-221, 2-VI-1793. *Vid.* el doc. núm. 98 de l'ap. documental.

⁶⁵⁰ AASF, 38-1/1, 18-VI-1793, s/p. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 243-245. Alhora es conserva la petició de Gurri a Isidoro Bosarte que faci conèixer el seu requeriment a l'acadèmia: AASF. 38-1/1, 18-VI-1793, s/p. *Vid.* el doc. núm. 99 de l'ap. documental.

⁶⁵¹ AASF, *Llibre d'Actes, Juntas Particulars* 1786-1794, 3/124, f. 223v-224, 7-VII-1793 i AASF. 38-1/1, 20-VII-1793, s/p. *Vid.* els doc. núm. 100 i 101 de l'ap. documental..

com Macià i Arqués perquè només reconeixia als escultors que aprovaven els seus exàmens⁶⁵².

Malgrat els advertiments anteriors, el març del 1794 Gurri encara no havia tornat les escultures a Macià, el qual el catorze d'aquell mes presentà requeriment a l'escultor perquè li lliurés les imatges. L'endemà mateix Gurri respongué davant de l'escrivà Marià Simón que des de l'advertència de San Fernando havia abandonat la causa i que per tant Macià s'hauria de dirigir als que encara la seguien⁶⁵³. Poc després doncs Macià presentà el requeriment de retorn a Traver i a Cots⁶⁵⁴.

Ultra això, el quatre de juny Macià tornà a dirigir-se a l'acadèmia de San Fernando⁶⁵⁵ i aquesta vegada els seus membres, després d'haver demanat a l'intendent Juan Miguel de Indart les causes perquè les obres seguien confiscades segons acord de la Junta particular del setze de juliol⁶⁵⁶ i de conèixer tant per carta d'Indart com també pel propi Macià, (la de Macià de l'onze i la d'Indart del setze d'agost), que aquest havia hagut de tornar a començar les obres per a servir al client, cosa que junt amb el cost del plet el deixaren sense diners pel que hagué de fer el requeriment per la via extrajudicial⁶⁵⁷, optaren finalment per prendre mesures dràstiques i retirar a Gurri temporalment el títol d'acadèmic de mèrit. Així, a la reunió de la Junta Particular del set de setembre del 1794 els acadèmics acordaren demanar a Indart que cités a l'escultor per a comunicar-li que el seu títol quedava requisat fins que les obres de Macià no fossin retornades:

⁶⁵² Hi ha dues cartes distintes d'Isidoro Bosarte a Gurri que havent llegit el seu recurs l'acadèmia no ha modificat res: AASF, 38-171, 29-VII-1793 i una altra sense data: AASF, 38-1/1, s/d. Per la primera *vid.* el doc. núm. 102 de l'ap. documental i la segona ha estat transcrita per: RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 246.

⁶⁵³ AASF, 38-1/1, s/p., 15-III-1794. *Vid.* el doc. núm. 105 de l'ap. documental.

⁶⁵⁴ AASF, 38-1/1, s/p., 2-VII-1794. *Vid.* el doc. núm. 111 de l'ap. documental.

⁶⁵⁵ AASF, 38-1/1, s/p., 4-VI-1794. *Vid.* el doc. núm. 108 de l'ap. documental.

⁶⁵⁶ AASF, *Llibre d'Actes, Juntas Particulars* 1786-1794, 3/124, f. 254, 16-VII-1794. *Vid.* el doc. núm. 112 de l'ap. documental.

⁶⁵⁷ AASF, 38-1/1, s/p., 16-VII-1794, s/p., 11-VIII-1794 i s/p., 16-VIII-1794. Bosarte detallà a la Junta particular de l'acadèmia de San Fernando l'ofici enviat a Indart per a demanar-li l'informe sobre el motiu pel que les escultures seguien embargades el 3 d'agost del 1794: AASF, *Llibre d'Actes, Juntas Particulars* 1786-1794, 3/124, f. 256, 3-VIII-1794. *Vid.* els doc. núm. 113, 117, 118 i 116 de l'ap. documental.

“Leí el informe que con fecha de 16 de agosto ha hecho á la Academia el intendente de Barcelona don Juan Miguel de Indart en respuesta al oficio que de acuerdo de la Academia le pasó en 16 de julio pasado preguntando las causas de continuar embargadas las figuras de Pedro Macià, vecino de aquella ciudad. Y enterada la Academia de quanto expone dicho intendente, acordó se le diesen las gracias por su eficacia y puntualidad, y al mismo tiempo que hiciese llamar y citar á don Salvador Gurri, á quien pediria el titulo que tiene de academico de merito, el que retendria en su poder hasta que las figuras de Macia fuesen desembargadas y restituidas á poder de su autor.”⁶⁵⁸.

Isidoro Bosarte encara anà més lluny en la carta que feu arribar a Juan Miguel de Indart per a comunicar-li la resolució de l'acadèmia i afegí que si tornaven a tenir cap queixa contra Gurri el títol li seria recollit definitivament, el seu nom s'esborraria del catàleg d'acadèmics i en conseqüència seria declarat membre del gremi de tallistes de Barcelona⁶⁵⁹.

L'escultor reaccionà immediatament i a principis del mes d'octubre trameté una carta i després requerí a Bernat Cots i a Nicolau Traver que tornessin les peces embargades seguint les ordres de Madrid⁶⁶⁰. Cots i Traver respongueren judicialment estar disposats a tornar aquelles escultures sempre que poguessin seguir la causa contra Macià i Arqués, especialment en el seu punt principal: quines eren les obres específiques dels tallistes⁶⁶¹.

El quatre de novembre d'aquell any Gurri s'enfrontà amb Macià en un acarament on el tallista reconegué que des de que el cinc maig del 1793 l'acadèmia resolgué advertir a Gurri que abandonés els embargaments aquest no l'havia

⁶⁵⁸ AASF, *Llibre d'Actes, Juntas Particulars 1786-1794*, 3/124, f. 258-259, 7-IX-1794. *Vid.* el doc. núm. 120 de l'ap. documental.

⁶⁵⁹ AASF, 38-1/1, 13-IX-1794. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 247-248. Es conserva també la carta del notari de la intendència Bonaventura Vidal certificant haver rebut la carta de Bosarte on es demana que se li requisi el títol a Gurri: AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 20-22, s/d.

⁶⁶⁰ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir i Llaurens, not., caixa 1416, 1793-1794, f. 49, 12-X-1794. *Vid.* el doc. núm. 123 de l'ap. documental. Idèntic escrit es conserva també a: AASF, 38-1/1, 12-X-1794. I AASF, 38-1/1, 18-X-1794. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 249.

⁶⁶¹ AASF, 38-1/1, 22-X-1794. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 251-252.

molestat més⁶⁶². I amb aquest argument, l'onze de novembre Gurri suplicà a l'intendent que intercedís davant de l'acadèmia de San Fernando perquè se li retornés el títol atès que la segona volta que Macià es dirigí a l'acadèmia ell ja havia abandonat el litigi i eren Traver i Cots els que no volgueren obeir les ordres de San Fernando per ser escultors aprovats per Reial Acord de la Reial Audiència i no pas acadèmics⁶⁶³. I una setmana més tard el propi Gurri s'adreçà a l'acadèmia amb idèntiques raons⁶⁶⁴. Per l'escultor la segona vegada que Macià s'adreçà a l'acadèmia ho feu amb mala intenció i poca sinceritat, mogut per algun enemic i competidor seu que sabia que se li retiraria el títol si la institució rebia noves queixes:

*"[...] no podía Masia pedir ni aser ninguna instancia contra el suplicante sino contra aquellos que no quisieron devolverle los apremios, por consiguiente el suplicante no puede menos de persuadirse que las instancias hechas por Masia después del síncro de mayo de mil ciete cientos noventa y tres, an sido efechto de alguna seduccion que se le ha hecho por algun capital enemigo del suplicante, respecto que se propalaba muy de antes, que a la segunda instancia de Masia se borraría del catalogo de los academicos, y como Masia se tubiese ningun motivo para hacerla segun el ténor de sus respuestas, es supremamente verosímil lo executase seducido de algun emulo capital de suplicante"*⁶⁶⁵.

El dia quinze de novembre Indart informà al secretari de l'acadèmia de San Fernando que havia retirat el títol a Salvador Gurri i resumí l'estat de la qüestió⁶⁶⁶. Aquest informe, junt amb el memorial de l'onze de novembre on l'escultor es defensava i els de Traver i Cots que autoritzaven el desembargament però pretenien continuar amb la causa, fou llegit a la Junta particular de San Fernando

⁶⁶² AASF, 38-1/1, 4-XI-1794. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 253-255. Aquest acarament fou certificat pel notari Miquel Mir el 21-III-1795: AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 29-32, 21-III-1795.

⁶⁶³ AASF, 38-1/1, s/p., 11-XI-1794. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 256-257.

⁶⁶⁴ AASF, 38-1/1, s/p., 18-XI-1794. *Vid.* els doc. núm. 124 i 125 de l'ap. documental.

⁶⁶⁵ AASF, 38-1/1, s/p., 11-XI-1794. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 256-257.

del trenta d'aquell mes. I en atenció que les escultures seguien confiscades, que l'única gestió obrada per Gurri havia estat separar-se de la demanda i que Traver i Cots en realitat pretenien continuar amb la causa i actuaven amb malícia, els membres d'aquella Junta acordaren demanar al rei que declarés que els privilegis dels acadèmics no eren pas l'exclusiva de l'art de l'escultura sinó poder treballar sense ser molestats pels gremials:

"[...] y que por lo que hace á la correccion de aquellos gremiales franqueados por autos judiciales, con cuyo pretexto oprimen á otros en el uso libre de la facultad, acordó la Junta ser conveniente hacer una consulta á su majestad pidiendo declarase en lo que consiste el verdadero privilegio de los academicos, que no es exclusivo ó impeditivo de los que no son academicos en el uso del arte de la escultura, sino solamente negativo para que otros no les impidan exercerla donde quiera que se establezcan, sin que syndicos ó veedores de gremios los puedan apremiar á contribucion alguna: y qué convendria no nombrar precisamente á Barcelona en la consulta, pero si poner el perjuicio que se seguia á los gremios y contribuciones que les exigia la Real Hacienda, en franquearse algunos gremiales por auto de las justicias ordinarias de los pueblos lo que así quedé en executar"⁶⁶⁷.

Indart fou informat per Bosarte de les anteriors decisions el sis de desembre, amb l'afegitó que no es tornés el títol a Gurri fins que Macià no hagués recuperat les seves famoses figures i el lament per l'actitud hipòcrita tant de Traver i de Cots com de Gurri. Des de Madrid es considerava que els tres autors de l'embargament dissimulaven haver-se desvinculat del plet però que en realitat actuaven corromputs per la mala fe. Altre cop tornaven a xocar dos ambients ben distints, el món il·lustrat dels acadèmics es consternava d'una actitud en canvi comú a Catalunya i a bona part de la resta de l'Estat aquell final de segle, on els

⁶⁶⁶ AASF, 38-1/I, s/p., 15-XI-1794.

⁶⁶⁷ AASF, *Llibre d'Actes, Juntas Particulars 1786-1794*, 3/124, f. 268v, 30-XI-1794. *Vid.* el doc. núm. 126 de l'ap. documental. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 258-259.

uns no eren pas millors que els altres i tots procuraven aconseguir el major nombre de feines possible:

*"No se ha dexado de penetrar la academia á primera vista la malicia que dichos allanamientos contienen; pues el de Gurri viene a ser solamente una suspension ó apartamiento de seguir su accion mancomunada siendo el principal del atentado contra ese pobre gremial Pedro Maciá; y el de los gremiales Traver y Cots una disimulada permisión ó como hacer la vista gorda para el desembargo que pretenda el agraviado. La protesta que incluye esta paliada desistencia de los dos gremiales está tan llena de supercheria y mala fé, que la academia ha quedado como escandalizada de su temeridad y arrojo"*⁶⁶⁸.

Però malgrat les amenaces de l'acadèmia de Madrid, al tractar-se d'un assumpte gremial fora de la seva competència el plet transcorria lentament per la via judicial ordinària i les obres seguien sense retornar-se. Així, ja a l'any següent, el vint-i-quatre de gener del 1795, Macià es tornà a dirigir a San Fernando perquè dictés les providències definitives sobre el seu cas i altre cop constatà el caràcter poc caritatiu de Gurri a qui titllà de turbulent i malintencionat⁶⁶⁹. Però tot el que podia fer l'acadèmia era lamentar la seva desgràcia i tornar a clamar que els seus membres no tenien dret a embargar les feines d'altri i que Traver i Cots eren tallistes agremiats, com Bosarte certificà a Macià⁶⁷⁰.

Per això, el divuit de març Macià optà per a tornar-se a adreçar a Gaspar Jover presentant el certificat de Bosarte i apel·lant a les Reials Ordres que decretaven la llibertat de l'escultura. El tallista demanà una pena de quatre anys de desterrament i una multa de 200 ducats per a cada autor de l'embargament⁶⁷¹.

⁶⁶⁸ AASF, 38-1/1, 6-XII-1794. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 260-261.

⁶⁶⁹ AASF, 38-1/1, 24-I-1795. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 267-268.

⁶⁷⁰ Aquest certificat de Bosarte es conserva per partida doble tant a l'arxiu de l'acadèmia de San Fernando de Madrid com a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona: AASF, 38-1/1, s/p., 2-II-1795. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 269-270 i AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII. Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 17-19, 2-II-1795. *Vid.* el doc. núm. 128 de l'ap. documental.

⁶⁷¹ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 1-7, 18-III-1795.

El vint-i-set d'aquell mateix mes Gurri es tornà a defensar davant de Jover amb els antics arguments que ell havia abandonat el plet i insistit a Traver i a Cots perquè retornessin les obres interposant fins i tot un requeriment i assegurà que Macià s'havia dirigit a l'acadèmia amb malícia i coneixement que li traurien el títol. Finalment l'escultor demanà a Jover que ordenés que es tornessin les escultures puix que sabia que aquella era l'única manera de recuperar el seu guardó⁶⁷².

Havia passat tant de temps que fins i tot Josep Arqués, que fins llavors s'havia mantingut al marge perquè la seva pobresa li impedia seguir el plet, també reclamà a Jover que s'accelerés el procés de retorn de les imatges embargades⁶⁷³. I si a través dels documents esmentats fins ara s'evidencia el caràcter ambiciós de Gurri, les seves trampes i el seu to a voltes excessivament cobdiciós es fan paleses en un llarg document signat per Traver i Cots com a resposta a l'anterior súplica de Macià, on provaren de legitimar els embargaments i asseguraren que tot i que Gurri hagués pogut tornar les obres, es limità a fingir que li era impossible per haver-se separat de la causa:

*"[...] Gurri se havia propuesto aparentar que queria cumplir lo resuelto por la academia al paso que se le dexo con libertad para debolver las piessas no lo hiso, no obstante de haverle instado para ello los exponents pretendiendo que estos lo executasen quando el apremio se habia hecho por todos de manera que si los adversantes no tienen las piessas deben agradecerlo a Gurri"*⁶⁷⁴.

⁶⁷² AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 25-28, 27-III-1795. *Vid.* el doc. núm. 129 de l'ap. documental.

⁶⁷³ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 29v, 18-IV-1795. En efecte, Arqués que fins llavors no havia seguit les denúncies de Macià pels seus problemes econòmics, també presentà un recurs a l'acadèmia de San Fernando demanant que es tornés a ordenar a Gurri el desembargament de la seva *escultura de la Verge del Carme* el 23-II-1796 perquè estava del tot empobrit per la mala fama que li havia causat l'embargament i tot just havia trobat comprador per la *Verge* confiscada i per tant necessitava l'obra, Bosarte informà d'aquest recurs als membres de la institució el sis del mes següent i vint dies mes tard Arqués agrai al secretari l'atenció de les seves queixes: AASF. 38-2/1, s/p., 23-II-1796, AASF, *Llibre d'Actes, Juntas Particulars* 1795-1802, 3/125, f. 35v, 6-III-1796 i AASF 38-2/1, s/p., 26-III-1796. *Vid.* els doc. núm. 132, 133 i 134 de l'ap. documental.

⁶⁷⁴ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 44v-45, 15-VI-1795. *Vid.* el doc. núm. 130 de l'ap. documental. I també a AASF. 38-2/1, 15-VI-1795.

D'igual manera, també insistiren en que després del requeriment de l'escultor perquè tornessin les imatges, ells acordaren seguir la causa admetent però que les escultures fossin restituïdes i malgrat notificar-ho a Macià i a Arqués, aquests tampoc no les retiraren. A més també titllaren a Macià de mentider per haver-se declarat escultor i no tallista davant dels membres de l'acadèmia de Madrid i seguien insistint que sense oposar-se al retorn de les escultures per Gurri a Macià i Arqués, es declarés vàlid l'embargament i es condemnés a costes als tallistes⁶⁷⁵.

Ultra això, pocs dies més tard Macià es feu ressò de les acusacions mútues entre els diferents autors de l'embargament i també acusà a Gurri de mentider i assegurà que tot eren maniobres de distracció puix que malgrat la retenció del títol, Gurri no pretenia tornar-li les escultures:

*"Esta constante renitencia de Gurri en devolver por si las figuras, que no es una omision ó pura privacion, sino un acto de persecucion positivo y premeditado de su voluntad, que vanamente intenta desmentir con el colorido del allanamiento â que Traver y Cots las devuelvan, igual á la resistencia de estos sus consortes, que la disfrazan con el mismo color, sus mutuas acusaciones y respectivas excusas dadas en sus particulares escritos, cuyos actos constituyen â los tres igualmente culpados"*⁶⁷⁶.

Fins i tot Macià acusà a l'escultor de manipulació de dades perquè Gurri provà que Macià el tenia per separat de la causa en el moment que el denuncià per segona vegada a l'acadèmia i li fou retirat el títol, quan en realitat aquella denúncia fou posterior a l'acarament verbal on Macià confessà no haver estat molestat per l'escultor, doncs a Gurri se li retirà el títol el set de setembre del 1794 i l'acarament verbal fou el quatre de novembre següent⁶⁷⁷.

⁶⁷⁵ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 44r-45, 15-VI-1795. *Vid.* el doc. núm. 130 de l'ap. documental. I també a AASF. 38-2/1, 15-VI-1795.

⁶⁷⁶ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 54v-56, 10-VII-1795. *Vid.* el doc. núm. 131 de l'ap. documental.

⁶⁷⁷ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., caixa 1420, f. 54v-56, 10-VII-1795. *Vid.* el doc. núm. 131 de l'ap. documental.

Malgrat les peticions per l'acceleració del procés⁶⁷⁸ els tràmits anaven tant lents que el desesperat i arruïnat Macià acudí al Príncep de la Pau, Manuel de Godoy, fins a tres vegades, a finals del 1795 i l'abril i el maig del següent, per a implorar la resolució definitiva de la sentència, el qual emperò no solucionà res doncs no contestà les dues primeres peticions i finalment resolgué que s'informés de tot a l'acadèmia⁶⁷⁹.

No fou fins el tres de gener del 1797 que per fi Gaspar Jover dictà sentència i declarà que qualsevol persona tant nacional com estrangera era lliure d'exercir l'escultura i que per tant els embargaments eren nuls i les imatges s'havien de retornar. A més, Jover condemnà als tres autors, Gurri, Traver i Cots a pagar les costes del llarg litigi⁶⁸⁰. Només quatre dies més tard Gurri apel·là la sentència al legant que havia realitzat els embargaments amb autorització de la justícia i sobretot que per ordre de la Reial Acadèmia feia anys que havia abandonat el plet⁶⁸¹. Aquell mateix dia Traver i Cots també apel·laren la pena condemnatòria; tots tres intentaren amb tota mena d'arguments evitar sufragar les costes recordant sobretot la mentida de Macià en qualificar-se d'escultor enlloc de tallista davant de l'acadèmia de San Fernando que en aquell cas no l'hauria atès⁶⁸². Després d'això es presentaren una lletania de súpliques per l'acceptació o denegació de l'apel·lació⁶⁸³ i finalment, el cinc de setembre la Reial Audiència no

⁶⁷⁸ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII. Mir Llaurens, M., not., 1795, caixa 1420, f. 64-65, 9-XII-1795.

⁶⁷⁹ AASF, 38-1/1, 25-V-1796. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 280-281.

⁶⁸⁰ AASF, 38-1/1, 3-I-1797. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 282. I també a AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 72-73, 3-I-1795.

⁶⁸¹ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 74-75, 7-I-1797. *Vid.* el doc. núm. 139 de l'ap. documental.

⁶⁸² AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 79, 7-I-1797.

⁶⁸³ El dia dotze de gener Macià i Arqués demanaren que no s'acceptessin les apel·lacions, el catorze Gurri reclamà a Gaspar Jover que s'admetés la seva apel·lació, el disset l'escultor insistí en que s'acollís i el vint-i-sis Macià i Arqués sol·licitaren que s'apliqués la sentència. Alhora Macià es dirigí a Isidoro Bosarte el divuit de gener demanant una certificació on constessin les seves representacions degut a les apel·lacions anteriors i el set de febrer Gurri tornà a demanar a Jover que acceptés la seva apel·lació: AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 80-81, 12-I-1797, f. 82-83, 17-I-1797, f. 85-90, 26-I-1797, f. 91-92, 7-II-1797. Pel segon i l'últim, *vid.* els doc. núm. 140 i 142 de l'ap. documental. I AASF, 38-1/1, 14-I-1797 i 38-1/1, 18-I-1797. Aquests últims també a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 285-287. I encara el cinc de febrer Bosarte llegí a la Junta particular de l'acadèmia de San Fernando

l'admeté, fet que immediatament es comunicà a Jover perquè seguís el procés⁶⁸⁴. Òbviament el nostre incansable i pesseter protagonista altre volta insistí en que s'anul·lés la pena⁶⁸⁵ però el procurador de Macià i Arqués, Josep Marià Llobet, de seguida replicà els seus arguments titllant els recursos de l'acadèmic d'intempestius, recordant que el propi escultor no es volgué separar del litigi per molt que afirmés el contrari i que les apel·lacions que presentà només pretenien alterar els principis del dret perquè la Reial Audiència ja s'havia pronunciat contra aquestes⁶⁸⁶.

A l'últim, el vint-i-vuit de novembre del 1797 Gaspar Jover ordenà l'execució de la sentència dictada el tres de gener⁶⁸⁷, les escultures foren retornades el vint-i-tres de desembre i Gurri recuperà el seu títol custodiat a la intendència⁶⁸⁸. El propi Macià informà a Bosarte de l'execució de la sentència tot i que les disset escultures que se li havien tornat estaven en tant mal estat pel pas del temps que només servien per atiar el foc:

"Segun mi modo de pensar, me parece faltaria a mi obligación, se dexaba de poner en noticia de vuestra señoría el adjunto decreto de execucion que salió contra de mis

una carta on Macià els demanava una declaració per a poder contrastar l'apel·lació de la sentència de Gurri on aquest assegurava que Macià havia mentit a l'acadèmia. La junta particular però acordà que Macià ja tenia les declaracions anteriors i no acceptà la seva petició: AASF, *Llibre d'Actes, Juntas Particulars* 1795-1802, 3/125, f. 67v, 5-II-1797. *Vid.* el doc. núm. 141 de l'ap. documental. I Bosarte informà a la Junta particular de l'acadèmia que havia comunicat la resolució a Macià el 5 de març: AASF, *Llibre d'Actes, Juntas Particulars* 1795-1802, 3/125, f. 69v-70r, 5-III-1797.

⁶⁸⁴ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miguel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 95, 5-IX-1797.

⁶⁸⁵ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miguel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 103-104, 19-IX-1797. *Vid.* el doc. núm. 144 de l'ap. documental. També el procurador de Traver i Cots, Francesc Comas del Brugar seguí insistint en que els tallistes no podien fer escultures i cità diverses Reials Ordes malgrat que la sentència estava dictada: AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miguel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 111-114, 2-X-1797 i f. 125-127, 13-XI-1797.

⁶⁸⁶ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miguel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 108-110, 26-IX-1797. *Vid.* el doc. núm. 145 de l'ap. documental.

⁶⁸⁷ AASF, 38-1/1, 28-XI-1797. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 290 i AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miguel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 128-130, 28-XI-1797.

⁶⁸⁸ AASF, 38-1/1, [1797]. Segons un escrit de Gurri del mateix plet del disset de juliol del 1798, les escultures foren retornades el vint-i-tres de desembre del 1797: AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miguel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, s/p., 17-VII-1798. *Vid.* el doc. núm. 152 de l'ap. documental. L'acadèmia de san Fernando, un cop assabentada que Macià havia recuperat les escultures i Gurri el títol decidí tancar l'expedient: AASF, 38-1/1, s/p., [1797]. *Vid.* el doc. núm. 137 de l'ap. documental.

*contrarios [...] Las figuras debueltas (que son 17) estan tan estropeadas con los 5 años del seguimiento de la causa, que no son buenas mas que para etxár al fuego*⁶⁸⁹.

Cal recordar però que a l'inici del plet Macià reclamava només tretze imatges i no disset, part de les quals a més no estaven acabades sinó tot just s'havien iniciat.

La pugna entre els rivals però no acabà pas aquí. Gurri no es donà per vençut i després del memorial de Jover versat en les costes del primer procés⁶⁹⁰ s'inicià un segon plet pel pagament d'aquestes. L'escultor havia de pagar 173 lliures, 13 sous i 9 diners i malgrat el seu desacord en la sentència i en la quantitat imposada⁶⁹¹, el vint-i-quatre d'abril ja liquidà un terç del deute: 57 lliures, 17 sous i 11 diners⁶⁹². Ultra això, el deu de juliol d'aquell any el procurador de Pere Macià i Josep Arqués anà més enllà i demanà que dos experts revisessin el deteriorament de les escultures confiscades als seus representats per a una possible recompensa econòmica dels danys i perjudicis i l'assessor del governador nomenà als escultors Francesc Artigas i Josep Pasarell per a tal fi i efecte⁶⁹³. Gurri mostrà el seu desacord per la denúncia interposada pel deteriorament de les peces argüint que amb els mesos que feia que Macià i Arqués les tenien a casa i si fins aleshores no s'havien queixat i s'havia pagat al guàrdia reial que les custodiava, devia ser perquè el seu estat no era pas lamentable. Per tant per l'escultor, Macià i Arqués les haurien

⁶⁸⁹ AASF, 38-1/1, s/p., 12-XII-1797. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 291. Bosarte donà compte de les notícies trameses per Macià als membres de la Junta particular de la de San Fernando: AASF, *Llibre d'Actes, Juntas Particulares* 1795-1802. 3/125, f. 101v, 4-II-1798. *Vid.* el doc. núm. 146 de l'ap. documental.

⁶⁹⁰ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, f. 134-136, 5-I-1798.

⁶⁹¹ El trenta de gener Gurri demanà quedar eximit de la liquidació per haver-se separat del plet, però el nou de febrer Josep Maria Llobet argumentà que l'escultor ja no podia anar contra la sentència amb l'autoritat del jutjat i el dia següent Jover resolgué no acceptar la sol·licitud de l'escultor decretant que s'apliqués la sentència. El quinze de febrer però Gurri protestà les quantitats imposades: AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, s/p., 30-I-1798, s/p., 9-II-1798, s/p., 10-II-1798 i 1793-1794, caixa 1416, s/p., 15-II-1798. Per aquest últim, *vid.* el doc. núm. 147 de l'ap. documental.

⁶⁹² AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, s/p., 24-IV-1798.

⁶⁹³ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, s/p., 10-VII-1798. *Vid.* el doc. núm. 151 de l'ap. documental..

pogut haver malmès ells mateixos⁶⁹⁴. Altre cop es presentaren un reguitzell de recursos sobre l'envelliment de les obres⁶⁹⁵ fins que el vint-i-nou de novembre del 1799 Josep Garcini dictà la nul·litat de les denúncies de Macià pel deteriorament de les escultures confiscades i el condemnà a pagar les costes d'aquell plet. Garcini entenia que Macià reclamava l'envelliment de més obres que els tretze *nens* pledejats inicialment, algunes només desbastades, i que les escultures havien estat tot el temps custodiades pel guàrdia reial de constrenyiments que cobrà per la seva feina l'abril del 1798, amb el que havia finit tota la responsabilitat de Gurri, Traver i Cots⁶⁹⁶. Macià presentà una apel·lació que finalment fou admesa en allò devolutiu⁶⁹⁷.

Així s'acabà aquest llarg plet que malgrat no ésser guanyat per Salvador Gurri, no deixà de ser útil pels seus propòsits: mantenir el monopoli de la producció d'obres escultòriques de qualsevol índole a Barcelona sota el seu control, amb mètodes propis del context encara corporatiu en que es movien els artistes i artesans de l'escultura l'últim terç del segle XVIII i principis del XIX. Així sota el vernís de la lluita per la llibertat d'aquesta art, l'escultor aplicà prevencions expeditives que de segur que aconseguiren frustrar a alguns tallistes aspirants a poder fer obres escultòriques. Però malgrat el rerafons gremial de la seva actitud, les lluites per a reivindicar la noblesa de l'escultura, a més de ser un reflex del desgavell vigent en la producció d'aquesta art durant aquella època, no deixaren d'ésser autèntics testimonis de que les teories més il·lustrades i acadèmiques sovint allunyades de la producció general i quotidiana a Catalunya, aleshores tingueren un ressò pràctic propi ja d'una societat en profunda evolució.

⁶⁹⁴ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, s/p., 17-VII-1798. *Vid.* el doc. núm. 152 de l'ap. documental.

⁶⁹⁵ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, s/p., 13-VIII-1798, s/p., 5-XI-1799, s/p., 12-XI-1799, s/p., 13-XI-1799 i s/p., 18-XI-1799.

⁶⁹⁶ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, not., 1795, caixa 1420, s/p., 29-XI-1799. *Vid.* el doc. núm. 157 de l'ap. documental.

⁶⁹⁷ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir Llaurens, M., not., 1795, caixa 1420, s/p., 29-XII-1799.

PART III: L'OBRA

"[...] en este supuesto, me es preciso, [...] recomendar el distinguido merito de don Salvador Gurri, conocido en muchas obras publicas y particulares / por el qual lo eligió la Real Junta teniente de la Escuela de las Nobles Artes, que desempeña à satisfaccion de la misma Real Junta, con conocido beneficio publico".

Pasqual Pere Moles. BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 10, 6-I-1786.

I. ASPECTES TÈCNICS, SOCIALS I MERCANTILS DE LA SEVA PRODUCCIÓ ESCULTÒRICA⁶⁹⁸

Pràcticament des dels inicis de la seva activitat professional, Salvador Gurri gaudí del títol d'acadèmic de mèrit i en conseqüència pogué produir les seves creacions desvinculat del gremi d'escultors i tallistes de Barcelona. Alhora entrà a l'Escola de Nobles Arts que justament responia a les necessitats de modernització econòmica del país. Tanmateix, tant la seva conducta vital com la seva producció estigueren profundament arrelades al sistema menestral que l'últim terç del segle XVIII encara regia l'elaboració de la major part de les feines d'escultura a Catalunya. Ja abans d'aquells anys al Principat s'havia començat a introduir la consideració il·lustrada i academicista de l'escultura i l'escultor com un art i un artista lliure i noble, però Gurri, com la immensa majoria dels seus companys que treballaren vers la segona meitat d'aquell segle i en ocasions també al primer quart del XIX, per bé que adoptà algunes de les novetats ideològiques o estètiques pròpies d'una societat en transformació vers la modernitat, encara estigué fortament condicionat per la tradició gremial en la que es formà. Així, part de la seva producció depengué de la voluntat del client que fixà el material, el tema, el preu, el termini de l'execució, fins i tot el model d'inspiració i el dret d'inspeccionar l'obra un cop enllestida en una contracta que limitava la creativitat de l'artista i cenyia la seva producció a la pràctica artesana. Alhora, tant el material com les tipologies i els temes que treballà majoritàriament: la fusta, els retaules i les escultures religioses així com un bon nombre de mobiliari litúrgic i talla,

⁶⁹⁸ Al present apartat pretenem estudiar els diversos aspectes tècnics, socials i mercantils de la producció de Salvador Gurri, pel que repetidament cal citar obres de l'escultor per a poder exemplificar les nostres afirmacions. Tret d'informacions que apareixen citades a documents concrets com el preu, els dauradors o els esbossos i d'altres que són per sí mateixos documents com les contractes, les traces o els dibuixos, la resta de voltes que s'ha citat una obra per a aspectes generals, continguts en bona part dels documents conservats sobre la mateixa, no s'ha ressenyat tota la documentació que en fa referència atès que no hem cregut que aquest fos l'indret oportú per a fer-ho doncs l'objectiu d'aquest primer apartat no és cap obra específica sinó el d'estudiar aspectes més generals de la producció de l'escultor. Entenem que el lloc per a citar la documentació de cada obra és a la seva fitxa catalogràfica on a més s'ha pogut especificar el contingut de cada document. Per tant per a la documentació de qualsevol afirmació d'aquest capítol que no s'hagi citat vegeu la fitxa de cada obra al catàleg del present estudi.

l'aproparen més a l'art del barroc tardà que no pas a les fórmules academicistes. Tanmateix, l'escultor també estigué obert als canvis de l'època i integrà noves temàtiques i materials al seu catàleg, com escultures alegòriques o fins i tot mitològiques realitzades en pedra i marbre en ocasions per a indrets públics i clients laics, obrint el camí a la següent generació d'escultors que abandonaren definitivament el barroc tardà, molts dels quals es formaren, entre altres, sota la seva batuta a Llotja.

I.1. Materials

El 46'6% de les obres que fabricà l'escultor foren de fusta, seguides però per un 20% de pedra⁶⁹⁹. També feu obres de fang, marbre i materials per a construccions efímeres, amb un percentatge del 6'7% en cada cas. En menor nombre també treballà la cera, material comú pels esbossos, pel *model d'una escultura eqüestre del rei Carles III* i el guix, en aquest cas quan uní dotze escultures que havien de servir de model pels alumnes de l'Escola de Llotja. A més, laborà peces compostes per distints elements com l'*aiguamans* de la sagristia de la Seu Nova de Lleida que tenia jaspi, marbre de Carrara i bronze daurat o el *retaula major* de l'església de l'hospital de sant Pere i santa Marta de Barcelona que estava format tant per pedra, com per jaspi i fusta.

A la majoria de les contractes conservades d'obres de l'escultor de fusta, es llegeix que el client n'indicà el tipus concret que desitjava, essent l'àlber blanc el més demanat. De fet, durant l'època del barroc a Catalunya aquesta classe de fusta fou la més sol·licitada a diferència de la resta de l'Estat, on no era tant usual⁷⁰⁰.

⁶⁹⁹ Els percentatges sobre diferents aspectes de la producció de Gurri inclosos en aquest apartat s'han realitzat a partir de les obres del catàleg raonat de l'escultor que hem elaborat per la present tesi. Només hem inclòs en els comptes les informacions que hem pogut contrastar, sobretot documentalment, i som conscients que malgrat els esforços de segur que hi pot haver alguna obra de l'escultor perduda i indocumentada que potser algun dia sortirà a la llum. Quan això ocorri serà el torn de modificar les dades, que tanmateix no creiem però que variïn massa puix que s'ha realitzat una investigació exhaustiva que ens permet extreure conclusions.

⁷⁰⁰ Cfr. PÉREZ SANTAMARÍA 1988, 36.

Així, el comerciant vilanoví Josep Soler que li encarregà el *retaula de Crist i les ànimes* de l'església de sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú li exigí per contracte fusta d'àlber seca i llisa, òptima per a un bon resultat doncs, al no tenir humitat, evitava nusos i moviments posteriors: "*Primo: que tota la fusta que se gastava en dit retaula hage de ser de alba seca i llisa*"⁷⁰¹. L'escultor també convingué amb els comissionats de l'antic gremi de tenders i revenedors de Barcelona per l'obra del *retaula de la capella* que la confraria tenia a l'església de santa Maria del Pi d'aquesta ciutat, fer el *sant Miquel* en fusta d'àlber: "*Diem nosaltres los bax firmats quedar convinguts i ajustats de construir una imatge de san Miquel de fusta de alba i sos aderens*"⁷⁰². En canvi, els religiosos del convent del Carme de Barcelona preferiren el pollancre per les *figures dels sants Elies i Eliseu* que Gurri afaçonà pel *retaula major* de l'església del seu convent: "*Don Salvador Gurri escultor academico de merito de la Real de San Fernando: se obliga á construir dos estatuas de madera de alamo blanco que representen los profetas y santos Elías y Eliseo*"⁷⁰³.

Només en una ocasió a la contracta s'explicità que era l'escultor qui havia de sufragar el material de l'obra. Fou el cas del *retaula* de Vilanova: "*Vist i reconegut i promet per dit preu posar los materials, i treballar dit retaula*"⁷⁰⁴. Aquesta era un costum usual a l'època i de fet, si l'escultor havia de costejar el material, el preu de l'obra acostumava a contemplar-ne el cost. I tenint en compte que econòmicament Gurri no estava pas folgat, com era habitual, probablement destinà la primera part de la paga de l'obra que normalment es donava per avançat, per a comprar els elements necessaris. Però sortosament per Gurri això no sempre fou així, per exemple el marbre de les *figures de l'Agricultura i la Indústria* de la Llotja fou cedit entre els que es conservaven al palau: "*Nota del valor de cada una de las estatuas en marmol que se*

⁷⁰¹ La contracta de l'obra entera datada el 12-X-1770 propietat d'Emili Callén fou transcrita i es pot llegir a: CID 1957-1958, 109-110.

⁷⁰² APSMP, *Revenedors* VII-III, caixa 9 i 10, núm. 100, 27-IV-1798. *Vid.* el doc. núm. 148 de l'ap. documental. També a TINTÓ 1991, 64.

⁷⁰³ Aquesta contracta del 20-IV-1805, fou exhumada per Barraquer i Roviralta i es pot llegir a: BARRAQUER ROVIRALTA 1906, I, 384 i CID 1961 (b), 139.

⁷⁰⁴ La contracta de l'obra entera datada el 12-X-1770 propietat d'Emili Callén fou transcrita i es pot llegir a: CID 1957-1958, 109-110

proyectaron para la escalera principal de la Real casa Lonja de la presente ciudad. A saber dando el marmol que se encuentra en la casa propio para dichas estatuas"⁷⁰⁵. I les pedres per l'Hèrcules i l'Aretusa de les fonts dels extrems del passeig de l'Esplanada també foren a càrrec del comitent i es pagaren a Salvador Gurri i al també escultor Josep Moret per 180 lliures⁷⁰⁶.

I.2. Policromia

Les produccions escultòriques de Gurri realitzades en pedra, marbre, jaspi o fang no es policromaren. Pel què fa a les de fusta, les zones que figuraven arquitectura o ornaments es dauraren o es pintaren imitant materials nobles com el marbre o el jaspi. Valguin a tall d'exemple les grades del *retaulle major* de l'església de sant Pere i santa Marta de l'antic hospital de Pere Desvilar que Pau Palaudories policromà imitant jaspi⁷⁰⁷. En canvi, per les figures sovint s'usà l'encarnat o el llamat, és a dir s'imità respectivament el color de la carn amb pintura a l'oli en les zones on l'anatomia quedava al descobert mentre que les àrees on hi havia vestimentes s'imità roba amb pintura al tremp sobre fons daurat.

Dissortadament però la documentació difícilment descobreix aquests detalls i només han arribat fins als nostres dies tres figures de Gurri amb policromia. Es tracta de la *testa del Pare Etern del retaulle major* de santa Maria de Mataró, del *retaulle i el Crist* de la sala del Reial Tribunal del Consolat de la Llotja de Barcelona i del *grup de sant Miquel i l'àngel* de santa Maria del Pi també de Barcelona. Els dos primers s'encarnaren a l'oli i es brunyiren, també el drap de la puresa del *Crist* es policromà amb la mateixa tècnica, però en canvi el *sant Miquel* recull processos

⁷⁰⁵ BC, JC XVII, caixa 25, núm. 26, f. 43, [1802]. *Vid.* el doc. núm. 162 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 254.

⁷⁰⁶ ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2248, *compte de les figures fetes al passeig de l'Esplanada per Salvador Gurri i Josep Moret, s/p.* També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 247.

⁷⁰⁷ AHHCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm 2-24, 1807-1809, *Relacion de lo gastado para la construcción del Altar Mayor de la Yglesia de Santa Martha desde 19 Mayo 1807, a 8 de Agosto de 1808, s/p.*, [després del 8-VIII-1808]. *Vid.* el doc. núm. 185 de l'ap. documental.

diversos. En efecte, per les parts de la pell dels *sant* i el *serafí* dels seus peus s'aplicà una encarnació a l'oli brunyida, els cabells del titular també es policromaren a l'oli i els ulls, a diferència de l'àngel que els tenia pintats, es feren amb aplicacions de pasta de vidre. En canvi, per la roba, el mantell del *sant* i els núvols es preferí el llamat, realitzat amb pintura al tremp sobre pa d'or que es deixava entreveure a partir de lleugeres incisions al tremp. Per l'escut i el casc s'usà colradura amb argent que imitava l'efecte metàlic de la peça, excepte el marc exterior que es colrà amb plata però fingint or i els claus de sobre que probablement devien ésser negres per a crear un escut de gran efectisme. Aquest anava acompanyat per un casc de plata amb plomes amb pa d'or fi brunyit, com el cap de l'àngel, i finalment les senefes del cinturó i l'acabament de la vestimenta del *sant Miquel* s'embotiren amb guix i es policromaren. Justament només en casos excepcionals com el d'aquesta figura es conserva la contracta del daurador, Joan Bornió que entre altres s'obligà a:

*"Primerament que lo dit Joan Bornió promet a tals dits proms i comissionats que los trevallara ò daurara los arabescos del fris que son 90 per dich noranta pams poch mes ó menos [...] i la estatua de sant Miquel las robas alas junt los nubols y raitxs lo que conte robas y nubols tot daurat acolorit i rellat junt amb las alas y lo que son carns acoloridas ben dexat à la perfecio que disposaran los senyors que an asseñalat dits proms comissionats i tot lo dit prometo treballaro ó dauraro per lo preu de 836 lliures"*⁷⁰⁸.

Certament, Gurri no realitzà la policromia de les seves obres sinó que aquesta s'encarregà al pintor daurador pertinent. Tot i així, en ocasions l'escultor dirigí a l'artesà que policromà l'obra, com al *retaula dels revenedors* de santa Maria del Pi, on Tomàs Solanes i Gurri comandaren les feines del daurat que executà Joan Bornió o al *retaula* de la Sala del Reial Tribunal del Consolat de Llotja, on gràcies a l'advertència de Pasqual Pere Moles a la Junta de que la dignitat de l'obra i per tant

el prestigi del seu autor estaven en funció de l'acabat, Gurri va poder triar al daurador, Josep Toldrà que policromà el retaule imitant marbre i jaspi i daurant alguns elements ornamentals mentre que, com hem dit, encarnà l'anatomia del *Crist*⁷⁰⁹.

Sovint es coneix el nom del daurador que policromà l'obra però no el resultat final, és el cas del *Crist del faristol del cor* de la Seu Nova de Lleida, policromat per Miquel Fernández⁷¹⁰ o el del *retaule*, el faristol i els canelobres de Gurri del palau Moja pintat per Miquel Petit⁷¹¹. Sobre el retaule de Gurri de Vilanova i la Geltrú es coneix que el pintor Josep Vinyals encarnà la però cap més de les seves tasques⁷¹². I també hi ha constància que Josep Mas i Rubí i Manuel Soler policromaren obres de Gurri, el primer a santa Maria de Mataró i el segon a la capella de la Verge de l'Esperança de santa Maria del Mar de Barcelona⁷¹³.

I.3. Gèneres

El tipus d'obra que més treballà Salvador Gurri foren les escultures. D'aquestes, un 17'9% foren imatges o grups d'imatges religioses que elaborà per a formar part d'un retaule, l'arquitectura del qual no era obra seva. Un 17'9% foren figures autònomes: tant imatges religioses independents dels retaules per a esglésies, convents o particulars, com les *matrones* al·legòriques per l'arrencada de l'escala noble de la Llotja de Barcelona. Per últim, un 7'7% de les escultures, al·legòriques o mitològiques, foren destinades a presidir fonts públiques. Ultra

⁷⁰⁸ APSMP, *Revenedors*, VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 109, 22-IX-1799. També a TINTÓ 1991, 64-65.

⁷⁰⁹ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 433, 14-IV-1788. *Vid.* el doc. núm. 53 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 228.

⁷¹⁰ Miquel Fernández cobrà per la seva feina el 25-11-1786 segons Martinell: MARTINELL 1926, 82.

⁷¹¹ AHPB, Gerardo Cassani, not., manual de 1791, f. 132v-133, 4-IX-1791. *Vid.* el doc. núm. 83 de l'ap. documental. També a ALCOLEA 1972, 8 i 1987, 55.

⁷¹² Segons un document sense data del retaule publicat per Carlos Cid a: CID 1957-1958, 111.

⁷¹³ MASMM, *Comptes administracions Sant Desideri i Santes 1769-1808*, 11-VII i 12-XI-1797. La participació del segon al retaule de santa Maria del Mar ha estat apuntada per Bonaventura Bassegoda i

això, també feu escultures pels retaules que ell mateix dirigí. De fet, el 15'4% de la seva producció foren retaules, el segon gènere que més obrà seguit dels relleus en un 12'8%, dels quals, el de Vilanova i la Geltrú fou un *retaula* amb cambril practicable. Concretament, entre els retaules que feu tots tingueren escultures seves tret de dos, *el de sant Marc i santa Llúcia* de l'església de santa Maria de Mataró i el *major* de l'església de sant Pere i santa Marta de l'antic hospital de Pere Desvilar de Barcelona que realitzà el seu deixeble Damià Campeny. Alhora, a més de les escultures anteriors Gurri també feu una imatge per a un pas processional per a una confraria penitencial, *l'eccehomo* per a la congregació de la puríssima sang de Tarragona i pel sobredit *retaula de Crist i les ànimes* de Vilanova i la Geltrú, buidà la imatge del *Crist* i hi afegí una creu que pogués ésser subjectada amb manilles per a transportar la figura en processó. També pel mateix retaula feu un altre tipus d'escultura singular: una imatge de vestir on només esculpí la part superior de la *Verge Dolorosa*, és a dir el bust de cap i mans, amb corona i espasa, tot segons la contracta:

"Item: deura ser un sant Christo de 8 pams de alsada de la figura amb sa creu redona amb manillas, i que sia voidat per portarse, tot ben acabat amb sa corona e Inri.

*Item: fara un busto de cap i mans, corona i espasas per una Verge dels Dolors de 8 pams dreta"*⁷¹⁴.

Ultra les escultures i els retaules, Gurri realitzà altres tipologies ben diverses. En efecte, feu objectes litúrgics com un *túmulo funerari en honor del cardenal Boxadors* al convent de santa Caterina de Barcelona o un *faristol pel cor* de la Seu Nova de Lleida, laborà altres peces útils per a esglésies com una *caixa d'orgue* per l'església de l'oratori de sant Felip Neri de Barcelona i un *rentamans* per a la sagristia de la Seu Nova de Lleida o reformà retaules ja construïts com el major de

Amigó que pogué consultar documentació d'aquesta església avui perduda, sense esmentar-ne però la font documental: BASSEGODA AMIGÓ 1921, 47-48.

⁷¹⁴ *Vid.* la contracta del 12-XI-1770 a: CID 1957-1958, 109-110.

l'església de santa Maria de Mataró. Alhora també feu el *cancell* de la sala del Reial Tribunal del Consolat de la Llotja de Barcelona i dissenyà els *carros triomfals de la màscara reial organitzada pels col·legis i gremis de la ciutat* el 1783 pel naixement dels infants Carles i Felip i la pau amb Anglaterra. A més, es dedicà a feines molt menys artístiques: òbviament feu obres de talla, com els marcs per alguns quadres dels intendants i presidents de la Junta de Comerç, taules i marcs d'alcoves als que introduí un petit relleu i fins i tot es dedicà a tasques encara més mecàniques com unir models de guix que arribaven fragmentats d'Itàlia pels alumnes de la Llotja.

I.4. Temes

La immensa majoria d'obres de Gurri tingueren una temàtica religiosa. En efecte, el 72'2% de la seva producció figurà aquests motius, entre la qual predominaren les obres de fusta; seguida d'un 11'1% de temàtica al·legòrica, en aquest cas totes les peces foren de pedra o marbre i un 5'6% de mitològica, totes de pedra. A més, un 5'6% de les seves creacions foren retrats: el de *Ferran VII* de l'antic Jardí del General de Barcelona de pedra i el de *Carles III sobre cavall* que al final no es feu hauria però estat de bronze, com s'ha esmentat anteriorment. L'escultor també tingué ocasió de treballar la temàtica històrica a la *màscara reial dels gremis i col·legis de Barcelona*, on també s'hi representaren alguns personatges mitològics i al·legòrics.

Ultra això, Gurri feu diversos escuts: *el d'armes de la Junta de Comerç* a dues sobrellindes de les finestres obertes entorn de l'escala noble de la Llotja de Barcelona, *l'escut d'armes reials* per sobre la portada de la casa Galera de Barcelona i un de la *Verge* per sobre la porta de l'entrada de la capella també de Llotja, tots quatre de pedra.

I.5. Clients

Gurri va poder viure de la seva feina d'escultor i de professor. Tanmateix, la seva situació econòmica no li va permetre costejar excedents de producció que en gran part, després tampoc hauria pogut emmagatzemar. Així, sempre que realitzà un obra fou destinada a un client concret que sovint en marcà les pautes, tret del *relleu de fang de l'enterrament de Samsó*, el qual no obrà per cap comprador sinó per a poder aconseguir el títol d'acadèmic de mèrit de l'acadèmia de Bellas Artes de San Fernando.

Tot i que més de tres quartes parts de la seva producció fou de temàtica religiosa, la seva clientela va ser diversa, aproximadament la meitat foren eclesiàstics i l'altra meitat laics. Entre els primers s'hi comptaren tant un capítol catedralici, el de la Seu Nova de Lleida que aleshores vestia l'interior del seu temple, pel que laborà el *faristol* del cor i el *rentamans* de la sagristia, com esglésies parroquials com la de sant Miquel de Barcelona per la que feu distintes *imatges d'àngels* pel presbiteri o la de santa Maria de Vallvidrera per la que esculpí un *sant Domènec* i una *santa Caterina* per la capella de Nostra Senyora del Roser. Sovint les obres d'aquestes esglésies eren pagades per la feligresia, com el nou *retaule major* de santa Maria del Mar de Barcelona, pel que Gurri creà les escultures, que fou costejat amb les almoines dels parroquians⁷¹⁵. Per això a voltes cal parlar d'un client mixt, ja que a més del rector i dels membres de l'obra de l'església, la part contractant també estigué composta per representants del consell municipal, com fou el cas del *retaule major* de santa Maria de Mataró:

"[...]el ayuntamiento: ha acordado comisionar a los señores don Bruno Massot y Salvador Serra regidores y a los señores Antonio Torras y Mataro y Lorenzo Maresma diputados para que junto con los obreros administradores de las dichas santas y demas individuos de la ciudad que tengan por conveniente convocar resuelvan nueva

⁷¹⁵ Així es llegeix en un text publicat en ocasió del trasllat del sagrament al nou baldaquí: BORJA [1782], 13-14.

construccion del altar mayor y otro para dichas santas en el modo forma y pactos que les paresca conveniente ajustando ambas construcciones con los maestros que devan obrarlas aprovechando para uno y otro altar los desechos del actual y costeando todos los gastos de las limosnas que para el efecto que se recojeran de los devotos.”⁷¹⁶.

Els altres clients destacats dins de l'estament eclesiàstic foren els ordes religiosos que de fet, encarregaren més obres a l'escultor que les pròpies esglésies parroquials. En efecte, Gurri va rebre comandes dels mercedaris per l'església de la Mercè de Barcelona, dels dominics pel convent de santa Caterina de Barcelona, dels franciscans pel de sant Francesc de Lleida, dels carmelites descalços per l'església de sant Josep de Barcelona així com dels carmelites calçats per la del Carme de la mateix ciutat. A més, també treballà per la congregació de l'oratori de sant Felip Neri de Barcelona.

Pel què fa als clients laics, els seus encàrrecs foren de particulars o col·lectius i en funció del tipus de comitent les obres patrocinades foren religioses o de temes al·legòrics i mitològics. En veritat, les peces religioses foren encomanades sobretot pels clients particulars, pels gremis i per les confraries.

Si no es compten les comandes de talla, el nombre de clients individuals de Gurri va ser reduït. Un d'ells fou el seu primer comitent conegut, Josep Soler, que era un negociant vilanoví que s'enriquí amb el comerç amb Amèrica i li encarregà el *retaula de Crist i les ànimes* per una capella lateral de l'església de sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú. A més, segons Cèsar Martinell el *retaula de santa Eulàlia* de la Seu Nova de Lleida fou encarregat per dos germans prebendats⁷¹⁷. I també patrocinà una obra seva un membre de la noblesa catalana, la marquesa de Cartellà i de Moja, Maria Lluïsa de Copons i Descatllar per la que Gurri obrà el *retaula* i altres peces menors de la capella del Palau Moja de Barcelona⁷¹⁸.

⁷¹⁶ AMM, *Ajuntament de Mataró, Acords del consell 1778-1780*, llibre núm. 22, s/p., 18-VI-1779. *Vid.* el doc. núm. 29 de l'ap. documental.

⁷¹⁷ *Cfr.* MARTINELL 1926, 214-216.

⁷¹⁸ Sobre aquet palau, *vid.*: ALCOLEA 1972 i 1987.

També els gremis i les confraries li encarregaren obres, sobretot les destinades a renovar els retaules del seu sant patró que tenien en les capelles laterals d'algunes esglésies. Aquest fou el cas de l'antic gremi de corredors d'orella que tenien una capella a santa Maria del Mar de Barcelona amb un retaule dedicat als seus patrons, sant Gabriel i la Verge de l'Esperança, pel que Gurri feu bona part de les escultures. I també l'antic gremi de tenders i revenedors de Barcelona que tenia una capella dedicada a sant Miquel a l'església de santa Maria del Pi de la ciutat. Els seus membres decidiren el 1797 fer de bell nou el retaule de la sobredita capella i encarregaren a Gurri la *imatge principal* del titular. A més, una altra corporació inicialment formada per menestrals amb finalitats religioses per la que Gurri afaïçonà un *eccehomo* fou la Congregació de la puríssima sang de Tarragona. Tanmateix, per l'estament gremial l'escultor feu un altre tipus d'obra menys comú i amb una temàtica ben distinta i laica: el *disseny dels carros de la màscara reial pels col·legis i gremis de Barcelona* que se celebrà a la ciutat el 1783 en honor al naixement dels infants Carles i Felip i de la pau amb Anglaterra.

Alhora cal afegir que la llunyania del rei, de la cort i de la noblesa que residia a Madrid ensems amb la immobilitat de l'escultor, feren que Gurri no realitzés cap encàrrec ni per la cort ni per la noblesa, tret del retaule del Palau Moja. Aquest fet però no era rar, sinó del tot comú en l'art català de l'època del barroc.

Així, tret d'alguna excepció com la de Josep Soler que era un comerciant amb Amèrica i la de la marquesa de Cartellà i de Moja que pertanyia a la noblesa, els clients esmentats anteriorment no implicaren cap novetat en la tònica general dels comitents habituals de les escultures del barroc català⁷¹⁹. Els feligresos, el rectors, els sacerdots o membres de l'obra d'esglésies parroquials, els canonges dels capítols catedralicis, els membres dels ordes religiosos i dels gremis foren comitents usuals anteriorment, els quals, junt amb els clients individuals tot just

⁷¹⁹ Pels clients més comuns de les escultures del barroc català, *vid.*: BOSCH 1986, 118 i PÉREZ SANTAMARÍA 1988, 103.

citats, encomanaren a Gurri obres religioses i gèneres tradicionals que en general no potenciaren cap avenç estilístic en la seva producció, tret del *rentamans* de la Seu Nova de Lleida.

En canvi, sobretot a partir del segle XIX, nous temes, materials i tipologies foren sol·licitats al nostre protagonista per institucions burgeses i estaments públics que en ocasions responien a les transformacions socials d'aquell moment en que els comerciants i els industrials prenen força. La Junta de Comerç de Barcelona, l'Ajuntament de la ciutat i fins i tot les comandes del capità general i dels enginyers militars obriren noves possibilitats a l'escultor. En efecte, Francesc Fontbona ha observat com després de la guerra del francès la imatgeria religiosa havia decaïgut i la burgesia es decantà per la pintura, pel que l'activitat més comú dels escultors des d'aleshores foren les alegories per a edificis públics, les feines d'ornamentació per a fonts i els relleus per a l'arquitectura⁷²⁰. Justament a partir del segle XIX el nombre de comandes religioses que havien ocupat la major part de la producció de Gurri disminuí en relació a les noves temàtiques alegòriques i mitològiques que fonamentalment, tret dels *relleus de les sobrellindes* per l'escala noble de la Llotja que feu el 1780, afrontà en aquest període.

Cal dir que també per aquests clients moderns Gurri feu obres religioses que per tema, material i estil són pròpies del barroc tardà com, a tall d'exemple, el *Crist crucificat* de la sala del Reial Tribunal de la Llotja. Tanmateix per la Junta de Comerç l'escultor feu en marbre dues figures alegòriques, les *matrones* de l'arrencada de l'escala noble de la Llotja de Barcelona el 1802. Alhora, per ordre del capità general i dels enginyers militars Gurri feu dues figures mitològiques en pedra per a sengles fonts públiques aquell mateix any, als extrems del passeig de l'Esplanada de Barcelona, o el *retrat del rei Ferran VII* del Jardí del General vers el 1815. Per últim i ja al finals de la seva vida, l'escultor feu una estàtua alegòrica de la *Barcelona Industriosa* en pedra per a la font del Teatre de Barcelona per

⁷²⁰ Cfr. FONTBONA 1983, 47. Sobre aquestes noves demandes vegeu també: SUBIRACHS 1994, 68 i 175-176.

l'Ajuntament de la ciutat. I a més, tot i que aquesta institució s'encarregà de tornar a construir el conjunt de l'Hospital de sant Pere i santa Marta de Barcelona per l'església del qual Gurri dissenyà una obra religiosa i no pas laica entre el 1807 i el 1816, es tractà d'un retaule projectat amb un llenguatge més academicista que les obres anteriors de la mateixa tipologia.

I.6. Contracta, terminis, visura i preus

Per bé que pensem que foren més les relacions contractuals que s'establiren entre Gurri i els seus comitents, especialment els gremis, els particulars i l'estament eclesiàstic puix que era el què s'acostumava a l'època, no s'han pogut descobrir masses contractes entre l'escultor i el seus clients. De fet tenim constància de l'existència d'alguns d'aquests documents que no s'han conservat com el cas del *rentamans* de la Seu Nova de Lleida ja que el vint-i-quatre de febrer del 1790 Eusebi Montull informà al capítol de la dita seu que havia entregat còpia de la contracta per aquella obra a l'escultor Gurri⁷²¹. Tanmateix, algunes de les que es conserven són prou il·lustratives del pes determinant que el client tingué sobre l'obra, ja que decidí bona part dels trets que la definirien. De fet, a les contractes que signaren l'escultor i el comitent s'hi establiren obligacions comunes i, si bé algunes foren més detallades que altres, generalment determinaren els terminis d'execució, el material, el preu, la iconografia i fins i tot algun model a seguir.

Aquest fou el cas del *retaule de Crist i les ànimes* de l'església de sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú on es fixà el preu, 850 lliures, els tres terminis del pagament distribuïts entre el dia de la signatura del contracte, a la meitat de l'obra i un cop finida i plantada, la durada que havia de ser de deu mesos, el material, les mides, les escultures amb la seva iconografia i distinta tipologia, les costes i els

⁷²¹ ACLL, Seu Nova, *cartes* 1790-1791, vol. XX, f. 35r, 24-II-1790. *Vid.* el doc. núm. 75 de l'ap. documental.

encarregats dels transports i fins i tot el disseny de l'alçat i la planta i l'ornamentació segons un projecte previ que se li lliurà a l'escultor:

"Vui dia 12 de octubre de 1770 entre partes de Joseph Soler comerciant de Vilanova, i Salvador Gurri escultor de Barcelona amb presència dels reverents doctor Miquel Seguí, i doctor Joan Vinyals preveres beneficiats de la iglesia parroquial del Pi queda convingut, i ajustat lo fer lo retaula de dit Soler per lo preu de vuit centas sinquantia lliuras barceloneses pagadoras en los plassos infraescrits, obligantse dit Gurri fer dit retaule al thenor de la planta i diseño que se li ha presentat, i se entrega tot lo pertaïent a arquitectura, com la talla i figuras, tot lo armasó amb los pactes següents.

*Primo que tota la fusta que se gastava en dit retaule hage de ser de alba seca i llisa. [...] I finalment dins lo termini de deu mesos comptadors del dia de la firma de la present se obliga a entregar concluit dit retaule, i posarlo en son lloch en Vilanova, fentli la vida los dias que estara detingut en dita Vila, amb la condició que el dit escultor no deura pagar altres ports que fin amb moll de Barcelona"*⁷²².

També es conserva la contracta de la *figura del sant Miquel pel retaule del gremi dels revenedors de santa Maria del Pi de Barcelona*. En aquest cas també es determinà el material, el preu de 500 lliures, les tres pagues amb idèntics terminis que al document anterior, el dia de l'entrega del quinze d'agost pel que Gurri havia de fer l'obra en tant sols tres mesos i mig, els elements afegits: la imatge d'un serafi, uns raigs de llum i uns núvols i altre cop es fixà un model a seguir presentat prèviament, en aquest casensem però que pel propi escultor⁷²³.

A més, Barraquer i Roviralta exhumà la contracta de les *escultures de sant Elies i sant Eliseu de Gurri pel retaule major de l'església del Carme de Barcelona*. En aquest cas el document era més escuet però amb les mateixes obligacions: el material, la iconografia de les figures, el preu de 235 lliures cada una i les mides segons la seva localització al *retaula* dissenyat per l'arquitecte Pere Serra i Bosch.

⁷²² Aquesta contracta del 12-XI-1770 fou publicada a: CID 1957-1958, 109-110.

⁷²³ APSMP, *Revenedors*, VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 100, s/p., 27-IV-1798. *Vid.* el doc. núm. 148 de l'ap. documental. També a TINTÓ 1991, 64.

Aquesta vagada el document se signà per l'escultor i l'arquitecte Pere Serra i no pas pel client⁷²⁴.

Així, aquestes contractes coartaren la creativitat de l'artista i en limitaren les innovacions no només perquè cenyiren les seves obres al disseny d'un model previ i fixaven els detalls ornamentals i iconogràfics, sinó també perquè a més pressionaren a l'escultor amb terminis cronològics curts, si es té en compte que es tractava d'una feina creativa de força magnitud, l'incompliment dels quals implicava unes multes econòmiques. Valgui a tall d'exemple el cas del *sant Miquel del Pi*, el qual: "*si no queda llest per lo tems expressat se rellevaran del ajust deu lliuras per cada dia en lo cas de no estar impedit de treballar*"⁷²⁵.

Però les limitacions artístiques i la consideració artesana de la producció escultòrica també es manifestà en la potestat del client, determinada en algunes contractes, per a consultar la opinió d'uns perits que havien de visurar l'obra un cop acabada. Tal fou el cas de *l'aiguamans* de la Seu Nova de Lleida, el qual fou examinat per uns entesos un cop plantat i resultà ser del seu grat perquè malgrat que l'escultor es retardà considerablement en el termini de l'entrega, no només decidiren no penalitzar-lo sinó gratificar-lo amb 300 lliures⁷²⁶.

Pel què fa al preu de les obres de Gurri, estigué condicionat per diversos factors tals com el poder econòmic del client, el cost del material que podia incloure's en el pressupost i per tant la magnitud de l'obra, la seva localització o fins i tot el renom que poc a poc adquirí l'escultor. Per tot això el valor de les seves obres oscil·là considerablement. Així, per totes les feines del *retaula* de Vilanova i la Geltrú que requeria gran quantitat de fusta puix que l'escultor s'ocupà de l'arquitectura del *retaula* i de totes les escultures del conjunt, sense oblidar però

⁷²⁴ La contracta es pot llegir a: BARRAQUER I ROVIRALTA 1906, I, 384 i CID 1961 (b), 139. A més ha estat transcrita a la fitxa catalogràfica de l'obra del present estudi: *vid. infra* l'obra núm. 30 del catàleg.

⁷²⁵ APSMP, *Revenedors*, VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 100, s/p., 27-IV-1798. *Vid.* el doc. núm. 148 de l'ap. documental. També a TINTÓ 1991, 64.

⁷²⁶ ACLL, Seu Nova, Fàbrica, *Capbreu i comptes de la administració de la Obra de la Santa Iglesia de Lleida, donats per Agustí Ricart, procurador de dita administració 1791-1808*, vol. 3, f. 239-240r, [1801]. *Vid.* el doc. núm. 161 de l'ap. documental.

que era una obra primerenca, cobrà 850 lliures⁷²⁷. En canvi, anys més tard, abans del 1791 i quan l'escultor ja treballava a Llotja, la marquesa de Cartellà i de Moja li pagà 600 lliures per l'altar amb les imatges de quatre *sants*, una *Verge* i diversos *angelets* de la seva capella⁷²⁸. En aquest cas cal considerar que les mides i la quantitat de fusta que necessità l'escultor en relació al *retaule* de Vilanova que era per a la capella d'una església, foren molt inferiors.

Tanmateix, la figura del *sant Miquel* acompanyat per un *àngel* i envoltat de raigs de llum i núvols del *retaule dels revenedors* del Pi, contractat el 1798 fou valorada només en 100 lliures menys que totes les feines anteriors del palau Moja, 500⁷²⁹. Per contra, pel *grup del Pare Etern* del *retaule major* de santa Maria de Mataró que era un escultura de mida considerable, semblant al *sant Miquel* del Pi, i a més anava acompanyat per dos *àngels*, se li pagaren 300 lliures⁷³⁰. Així, un altre aspecte que condicionà el valor de l'obra devia ser la seva localització ja que la situació del *Pare Etern* a l'àtic del *retaule* mataroní n'impedia una visió propera i per tant el resultat final del grup podia ser menys detallat. Tanmateix, cal dir que la testa d'aquesta imatge encara es conserva al Museu arxiu de santa Maria de Mataró, on de fet es pot admirar de ben a prop i descobrir-hi una factura notable que mostra com, en aquella ocasió, Gurri no minvà la qualitat del resultat final malgrat la ubicació de les figures lluny de l'espectador.

El ball de xifres també s'aprecia amb la valoració de només 100 lliures per dues escultures, un *sant Domènec* i una *santa Caterina* que l'escultor laborà pel *retaule de la capella de Nostra Senyora del Roser* de santa Maria de Vallvidrera pels volts del 1800⁷³¹. Per bé que en desconeixem les mides i la importància dins del *retaule*, es pot afirmar que en relació a les imatges anteriors del Pi o de Mataró la

⁷²⁷ El preu es fixà a la contracta del *retaule* del 12-XI-1770, publicada a: CID 1957-1958, 109-110.

⁷²⁸ AHPB, Gerardo Cassani, not., manual de 1791, f. 132v-133, 4-IX-1791. *Vid.* el doc. núm. 83 de l'ap. documental. També a ALCOLEA 1972, 8 i 1987, 55.

⁷²⁹ APSMP, *Revenedors*, VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 100, 27-IV-1798. *Vid.* el doc. núm. 148 de l'ap. documental. També a TINTÓ 1991, 64.

⁷³⁰ MASMM, *Comptes administracions Sant Desideri i Santes 1769-1808*, 3-VI-1797.

⁷³¹ L'única notícia sobre l'actuació de Gurri a santa Maria de Vallvidrera és la que va transcriure el rector mossèn Llorens Sallent a: SALLENTE 1916, 185.

xifra fou reduïda. També anys més tard, el 1805, Gurri feu dues figures també d'uns sants de talla, els *sants Eliseu i Elies* del convent del Carme de Barcelona i en aquella ocasió, cada una es valorà en 235 lliures⁷³².

Cal pensar doncs que la necessitat d'aconseguir encàrrecs feu que Gurri acceptés obres i cotitzacions de tota mena, algunes més ben remunerades que altres. De fet però, si es compara el valor d'alguna de les seves peces amb el sou anual que cobrava a Llotja, recordant però com s'ha esmentat anteriorment que la seva paga a l'Escola fou escassa, s'observa com les seves produccions escultòriques no foren pas mal pagades. Així, la seva primera obra, el *retaule* de Vilanova i la Geltrú que realitzà en deu mesos per 850 lliures equivalgué al sou també de deu mesos que l'escultor cobrà en la seva època de director, 10000 rals d'ardits a l'any, és a dir unes 83 lliures al mes. Tot i que no es pot oblidar però que a més de a mà d'obra, bona part del preu del *retaule* es destinà a la compra del material. El vint-i-sis de juny del 1787 Gurri cobrà 178 lliures per la decoració i materials del *cancell* de la sala del Reial Tribunal del Consolat de Llotja mentre que el fuster que escalabornà el clos cobrà 150 lliures per la seva feina⁷³³. Aleshores Gurri cobrava a Llotja 750 rals d'ardit anuals, per tant el preu del *cancell* equivalgué al sou de quasi bé dos anys i mig a l'Escola. Alhora, el cost d'un canelobre que feu per la capella del palau Moja per 12 lliures poc abans del 1791⁷³⁴, es correspongué a poc menys del doble que aleshores cobrava a Llotja cada mes, unes 6'25 lliures. Per tant, sobretot els primers anys a l'Escola fins que no se li augmentà el sou però fins i tot després, a Gurri li fou més rentable la seva feina com a escultor que no pas la docent que per altra banda però li garantia un mínim anual.

⁷³² El preu es pot llegir a la contracta de l'obra, publicada per primera volta per Barraquer Roviralta i transcrita a la fitxa catalogràfica de l'obra del present treball: BARRAQUER I ROVIRALTA 1906, I, 384 i CID 1961 (b), 139. *Vid. infra* l'obra núm. 30 del catàleg.

⁷³³ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 282, 25-VI-1787 i f. 319, 23-VIII-1787. Pel primer, *vid.* el doc. núm. 50 de l'ap. documental. El primer també a RIERA 1994, 228.

I.7. Traces, dibuixos i esbossos

Gràcies a les fonts documentals coneixem que en molts ocasions Salvador Gurri se serví de dissenys previs diferents en funció dels gèneres que realitzà, com traces de retaules, dibuixos, esbossos o models escultòrics, com a pauta de referència abans de crear l'obra definitiva. No se n'han conservat masses, només algun dibuix o traça de retaule però cap petit model escultòric en fang o cera, degut a la fragilitat d'aquests materials i a la poca importància que aleshores s'atorgava als esbossos pel que no els preocupà la seva conservació. Sortosament però, els croquis servats atesten les dots dibuixístiques de l'artista i fins i tot algun d'ells recull un traç força espontani. Aquest és el cas del dibuix a tinta i llapis del grup del *Pare Etern* de la cimera de *retaule major* de santa Maria de Mataró que fou publicat per primera volta el 1935 per Cèsar Martinell, el qual ja apuntà la possibilitat que l'escultor l'hagués realitzat per a mostrar el grup als clients⁷³⁵.

En efecte, a més de ser una eina per a l'escultor, la major part dels seus dissenys documentats foren realitzats pensant en la clientela atès que, com s'ha esmentat anteriorment, sovint el contracte de les obres es fixà a partir d'un model previ aprovat pel comitent, el qual l'escultor s'obligà a seguir. A voltes Gurri feu més d'un disseny per aconseguir el beneplàcit del client i obtenir la contracta o hagué de competir amb propostes d'altres artistes per a un mateix encàrrec. En algunes d'aquestes ocasions, a més de l'aspecte de l'obra també es valorà el projecte de preu més baix. Així, després que l'abril del 1789 el capítol de la catedral de Lleida hagués vist ja tres dissenys per l'*aiguamans* que pretenien patrocinar per a la sagristia de la Seu Nova, demanaren al seu procurador a Barcelona, Salvador Sanjuan, que contactés amb Gurri perquè també fes algun projecte pel dit *lavabo* que finalment se li encarregà. Un d'aquests dissenys, signat per Gurri i molt

⁷³⁴ AHPB, Gerardo Cassani, not., manual de 1791, f. 132v-133, 4-IX-1791. *Vid.* el doc. núm. 83 de l'ap. documental. També a ALCOLEA 1972, 8 i 1987, 55.

⁷³⁵ *Cfr.* MARTINELL 1935, 8. Aquest dibuix es conserva al gabinet de dibuixos i gravats del MNAC: núm. 208055. *Vid. infra* l'obra núm. 5 del catàleg.

similar a l'obra definitiva, es conserva encara avui i atesta com l'escultor seguí el dibuix contractat⁷³⁶. També pel *retaule major* de l'església de l'antic l'hospital de sant Pere i santa Marta de Barcelona, després que el 1756 Pere Costa Casas hagués realitzat una planta i una traça per la futura obra que aleshores no es feu per problemes econòmics, el 1807 quan ja hi hagueren diners per l'obra, els administradors de l'hospital demanaren dissenys a dos artistes diferents: un fou el pintor daurador Pau Palaudories i l'altre Salvador Gurri. La traça d'aquest últim convencé als comitents que li encarregaren la direcció de l'arquitectura, altre cop ajustant-se al disseny elegit: un dibuix a tinta acolorit que també es conserva⁷³⁷.

A més de dibuixos o traces de retaules, Gurri també se serví de models en fang per a presentar al client com a mostra de la futura obra. A la contracta de l'escultura del sant Miquel del *retaule dels revenedors* de santa Maria del Pi es llegeix com l'escultor havia de treballar l'obra: "*segons lo modelo presentat*"⁷³⁸, el qual pensem que igual que el del seu col·lega Josep Pasarell que contractà la *figura del sant Martí* de l'àtic, fou en fang⁷³⁹. A més, hi ha constància que Gurri al seu taller conservava models escultòrics que devia usar per a la formació dels alumnes. Com és sabut Josep Arqués, fadrí del seu taller al que Gurri embargà una escultura, en el procés del plet que els encarà a partir del 1793 reclamà a l'escultor que digués si no era veritat que li havia deixat el model d'una *Verge del Carme*, fet que Gurri reconegué, per bé que postil·là que era pel fill d'Arqués que estava estudiant per escultor i no pas per a una còpia directe⁷⁴⁰.

⁷³⁶ Aquest projecte fou publicat el 1991 per Frederic Vilà al seu llibre sobre la Seu Nova però dissortadament no s'ha pogut trobar entre el batibull actual de l'arxiu de la Seu, en procés de reordenació. *Vid. infra* l'obra núm. 18 del catàleg, on s'ha tractat aquesta pèrdua i on es detallen els documents relatius als diferents dissenys, i també: VILÀ 1991, 84 i 226. Pel què fa als dissenys de Gurri, *vid.*: ACLL, Seu Nova, *cartes* de 1788-1789, vol. XVI, f. 618r, 29-VIII-1789, f. 631r, 19-IX-1789 i f. 633, 26-IX-1799. *Vid.* els doc. núm. 72, 73 i 74 de l'ap. documental.

⁷³⁷ Aquest dibuix es troba a la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya: BC, XVI 1 A-1, registre 8106-II.

⁷³⁸ APSMP, *Revenedors*, VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 100, 27-IV-1798. *Vid.* el doc. núm. 148 de l'ap. documental. També a TINTÓ 1991, 64.

⁷³⁹ Per a la intervenció de Josep Pasarell a aquest retaule *vid. infra* l'obra núm. 24 del catàleg.

⁷⁴⁰ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Miquel Mir i Llaurens, not., caixa 1416, 1793-1794, f. 3-11, 7-II-1793. *Vid.* el doc. núm. 87 de l'ap. documental.

Igual que el fang, també la cera fou un element comú per a elaborar esbossos i Gurri tingué l'ocasió de fer-ne un amb aquest material, el de *l'escultura eqüestre del rei Carles III* que la Junta de Comerç de Barcelona projectava fer en bronze, altre cop perquè el comitent pogués visualitzar l'obra final abans de pagar res⁷⁴¹.

Altres vegades Gurri no tingué tanta sort i en la competició amb altres projectes perdé la partida. Aquest fou el cas d'una traça pel *retaula major* de l'església de la Pietat de Vic pel que també presentaren projectes el seu amic Nicolau Traver i el seu antic mestre, Antoni Real. Segons Martinell la Junta de l'obra seleccionà el millor de cada projecte però la part principal fou la d'Antoni Real⁷⁴². De la mateixa manera, Gurri també feu el model per un *sant Bru* segons una mena de concurs convocat pel prior del monestir dels cartoixans de Montalegre, en el que també participaren Ramon Amadeu i Damià Campeny i fou aquest últim qui es feu amb l'encàrrec⁷⁴³.

L'escultor però no sempre ideà les seves pròpies obres sinó que altres vegades el disseny li fou imposat pel client. Això ocorregué sobretot al principi de la seva carrera professional. Tal fou el cas de la seva primera obra coneguda, el *retaula de Crist i les ànimes* de Vilanova i la Geltrú, on se li encarregaren totes les tasques de l'obra: arquitectura, talla, serralleria i escultura, però se l'obligà a seguir una traça i una planta que li lliurà el client. Així es recollí a la contracta: "*obligantse dit Gurri fer dit Retaule al thenor de la Planta y diseño que se li ha presentat, y se li entrega*"⁷⁴⁴.

⁷⁴¹ BC, JC LIX, caixa 83, núm 26, f. 2-4r, [1786]. *Vid.* el doc. núm. 49 de l'ap. documental.

⁷⁴² *Cfr.* MARTINELL 1963, III, 147.

⁷⁴³ *Vid. infra* l'obra núm. 34 del catàleg.

⁷⁴⁴ *Vid.* la contracta del 12-XI-1770 a: CID 1957-1958, 109-110.

I.8. Llocs per on treballà

Gurri treballà principalment a la ciutat de Barcelona, on residia i tenia el seu taller, però també laborà obres per altres contrades catalanes. Al llarg de la seva trajectòria professional coincidí al mateix indret en més d'una ocasió però amb anys de diferència.

Fora de Barcelona l'escultor treballà a⁷⁴⁵: Vilanova i la Geltrú a l'església de sant Antoni Abat (1770-1772), Mataró a l'església de santa Maria (1779-1797), Lleida al convent de Sant Francesc i a la Seu Nova (c. 1784-1785; c. 1784-1787 i 1788-1801), Vallvidrera a l'església de santa Maria (1800) i Tarragona per la congregació de la Sang (c. 1804).

A la ciutat de Barcelona Gurri treballà a: l'església de santa Maria del Mar (c. 1772 i c. 1782), l'església de la Mercè (c. 1775 i c. 1794), l'edifici de Llotja (1780; c. 1787; 1787; 1787-1788; c. 1788; 1797 i 1802), l'església del convent de santa Caterina (1781), la casa Galera (1787-1788), el palau Moja (c. 1791), l'església de sant Josep de l'antic convent dels Carmelites descalços (c. 1794), l'església de l'oratori de sant Felip Neri (1798), l'església de santa Maria del Pi (1798-1800), l'antiga església parroquial de sant Miquel (c. 1800), el passeig de l'Esplanada (1802), l'església de l'antic convent del Carme (c. 1805), l'església de sant Pere i santa Marta de l'antic hospital de Pere Desvilar (1807-1816), el jardí del general (c. 1815) i a la font del Vell de la plaça del Teatre de les Rambles (c. 1818).

L'escultor solia treballar al seu taller ajudat per fadrins i fins i tot quan realitzà obres per a poblacions allunyades les feu a l'obrador de Barcelona i després es traslladaren. Així, Francisco de Zamora visità la Seu Nova de Lleida l'octubre del 1788 i deixà escrit que les escultures del *retaula de santa Eulàlia* s'havien fet a Barcelona⁷⁴⁶. En algunes ocasions però l'obra requeria feines *in situ*

⁷⁴⁵ Els anys indicats entre parèntesis i separats per punt i coma corresponen a les diferents obres que laborà per a cada indret, quan es tracta d'una obra que feu en un període de diferents anys s'han indicat el primer i l'últim i relacionat per un guionet. En alguns llocs s'ha repetit l'any això és perquè cada un es refereix a una obra diferent i així hem subratllat que un mateix any feu obres distintes.

⁷⁴⁶ ZAMORA 1973, 241.

com en el *retaula major* de santa Maria de Mataró que s'havia de reformar. Així, Gurri degué fer les noves escultures del retaula al seu taller però també delegà un escultor que sota les seves ordres treballà a Mataró⁷⁴⁷. De la mateixa manera, els encàrrecs per indrets barcelonins també els feu al seu obrador, com el *sant Miquel* pel *retaula dels revenedors* de santa Maria del Pi, pel transport del qual Joan Grau va rebre tres lliures⁷⁴⁸. Certament, després de l'execució de l'obra calia ocupar-se del transport i si era necessari, com en algun retaula o el *rentamans*, l'escultor havia de supervisar *in situ* l'assentament de l'obra. Dissortadament no hi ha massa documentació que aclareixi aquests aspectes ni qui costejà el transport en cada cas i els dies d'estada fora de casa. Tanmateix aquest era un element que sovint es fixà en la contracta i en el cas del *retaula* que Gurri feu per a Vilanova i la Geltrú, del que s'ha conservat el sobredit document, es coneix que el client i l'escultor arribaren a un acord. Gurri s'havia d'ocupar del cost del trasllat de l'obra desmuntada fins al moll de Barcelona i de plantar el retaula al seu lloc definitiu i el client s'encarregà del transport des d'allí fins a Vilanova i de la manutenció de l'escultor i dels seus ajudants els dies que estiguessin a aquella població assentant el retaula:

“Vist, i reconegut i promet per dit preu posar los materials, i treballar dit retaula tant lo tocant a architecto, com a escultor i ferramenta: i finalmente dins lo termini de deu mesos comptadors del dia de la firma de la present se obliga entregar concluit dit retaula, i posarlo en son lloch en Vilanova, fentli la vida los dias que estara detingut a dita vila, amb la condició, que el dit escultor no deura pagar altres ports que fins amb moll de Barcelona e amb los dits pactes lo predit Josep soler promet donar i pagar per dit retaula al sobrenomat Salvador Gurri 850 lliuras en tres iguals pagos de 238 lliuras 678 quiscuna; a saber en lo dia de la firma de la present contracta la primera, paga, en la meitat de la obra la segona; i finida i plantada en son lloch la dita obra la

⁷⁴⁷ Així ho contà Josep Arrau i Barba a la *Necrologia* sobre Damià Campeny i Estrany: ARRAU 1911, 63.

⁷⁴⁸ APSMP, *Revenedors*, VII-IV, *Llibre de comptes 1790-1805*, vol. 13, *Compte que dona Joan Noguér sindich del Gremi de tenders y Revenedors*, 16-XII-1800. Vid. el doc. núm. 160 de l'ap. documental. També a TINTÓ 1991, 64-65. I APSMP, *Revenedors*, VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 114, 8-III-1800.

tercera paga, prometent pagar los port desde lo moll de Barcelona fins a Vilanova, i fer la vida al escultor i fusters mentras plantaran dit Retaule"⁷⁴⁹.

L'escultor també es traslladà a plantar el *rentamans* a Lleida costejant-ho ell mateix, junt amb les caixes pel transport del marbre, per a compensar al capítol de la seu del retard en l'acabament de l'obra i l'encariment de la feina del bronze⁷⁵⁰. Igualment, en el cas del *túmulo de cardenal Boxadors*, Gurri també supervisà l'erecció del monument *in situ* ja que segons el baró de Maldà l'escultor treballà a l'església del convent durant un mes⁷⁵¹.

⁷⁴⁹ *Vid.* la contracta del 12-XI-1770 a: CID 1957-1958, 109-110.

⁷⁵⁰ ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes 1793-1797*, 275v-276r, 13-V-1796.

⁷⁵¹ AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A-núm. 201, f. 209, 3-IV-1781.

II. CATÀLEG D'OBRES

II.1. Obres realitzades

1. Retaule de Crist i de les ànimes de l'església de sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú



Figura del Pare Etern de l'àtic del retaule de Crist i les ànimes de l'església de sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú. Fot. a CID 1957-1958, il·lustr. II.

Data: 1770-1772.

Material: fusta d'àlber policromada.

Mides: el cambril del retaule mesurava 1'6 m de fondària aprox. (8 pams) i 2 m d'ample aprox. (10 pams). Les escultures de Crist, la Verge Dolorosa feien 1'6 m d'alt aprox. (8 pams), els quatre àngels 90

cm d'alt aprox. (4 pams i mig) i el *sant Josep* i el *sant Joan Baptista* 1'4 m d'alt aprox. (7 pams). I l'*alt relleu del Pare Etern* mesura 1'53 m d'alt, 1'03 m d'ample i 52 cm de profunditat.

Localització: capella de les ànimes de l'església de sant Antoni Abat; Vilanova i la Geltrú⁷⁵².

Estat actual: el retaule ha desaparegut però es conserva una de les seves figures, el *Pare Etern*, al Museu Nacional d'Escultura de Valladolid, núm. 1182 de l'inventari.

Bibliografia: CID 1948 (b), 1957-1958, 102-111, il·lustr. I i II, 1961 (a), 107, 110 i il·lustr. I i II i 1961 (b), 116; FONTBONA 1977, s/p; PLADEVALL 1989, 332 i LLEOPART I PUIGFERRAT 1999, 3 i 9.

Salvador Gurri fou un novell espavilat perquè poc després d'un any d'haver obtingut el títol de mestre del gremi d'escultors, arquitectes i tallistes de Barcelona i amb tant sols vint-i-un anys, aconseguí fer-se amb l'encàrrec d'un retaule per l'església de sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú. Aquesta és la primera obra coneguda de l'artista, el qual però ja tenia un bagatge escultòric anterior fruit de la seva llarga formació que degué provar davant del comitent, altrament no li hauria confiat la feina ja que era una comanda d'envergadura: s'hagué d'ocupar de totes les tasques de l'altar tret de la policromia.

Fou el comerciant vilanoví Josep Soler, que es dedicava al comerç amb Amèrica, qui el dotze d'octubre del 1770 encarregà a Gurri l'erecció del *retaule del sant Crist i de les ànimes* en compliment d'una prometença. Poc abans d'aquell any el negociant quasi donà per perduda una de les seves embarcacions per què durant forces dies no en tingué cap notícia i assegurà que si el vaixell aconseguia arribar a bon port construiria un retaule a l'església de sant Antoni Abat de Vilanova.

⁷⁵² Malgrat que alguns historiadors han apuntat altres localitzacions, aquest retaule es feu per l'església de sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú. De fet a la contracta del sobredit retaule, datada el 12-X-1770, es llegeix que aquest es feia per "*la iglesia nova de Vilanova*" i justament el temple de sant Antoni Abat s'acabava de construir: la primera pedra es posà el 24-VI-1734 i, tot i que inacabat, es va beneir el 26-VIII-1771, un any abans de que Gurri enllestís el retaule. A més, existeix una època signada per Josep de Guardiola, obrer de la parroquial de sant Antoni Abat, on afirma haver cobrat de Josep Soler, el comitent del *retaule de les ànimes* de Gurri, una sepultura per a aquella església just enfront del *retaule de les ànimes* i del de *sant Roc*, situat a la capella adjacent. Tant l'època com la contracta de l'obra han estat publicades per Carlos Cid a: CID 1957-58, 109-111. De la mateixa manera, el pare Josep Antoni Garí, que feu una descripció de la ciutat de Vilanova i la Geltrú a mitjans del segle XIX impresa el 1860, quan ressenyà les capelles de la parroquial de sant Antoni Abat feu referència al retaule encarregat per Josep Soler que va poder veure a la capella de les Ànimes del Purgatori i la Verge de la Soledat. *Vid.*: GARÍ I SIUMELL 1996, 113.

Finalment la nau i la seva valuosa càrrega se salvaren i Soler mantingué la seva paraula⁷⁵³.

La contracta se signà entre Josep Soler i Salvador Gurri, que és citat com a escultor de Barcelona, en presència de Miquel Seguí i Joan Vinyals, ambdós preveres beneficiats de l'església de santa Maria del Pi de la ciutat comtal, d'on l'escultor era parroquià. Segons el text, Gurri s'obligà a realitzar les tasques d'arquitectura, talla, serralleria i les escultures del retaule per un preu de vuit-centes cinquanta lliures, seguint el disseny d'una alçat i una planta que se li lliurà. Per tant l'escultor no fou el projectista de l'obra sinó que s'adequà a un pla previ, fet que no és d'estranyar tenint en compte que tot just estava inaugurant la seva carrera artística i alhora que posteriorment, foren nombroses les ocasions en que l'escultor treballà imatges per a altars que no havia ideat⁷⁵⁴.

Per bé que el retaule no s'ha conservat, la documentació contractual descobreix que es tractava d'un retaule cambril, el qual mesurava vuit pams de fondària i deu d'amplada i tenia un parell d'escales per a accedir-hi. També es coneix que Gurri tallà sis columnes, pilastres, portes i una taula d'altar amb grada, tot amb fusta d'àlber, treballat a compte seva i embellit segons les premisses del dibuix. D'aquesta manera els plans de les pilastres, de la cornisa i del sòcol s'ornamentaren amb bossells i fullatges.

Així mateix les labors escultòriques foren nombroses i de distinta índole. Gurri hagué d'afaiçonar la *imatge d'un Crist crucificat amb corona d'espines* de vuit pams d'alt, buidat i amb una creu apte per a ser transportada que pogués ésser subjectada amb manilles, per treure'l en processó. A més feu una imatge de vestir

⁷⁵³ La història d'aquest retaule ha estat reconstruïda per l'investigador Carlos Cid, que després de radiar diversos programes sobre Damia Campeny el 1947 on parlava del seu mestre, Salvador Gurri, va rebre la visita de l'advocat de Barcelona Emili Callén, renét del comitent de l'obra, Josep Soler. Callén li va transmetre la tradició oral familiar, li proporcionà els documents inèdits que conservava la família, els quals certifiquen l'autoria de Gurri i li ensenyà l'única imatge que s'ha salvat del conjunt gràcies a que els descendents de Soler la tenien a casa seva durant la guerra civil, quan la resta del retaule fou cremat a l'església. *Vid.*: CID 1948 (b) i 1957-1958. A més, també el pare Josep Antoni explica la història del vaixell salvat de Josep Soler: GARÍ I SIUMELL 1996, 113.

⁷⁵⁴ La contracta de l'obra, document propietat d'Emili Callén datat el 12-X-1770, es pot llegir a: CID 1957-1958, 109-110.

de la *Verge Dolorosa*, per la que hagué de esculpir el bust de cap i mans, una corona i una espasa, també de vuit pams. Ultra això feu el grup del *Pare Etern*, de la mateixa mida i en alt relleu, acompanyat per tres *serafins* enmig d'un tro de núvols i de diversos raigs. A més quatre *àngels* de quatre pams i mig d'alt i les *imatges de sant Josep i sant Joan Baptista*, en aquest cas de set pams sobre una peanya d'un. Finalment, en mig relleu esculpí un *tauló d'ànimes* i en baix les *imatges de santa Magdalena i sant Joan Evangelista*:

"I també: deura ser un sant Christo de 8 pams de alsada de la figura amb sa creu redona amb manillas, i que sia voidat per portarse, tot ben acabat amb sa corona e Inri.

I també: fara un busto de cap, i mans, corona, i espasas per una Verge dels Dolors de 8 pams dreta.

I també: fara un Pare Etern de igual alsada 8 pams amb son grupo de nubols, 3 serafins, i los raigs, tenint dos tercios de relleu.

I també: fara 4 angels de 4 pams ½ de alsada.

I també: dos figuras de sant Josep, i sant Joan Baptista de alsada 7 pams sense la peana de 1 palm.

I també: un taulo de animas sobre la grada de mitg relleu.

*I també: dos figuras de sant Joan Evangelista i la Magdalena en lo fondo del camarino al costat de la creu, de baix relleu"*⁷⁵⁵.

Les fonts documentals certifiquen la disposició del tauló de les *ànimes* davant de la grada de damunt de l'altar, a la part inferior del retaule, així com dels dos baixos relleus de *sant Joan Baptista i santa Magdalena* flanquejant la creu a l'interior del cambril. Així cal pensar en un retaule unitari on la *imatge de Crist* seria a la fornícula principal acompanyat per la *Verge Dolorosa* als peus i que ambdós devien ésser flanquejats als costats per *sant Josep i sant Joan Baptista* aguantats per sengles peanyes i per últim el *Pare Etern* coronant el retaule a l'àtic superior⁷⁵⁶.

⁷⁵⁵ Fragment de la contracta de l'obra a: CID 1957-1958, 109-110.

⁷⁵⁶ Carlos Cid al seu article versat en aquest retaule titlla d'il·lògica la seva iconografia per l'improbable presència de *sant Joan Baptista i sant Josep* flanquejant la *crucifixió de Crist* i entén que potser aquesta

Gurri es va comprometre a acabar el retaule en deu mesos i conduir-lo fins al port de Barcelona. Josep Soler s'havia de fer càrrec del transport per mar des d'allí fins a Vilanova i la Geltrú i un cop a terra, Gurri havia de tornar a la feina per l'assentament de l'obra al seu lloc, sota la manutenció del client fins que enllestís del tot la feina. El cert però és que l'escultor s'allargà més de mig any del termini estipulat. Va rebre i signà tres pagaments, el primer i el segon de dues-centes vuitanta-tres lliures i sis-cents noranta-vuit sous l'octubre del 1770 i el nou d'abril del següent respectivament i l'últim de dues-centes vuitanta quatre lliures, sis sous i vuit diners el set d'abril del 1772 quan l'altar ja havia estat instal·lat al temple.

Les lliures li foren entregades per mitjà d'un intermediari de Barcelona, Miquel Seguí, el prevere de santa Maria del Pi que havia testimoniat la contracta. Aquest, el nou d'abril de 1772, feu arribar el seu llistat de comptes a Josep Soler comunicant-li que l'escultor ja havia estat del tot remunerat. Entre els documents també consta el nom del pintor Josep Vinyals per bé que no s'especifica quines foren les seves tasques⁷⁵⁷.

Passats els anys, als documents conservats pels deixebles de Josep Soler s'hi afegiren nous papers i diverses escultures del retaule, fruit d'un plet contra l'església de sant Antoni, que pretenia canvia la *imatge del Pare Etern* per una del Sagrat Cor. La família volia mantenir l'estructura original de l'obra però va perdre el litigi i quan la imatge fou substituïda s'endugué a casa seva les peces sobrants

última imatge feia referència a Josep d'Arimatea, testimoni del descendiment. Per tant considera que la documentació podia haver-ho passat per alt i apunta que qui dissenyà l'obra no s'assessorà bé. Al nostre entendre, no es va pretendre representar el moment del davallament de la creu i les diferents escultures del retaule no respongueren a una coherència cronològica comú, ja que si fos així en faltarien d'altres presents a l'escena segons els evangelis que en cap cas s'hi esculpíren, com Maria Salomé (Mc 15, 40 i Mt 27, 56), Nicodem (Jo 19, 39), Maria de Cleofàs (Jn 19, 25), Maria (Mt 27, 56 i Mc 15, 40) i Joana i Susanna (Lc 8, 2-3; 23, 55). En canvi pensem que potser la *imatge de sant Josep* podria haver estat triada en al·lusió al comitent de l'obra, Josep Soler. *Vid.*: CID 1957-1958,106.

⁷⁵⁷ Els rebuts de Gurri per les obres del retaule de Vilanova consten als peus de la contracta. Li foren enviats a Josep Soler per Miquel Seguí, que s'encarregà de pagar a l'escultor, juntament amb una missiva on li informava que Gurri ja havia cobrat totes les feines: *Contrat de lo altar de las animas y lo que tinch pagat per dit altar any 1772, 9-IV-1772*. Cal afegir a més que Carlos Cid exhumà un últim document que és un rebut de Josep Guardiola i Parés, obrer de l'església de Sant Antoni de Vilanova, per un pagament del comitent del retaule, Josep Soler, per la sepultura que l'obra li cedi just davant de l'altar de sant Roc i de les Ànimes, el setze de febrer de 1771. En funció d'aquest escrit Cid apunta que Soler i la seva família foren enterrats davant

del *Pare Etern* i diversos àngels que el flanquejaven. Així ha estat com aquesta figura ha arribat fins als nostres dies a diferència de la resta del retaule, que fou engolit per les bèl·liques flames de l'anticlericalisme, el juliol del 1936.

Actualment aquesta figura forma part del fons del Museu Nacional d'Escultura de Valladolid que l'adquiriren el vint-i-sis de març del 1986 a la sala madrilenya de subhastes Ansorena Subastas de Arte⁷⁵⁸. Es tracta d'una imatge primerenca de l'artista tallada encara amb un aire tardobarroc, recull força moviment pel gest estirat del braç dret i pels plecs de la vestimenta, un xic rudes i rígids, recolzada sobre uns núvols de volum ampul·lós. Pel què fa a la iconografia, respon a la representació tradicional del tema: un ancià vigorós de frondosa barba amb l'esfera terràquia a la mà.

de dit altar. Tots aquests escrits formen part del fons documental de la família Callén i han estat publicats per Carlos Cid a: CID 1957-58, 110-111.

⁷⁵⁸ Voldriem agrair al director del Museo Nacional de escultura de Valladolid, Jesús Urrea, la informació que ens ha facilitat sobre el fons de la institució, especialment les dades sobre aquesta escultura, que està registrada a la institució amb el número d'inventari 1182.

2. Escultures del retaule de Nostra Senyora de l'Esperança i sant Gabriel de l'església de santa Maria del Mar de Barcelona

Data: c. 1772.

Material: fusta policromada.

Localització: capella de la Mare de Déu de l'Esperança o de la O de l'església de santa Maria del Mar; Barcelona.

Estat actual: desaparegut.

Bibliografia: BASSEGODA AMIGÓ 1921, 47-48 (reprod.), 1925, I, 149 (reprod.) i 333; RÀFOLS 1951, I, 526-527; MARTINELL 1956 (a), 14 i 1963 (a), 136; FONTBONA 1977, s/p. i PLADEVALL 1989, 332.



Fot. a BASSEGODA AMIGÓ 1921, 48.

Gurri inaugurà la seva carrera artística a Barcelona treballant al *retaul de la capella que l'antic gremi dels corredors d'orella* tenia a l'església de santa Maria del Mar, en col·laboració amb el fuster Miquel Picanyol i el daurador Manuel Soler⁷⁵⁹.

⁷⁵⁹ L'arxiu parroquial de santa Maria del Mar està molt disgregat. Bona part de la documentació va cremar el 19 de juliol del 1936 i entre els papers que sobrevisqueren, molts foren cedits a l'Arxiu Diocesà de Barcelona el setembre del 1999. Per a reconstruir la història de les seves imatges a més de consultar la documentació del bisbat, cal recórrer a la bibliografia que pogué estudiar íntegrament els testimonis escrits, essent dignes d'esment els nombrosos estudis que Bonaventura Bassegoda i Amigó ha dedicat a aquest temple. Un article seu sobre l'estatuària de la basílica noticia la participació de Salvador Gurri a l'*altar de la capella de la Verge de l'Esperança o de la O*, per bé que no esmenta la procedència de la informació. *Vid.*: BASSEGODA AMIGÓ 1921, 47-48.

L'obra estava dedicada als patrons de la corporació: la Verge de l'Esperança i sant Gabriel i s'havia erigit el 1767 tot i que Bonaventura Bassegoda assegura que les obres no s'acabaren fins el 1772⁷⁶⁰.

Gràcies a una litografia de l'obra que hem exhumat entre els documents conservats a l'arxiu diocesà de Barcelona procedents de l'arxiu de santa Maria del Mar, coneixem que era un retaule-fornícula que folrava tota la capella. Tenia el basament articulat per una gran socolada amb la mesa d'altar al centre que sostenia l'embasament, un sol cos amb nínxol al centre que acollia la imatge titular sobre un tro de núvols flanquejat per un parell d'àngels i als costats hi havia les escultures, sobre sengles mènsules que arrencaven del basament, d'una santa amb la palma del



Litografia del retaule de l'Esperança a Santa Maria del Mar. Fot. de l'autora.

martiri i un *sant* amb un nen als braços⁷⁶¹. A l'àtic, un medalló en relleu figurava l'Anunciació amb la representació de la Verge i el sant Gabriel co-titular, era envoltat de garlandes sostingudes per dues imatges a banda i banda i coronat per dos *angelets* dempeus sobre la cornisa. Finalment, revestint les parets laterals de la capella i sobre el basament, hi havia a cada costat una gran pintura amb episodis

⁷⁶⁰ *Vid.*: BASSEGODA AMIGÓ 1921, 48. Hem pogut exhumar una petició de dos membres del gremi de corredors d'orella, Marià Pujol i Francesc Martí, que el 1782 suplicaren poder erigir sepultura a Santa Maria del Mar, al lloc més proper possible a la capella que el seu gremi tenia al temple, on es llegeix que la seva invocació era de la Verge de l'expectació i sant Gabriel, patrons del gremi: ADB, Arxius parroquials, arxiu parroquial de Santa Maria del Mar, caixa 7, Deliberacions 4-157, 1782. A més, la data de l'erecció del monument es pot llegir al sermó que predicà el pare Climent Cortejón durant la festa de la Verge de l'Esperança del gremi de corredors d'orella el 8-XII-1881: CORTEJÓN 1882, 11 i a la llegenda d'un dibuix del retaule conservat entre els documents de l'arxiu de Santa Maria del Mar i fins ara inèdit: ADB, Arxius parroquials, arxiu parroquial de Santa Maria del Mar, caixa 38, notes històriques.

⁷⁶¹ Segons el sermó de Cortejón les imatges laterals eren santa Magdalena, al costat de l'epístola i el jove galileu a l'evangeli: CORTEJÓN 1882, 6-7. El dibuix ha estat citat a la nota al peu anterior: ADB, Arxius parroquials, arxiu parroquial de Santa Maria del Mar, caixa 38, notes històriques.

de la vida de la Verge, que segons notícia de Ceán Bermúdez, eren obra de Manuel Tramulles⁷⁶².

L'estàtua de marbre de *Nostra Senyora de l'Esperança* que presidia el conjunt havia estat esculpida anteriorment, era propietat del gremi dels corredors d'orella i després d'un llarg periple per diferents destins havia arribat a santa Maria del Mar el 1767. Segons Bonaventura Bassegoda, que pogué veure el retaule dempeus, la resta d'escultures foren obrades per Salvador Gurri⁷⁶³. Tanmateix no hi ha cap fotografia que retrati l'obra sinó només un detall on apareix la Verge i el medalló superior. La talla d'aquest relleu, malgrat que no s'aprecia del tot bé, és força allunyada del llenguatge escultòric de Gurri i creiem que podria no ser obra seva tret que, per ser una talla primerenca, l'escultor pequés encara d'inexperiència.

Desconeixem com s'ho feu per aconseguir aquest primer encàrrec barceloní, tanmateix cal assenyalar que el gremi d'escultors, arquitectes i tallistes del que en Gurri aleshores n'era el clavari, tenia relacions amb santa Maria del Mar ja que havia contractat el seu censal més costós amb la comunitat de preveres de l'església del Born. I just quan finiren les obres del retaule de l'Esperança, el 1772, el consell general decidí pagar els deutes que tenia pendants amb l'esmentada assemblea⁷⁶⁴.

Funestament, com bona part de la resta de talles del temple, el 1936 aquest retaule fou engolit per les flames de la guerra civil.

⁷⁶² Cfr. CEÁN BERMÚDEZ 1965.

⁷⁶³ Per a conèixer el periple de la Verge titular, *vid.*: BASSEGODA AMIGÓ 1921, 47.

⁷⁶⁴ "En la ciutat de Barcelona a vint i set dies del mes de octubre del any de la nativitat del señor de mil setcents setanta dos. Convocats i congregats los honorables proms, i concell general/ de la confraria baix invocació dels sants Martirs de mestres escultors (...) / No menos despres proposaren dits proms que (...) lo procurador de la reverent comunitat de la parroquial iglesia de santa Maria del Mar de esta ciutat insta vivament que se li pague lo que contra la present confraria alcanza; i en atencion que es molt just que se pague lo que es degut, i que en la present confraria no hi ha fondo per satisferho, que per so deliber la dita present confraria a lo fahedor acerca las pagas proposadas. Fou resolt amb unifromitat de volts que se cobren dels individuos de la present confraria, i altres, tots i qualsevols atrassos fins lo dia present deguts, i que no bastant estos per las ditas pagas, prenga la confraria aquellas providencias mes convenientes", a: AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1772, f. 211v-213r, 27-X-1772. Sobre el contracte del censal entre el gremi d'escultors barcelonins i la comunitat de preveres de santa Maria del Mar, *vid.*: AHPB, Joaquim Tos i Romà, not., manual de 1753, f. 936 a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 11 i 32. Cal recordar que Gurri fou elegit clavari del sobredit gremi el 4-IV-1771 i el 23-III-1772 se li renovà el càrrec: AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual de 1771, f. 113v-114, 4-IV-1771 i manual de 1772, f. 72, 23-III-1772. *Vid.* els doc. núm. 17 i 18 de l'ap. documental.

3. Escultures de sant Gabriel, sant Rafael i sant Miquel del temple de la Mercè de Barcelona

Data: c. 1775.

Localització: els sants Gabriel i Rafael a la capella de l'Esclavitud i el sant Miquel a la sagristia de l'església de la Mercè; Barcelona.

Estat actual: desaparegudes.

Bibliografia: CORNET I MAS 1877, 77; ROCA Y ROCA 1895, 110; CARRERAS CANDI 1916, 812; GUDIOL I CUNILL, 1933, II, 706; PONZ 1788, 23; AINAUD, GUDIOL i VERRIÉ 1947, 194; RÀFOLS 1951, I, 527; MARTINELL 1956 (a), 14 i 1963 (a), 136; CID 1757-58, 100, 1961 (b), 119-120; COMAS 1971, 15; FONTBONA 1977, s/p.; TRIADÓ 1984 (a), 247 i 1998, 110; PLADEVALL 1989, 333; LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 4 i 9.

A mitjans del segle XVIII els mercedaris de Barcelona decidiren enderrocar l'antiga església del seu convent per fer-ne una de nova planta. El 25 d'abril de 1765 el capità general de Catalunya, el marquès de la Mina, delegat pel rei Carles III, posà la primera pedra del nou temple que s'enllestí deu anys més tard, a principis de setembre de 1775, quan se celebrà el trasllat del Sagrament al flamant lloc⁷⁶⁵. Les obres foren dirigides per Josep Mas d'Ordal qui, segons consta al llibre de la *Restauració de l'església de la Mercè*, conservat a l'arxiu de la Corona d'Aragó,

⁷⁶⁵ Es conserven un fulletó de l'època on es narren les festes per la translació del santíssim Sagrament al nou temple i dos dels sermons que es llegiren amb motiu de les celebracions: BC, Fullets Bonsoms núm. 3218 i 979, *Relación de las fiestas que con motivo de la Solemne translación del Santísimo Sacramento, y Milagrosa imagen de Nuestra Señora de las Mercedes al Nuevo Templo del Convento de la Real, y Militar Orden de la Merced, de Barcelona, se celebraron en ella en los días 10, 11, 12, 13 y 14 de Septiembre de 1775, dedica a los muy Ilustres Cabildo eclesiástico, y ayuntamiento de esta Ciudad*. Barcelona: impr. per Carlos Giber y Tutó, 1775. També a REVILLA 1797, 358 i a TRIADÓ 1984 (a), 166 i 270 n. 156. I ADB, Parròquies, Nostra Senyora de la Mercè i sant Miquel I, 030, núm. 3; MATAS. *Sermón que el día 11 de setiembre de 1775 primero de las fiestas de la Solemne Dedicacion del nuevo Templo de la Virgen de la Merced de la ciudad de Barcelona, y en que la celebro el Muy Ilustre Cabildo de la Santa Iglesia Catedral, predico el Ilustre D. Jayme Matas canónigo lectoral de la misma santa Iglesia*. Barcelona: impr. per Carlos Gibert i Tutó, [1775] i núm. 4; FIRMAT. *Debida Accion de Gracias, con que corresponde Barcelona agradecida à Maria Santissima por sus Mercedes, afianzando en la Señora las gracias de su amparo, y patrocinio. Sermon que en el día, dicho de gracias del primer novenario inmediato, y relativo à la Dedicacion festiva del magnífico nuevo Templo, que construyó la liberalidad devota, y devoción firme de sus hijos, y ciudadanos, predicó el Reverendo Domingo Firmat*. Barcelona: impr. per Carlos Gibert, y Tutó, 1775. Tots tres sermons també es poden consultar a l'Arxiu històric de la ciutat de Barcelona: AHCB, B-1775 8° op. 7 i I, B-1775 8° op. 6 i B-1775 8° op. 3. Alhora per la col·locació de la primera pedra vegeu els *Memorials que se han donat a diferents per la fabrica de la Nova Iglesia de la Mercè* a: ACA, Monacals, Hisenda, lligall gran 320 (a) s/p.

fou ajudat pels mestres de cases Ramon Ibern i Francesc Mas així com per un escultor, Carles Grau:

“Per lo que amb tota formalitat i madura reflexió per lo asert, seguretat, i utilitat de la mateixa obra, despres de varies reflexions determinarem i acordarem, moguts del viu desitg i zel del major culto de Nostre Santissima Mare empendrer dita obra, i contractar amb mestre Josep Mas principal junt amb Ramon Ibern, i Francesc Mas tots mestres de cases de la present ciutat i Carlos Grau escultor, los tres com a fiadors del principal Joseph Mas convingueren los capitols i condicions que van expresats en la contracta que firmaren en 25 mars de corrent any 1765.”⁷⁶⁶.

Ara bé, la ingent quantia de tasques escultòriques que s’hagueren de fer a la nova fàbrica, ja que es renovaren bona part dels altars i de les imatges que ornaven l’interior de l’església, proporcionà feina a diversos escultors, no essent Carles Grau l’únic que hi treballà, ans al contrari. Antonio Ponz, secretari de l’acadèmia de San Fernando, que visità el temple pocs anys després de la seva solemne inauguració, noticià que a més de les obres que feu Grau *“en los retablos trabajaron los escultores don Salvador Gurri y don Pablo Serra”*⁷⁶⁷.

En efecte, ambdós artífex afaïçonaren diverses imatges amb motiu de l’erecció del nou edifici, però entre els estudiosos no s’ha arribat a un consens sobre quines obres hi realitzà. Al seu diccionari d’artistes catalans, Ràfols apuntà que el 1775 l’escultor treballà les imatges de talla d’un dels altars, sense especificar quin, així com un *sant Miquel*, un *sant Gabriel* i un *sant Rafael*. Poc després l’insigne coneixedor de l’arquitectura i l’escultura barroca de Catalunya, Cèsar Martinell, precisà que aquell any Gurri obrà: *“la escultura del altar del templo de la Merced, para*

⁷⁶⁶ ACA, Monacals, Hisenda, vol. 2925, *Restauración de la iglesia*, s/p., c. 1765. *Vid.* el doc. núm. 6 de l’ap. documental. La contracta fou signada entre el prior de convent Francesc Milans, Josep Gloria i Bru Solanes, administradors de la nova fàbrica, i els artistes esmentats i es conserva a: ACA, Monacals, Hisenda, lligall gran 348, s/p. També *vid.*: ACA, Monacals, Hisenda, lligall gran 296, s/p. Existeix un exhaustiu diari que detalla el procés constructiu: *Diari Mecnich de la Fabrica de Tota la Nova Iglesia fahedora en lo Convent de la Merce de la present Ciutat de Barna comensat en 15 de Mars de 1765*, que acaba el 9 d’octubre de 1775 però que dissortadament no recull informació sobre les noves imatges escultòriques que es feren pels altars: ACA, Monacals, Hisenda, lligall gran 529, s/p.

el que hizo también una imagen de San Miguel Arcángel en la sacristia y las de San Rafael y San Gabriel en la capilla de la esclavitud”⁷⁶⁸. Posteriorment, altres historiadors tals com Carlos Cid, Francesc Fontbona, Antoni Pladevall, Amadeu Lleopart o Carles Puigferrat han entès que quan Martinell menciona “la escultura del altar” es refereix a imatges del retaule major i d’aquesta manera han convingut que pels volts de la inauguració del temple Gurri actuà al sobredit altar principal i, a més, esculpí un *sant Miquel* per la sagristia i uns *sant Rafael* i *Gabriel* a la capella de l’Esclavitud. De fet, Carlos Cid afirmà que entre els documents de l’arxiu del convent s’hi registrà l’execució per part de Salvador Gurri de les *imatges de sant Rafael* i *sant Gabriel*⁷⁶⁹.

Ara bé, pel què fa a l’arcàngel de la sagristia, cal subratllar que al complert *Inventari de la sacristia de la Iglesia del Conv^t de Maria Santissima de la Mercè pres en lo die nou del Mes de Febrer de 1777 essent prior lo R^t. P. M. Fr Pere Nolasco Mora*⁷⁷⁰ no s’hi llistà la imatge de cap *sant Miquel* que per tant, aleshores no es trobava a aquella sala⁷⁷¹.

També és dubtós que Gurri treballés per l’altar major el 1775 ja que les cròniques de l’època noticien que quan s’inicià el culte a la nova església, aquest altar només era provisional, simulant amb pintura el de marbre i jaspi que restava per fer i no fan cap referència a la parella d’escultures del presbiteri, contigües al retaule major, una de les quals fou tallada per Gurri anys més tard: “*El Altar Mayor del de la Merced es interino de prospectiva, erigido a expensas de un Devoto, que hizo*

⁷⁶⁷ PONZ 1788, 23.

⁷⁶⁸ RÀFOLS 1951, I, 527 i MARTINELL 1956, 14.

⁷⁶⁹ CID (b) 1961, 120. Carlos Cid però no dona la referència topogràfica ni aporta cap dada sobre aquests documents.

⁷⁷⁰ ACA, Monacals, Hisenda, vol. 2733, “*Inventari de la sacristia de la Iglesia del Convent de Maria Santissima de la Mercè pres en lo die nou del mes de febrer de 1777 essent prior lo R^t. P. M. Fr Pere Nolasco Mora i depositaris lo P. R^t. Fr. Joseph Vall i lo Presentat Fr. Fran^{co} Casadevall*” a *Inventarios diversos del convento*, s/p., 19-II-1777.

⁷⁷¹ Tot i així, la figura podria haver-se col·locat a la sagristia temps més tard, ja que a l’arxiu fotogràfic de l’arxiu històric de la ciutat de Barcelona hi ha una fotografia d’aquella cambra de la Mercè on s’hi veu una escultura penjada a la paret que, tot i que no té ales, podria ben ser l’àngel de Gurri, tant pel seu dinamisme, com per la indumentària: amb una mena de capa i faldilla a la romana com un guerrer, per la postura enèrgica, amb una cama flexionada cap endavant i una mà alçada que anteriorment devia sostenir algun element, potser una espasa, i sobretot per un estil proper a les formes de l’escultor, tot i que cal subratllar que la figura apareix a la fotografia amb un tamany molt reduït i no s’aprecia del tot bé. *Vid.*: Arxiu fotogràfic de l’AHCB, C38/137.

*figurar en pintura el de marmol, y de jaspe, que se intenta hacer en lo succesivo*⁷⁷². De fet, Ponz informà que quan ell visurà el temple el retaule principal encara no s'havia construït⁷⁷³. Així doncs és improbable que Salvador Gurri treballés a dit altar el 1775, tants temps abans del dos d'agost de 1794, quan es va finir el retaule major i s'hi col·locà el santíssim Sagrament.

Per últim les *figures dels sants Gabriel i Rafael* se situaren al retaule dedicat a la Verge de la Mercè de la capella de les esclaves, a la qual s'hi accedia per la capella del sagrament i per això alguns autors ubiquen les imatges a aquest últim lloc⁷⁷⁴. I val a dir que en ocasió del trasllat del sagrament al nou temple s'edità un fulletó on a més de detallar les sonades festes, es feu una descripció dels ornaments interns del santuari, informant que en aquell moment, setembre de 1775, hi havia cinc altars nous i dos encara per finir: "*Entre los demás Altares solo hay hasta ahora cinco hechos de nuevo, trabajados de bella Escultura, bajo las reglas del orden compuesto, y otros dos no concluidos*"⁷⁷⁵. I entre la detallada ressenya no hi ha cap constància dels arcàngels de Gurri que, per tant, es col·locaren al seu lloc de culte després de la inauguració del temple.

La fatalitat però no ha permès que les escultures hagin arribat fins als nostres dies ja que es perderen a causa de les flames que cremaren l'església de la Mercè el 1936.

⁷⁷² *Relación de las fiestas...* 1775, f. 31.

⁷⁷³ PONZ 1788, 23. Sobre el retaule fingit anterior al definitiu *vid.*: PI ARIMÓN 1854, 495.

⁷⁷⁴ *Vid.*: COMAS 1971, 15.

⁷⁷⁵ *Relación de las fiestas...* 1775, f. 32.

4. Relleu de l'enterrament de Samsó per a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid

Data: 1777, [abans del 23 de maig de 1777].

Material: fang.

Mides: 55'6 cm d'alt *aprox.* (dos terços de vara), 83'5 cm d'ample *aprox.* (una vara)⁷⁷⁶.

Localització: Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando; Madrid.

Estat actual: desaparegut.

Bibliografia: MARTINELL 1924, 347, 1956 (a), 14 i 1963 (a), 136; ELIAS 1928, 105; RÀFOLS 1951, I, 527; CID 1757-58, 100 i 1961 (a), 110 i 114; FONTBONA 1977, s/p.; MORALES 1984, 441; BASSEGODA NONELL 1986 (a), 139; PLADEVALL 1989, 333; RIERA 1994, 286 i LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 3.

Salvador Gurri obrà aquest mig relleu per a enviar-lo a la Real Academia de San Fernando de Madrid i assolir el grau d'acadèmic de mèrit, obtenint així els avantatges implícits al títol com el prestigi artístic que comportava pertànyer a la institució madrilenya, els privilegis i exempcions de noblesa personal i sobretot la llibertat per a poder treballar sense formar part de cap corporació gremial.

Com s'ha esmentat anteriorment, el 23 de maig de 1777 el mestre es dirigí al corregidor de Barcelona Pedro Agustín de Mendieta demanant-li l'expedició de l'acta notarial que solia acompanyar les peces a examen per a certificar-ne l'autoria amb els testimonis de Pere Pau Montanya, Diego Serra Jeroni Bartra i Nasari Bosch. Aquests certificaren que Gurri havia executat de la seva mà i sense cap ajuda un relleu en fang de *l'enterrament de Samsó* i acceptades les diligències amb decret judicial, Mendieta ordenà que es validessin les còpies necessàries⁷⁷⁷. Gurri trameté el relleu a Madrid junt amb un d'aquests certificats que encara avui es

conserva a l'arxiu de l'acadèmia de San Fernando al costat de la còpia de l'acta de baptisme que el de Tona feu transcriure pel mateix motiu i l'escrit de súplica per a ser admès com a acadèmic de mèrit⁷⁷⁸.

Com és sabut, l'enterrament fou del grat de la Junta de Madrid que l'examinà durant la reunió ordinària del 21 de setembre de 1777 on la majoria dels assistents constataren la seva dignitat, de manera que sense caldre cap votació, Gurri fou nomenat acadèmic de mèrit⁷⁷⁹.

El fet d'ésser una obra per a una institució il·lustrada condicionà la seva producció, i no és d'estranyar que l'escultor optés per un relleu en fang, ja que la major part dels aspirans al títol treballaren obres amb aquest material tret d'excepcions en marbre o alabastre i com Joan-Ramon Triadó ha afirmat fent referència a les tipologies de l'escultura catalana del XVIII, "*l'adscripció d'alguns escultors a l'Acadèmia va provocar que treballessin obres exemptes o relleus aïllats*"⁷⁸⁰. Aquest fou el cas de Gurri, que tant per a poder fer arribar l'obra a Madrid com per acostar-se al gust dels moderns, abandonà per primera vegada la imatgeria de fusta.

Alhora, malgrat la desaparició de l'obra i la manca de testimonis gràfics, cal conjecturar que també estilísticament es degué acostar amb aquest relleu a les formes acadèmiques estimades per la corporació com ho feu amb la tria del tema,

⁷⁷⁶ Coneixem les mesures de l'obra gràcies a un inventari conservat a l'arxiu de la Reial Acadèmia de San Fernando de Madrid: AASF, 616/3, f. 183-184, *Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de S^a Fernando*. Madrid: 1804, on el relleu de Salvador Gurri està registrat amb el núm. 136, tot i que amb un títol incorrecte fruit d'una confusió iconogràfica: "*Baxos Relieves. 136... La Sepultura de Christo (sic), por Don Salvador Gurri, Academico en 21 de Septiembre de 1777, vara de ancho y dos tercias de alto*". Vid. el doc. núm. 172 de l'ap. documental.

⁷⁷⁷ AHCB, Arxiu del Veguer, Processos grans, XXXVII, Antoni Amar de la Torre, not., 1776-1777, caixa núm. 1286, s/p., 23 i 26-V-1777. Vid. el doc. núm. 25 de l'ap. documental.

⁷⁷⁸ AASF, 172-1/5, Escultors: doc. 25, *Expediente de Salvador Gurri*. La còpia de la partida de baptisme data de 20-I-1777, la súplica de 31-V-1777 i el certificat d'autoria de 27-V-1777. Vid. els doc. núm. 26 i 27 de l'ap. documental. També a CID 1957-1958, 108-109, 1961 (a), 110, MARTINELL 1956, 14, 1963 (a), 136, FONTBONA 1977, s/p. i RIERA 1994, 286.

⁷⁷⁹ AASF, *Llibre d'Actes, Juntas Generales 1776-1785*, 3/84, f. 61-65, 21-IX-1777. Vid. el doc. núm. 28 de l'ap. documental. També a CID 1961 (a), 111, qui cita l'acta de la junta però no dóna la referència topogràfica del document.

⁷⁸⁰ TRIADÓ 1998, 90. Vegeu a més, AZCUE 1986, 257-327 i MARTÍN GONZÁLEZ 1987, 260, aquests dos últims autors parlen de l'ús comú del fang cuit en el relleus que presentaven els escultors per a obtenir el títol.

*l'enterrament de Samsó*⁷⁸¹, un motiu bíblic amb el que seguí la tònica de la immensa majoria de les obres presentades per a l'obtenció del títol d'acadèmic de mèrit, que des del 1754, quan Pere Costa obtingué el guardó, fins el 1820 quan ho feu Damià Campeny foren il·lustrades sobretot amb temes religiosos, seguits de lluny pels motius històrics i mitològics, essent només un l'exemple que es coneix d'al·legoria⁷⁸².

Tot i que dissortadament l'escultura no es conserva a l'acadèmia de San Fernando⁷⁸³, l'hem pogut trobar llistada a dos inventaris d'obres d'aquella corporació, on quedà registrat un relleu de l'acadèmic Salvador Gurri amb el número 136, malgrat que a aquests catàlegs el tema original es confon pel de *l'enterrament de Crist*⁷⁸⁴.

⁷⁸¹ El passatge de l'enterrament de Samsó pels seus germans i altres familiars és recollit a la Bíblia, al llibre dels Jutges. *Vid.: La Bíblia* 1992, Jt 16:31.

⁷⁸² Per a poder contextualitzar el tema d'aquest relleu, hem elaborat un llistat amb tots els assumptes de les obres que els escultors presentaren per obtenir el grau d'acadèmics de mèrit entre el 1754, any en que per primera vegada un escultor català obtingué el guardó, Pere Costa, fins a 1820 quan l'aconseguí Damià Campeny i just un any després de la mort del nostre protagonista. Aquest llistat es pot consultar a l'ap. documental i s'hi aprecien amb claredat les dades esmentades.

⁷⁸³ No és d'estranyar aquesta mancança perquè moltes de les obres que s'enviaren per optar al grau d'acadèmic es construïren amb fang i degut a la feblesa d'aquest material no s'han conservat. Altre cop volem agrair als membres de l'acadèmia de San Fernando que ens facilitessin l'accés als magatzems per a verificar la pèrdua d'aquest relleu.

⁷⁸⁴ AASF, 616/3, f. 183-184, *Inventario de...*, 1804 i AASF, 620/3, f. 98v i *Año de 1824. Copia de Ymbentario general y sus adiciones pertenecientes á la Academia de nobles artes de S Fern^{do}*. Madrid: 1824. *Vid.* els doc. núm. 172 i 212 de l'ap. documental.

5. Escultures, altar, sagrari i reformes del retaule major de l'església de santa
Maria de Mataró



Fot. a MARTINELL 1963 (a),
il lustr. 72.



Fot. a RIBAS I BERTRAN i RIBAS I
ROSELLÓ 1979, il lustr. XXIV.

Data: 1779-1797 (anys de la intervenció de Salvador Gurri).

Material: fusta policromada.

Imatge gràfica: gravat calcogràfic del grup escultòric de la fornícula principal de Salvador Gurri del retaule major de santa Maria de Mataró, dibuixat per Pere Pau Montanya i gravat per Pasqual Pere Moles. Firma: "S. Gurri lo inv^o y executó en escultura."- "P. P. Montaña lo dibuxó."- "P. P. Mòles lo gravó". Data: 1786-1787. Mides: 37'3 x 25 cm. Llegenda: "*Memoriae nunquam intermorituare Ill. D. D. Jacobi Matas Mataron. Canon. Lector. Barcin. Meritissimi, ob teneram cuius pietatem era Deiparam, SS.Q.V.V. & M M Julianam, & Sempronianem Concives suas, effusamq. in earum cultu promovendo munificentiam, pii earunden SS.VV. & MM. Administratores. Contribules sui amantissimi, in perenne grati animi monumentum Icones hasce numucuparunt. Prid. Id. Jan. an. 1787*". Publicat per SUBIRANA 1990, 207⁷⁸⁵.

⁷⁸⁵ Aquest gravat també ha estat publicat a ADAN i SOLER 1996, 31. La làmina original es conserva en molt bon estat al Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró. Rosa Maria Subirana ha estudiat les diverses localitzacions de l'estampa: Museu d'Art Modern de Barcelona núm. 1856 i 1857, Museu Municipal d'Història de Barcelona, núm. 10970, col·lecció Antonio Correa a Madrid, núm. 2347, avui a la Calcografia

■ Dibuix a llapis i tinta del grup del *Pare Etern* de Salvador Gurri de la cimera del retaule. Data: c. 1797. Mides: 21 x30 cm. Publicat per MARTINELL 1935, 8⁷⁸⁶.

Localització: presbiteri de l'església de santa Maria; Mataró.

Estat actual: el retaule ha desaparegut però es conserven alguns plafons de fusta policromada i la testa del *Pare Etern* de Gurri al Museu Arxiu de santa Maria de Mataró.

Bibliografia: PIROZZINI 1883, 16; ARRAU 1911, 63; CARRERAS CANDI 1916, II, 292 (reprod.); MARTINELL 1924, 348, 1926, 262, 1935, 8 (reprod.), 1956 (a), 14 i 1963 (a), 80-81, 136-137 i il·lustr. 71-72; ELIAS 1928, II, 105; GUDIOL I CUNILL, 1933, II, 706; CID 1947 (c) 5, 1961 (a), 111 i 1998, 43-44; RIBAS I BERTRAN 1947-1951, 365-371, il·lustr. i II; RÀFOLS 1951, I, 527; BENET 1958, 230; ALCOLEA 1961-1962, II, 128; UDINA MARTORELL 1969, 187; FONTBONA 1977, s/p.; RIBAS I BERTRAN i RIBAS I ROSELLÓ 1979, il·lustr. IV a XL; AA.VV. 1982, 384; TRIADÓ 1984 (a), 247 i 1998, 110; BASSEGODA NONELL 1986 (a), 139 i 146; SUBIRACHS 1986, 18 i 1994, 65; PLADEVALL 1989, 333; SUBIRANA 1990, 80 i 206; ADAN i SOLER 1996, 25-32, 30-31 (reprod.) i LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 9.

El vint-i-un d'abril del 1675 s'inicià l'engrandiment de l'església parroquial de santa Maria a Mataró. Aquesta reforma s'allargà més d'un segle i un cop finit el crescut presbiteri calgué vestir-lo amb un nou retaule major que es contractà l'onze de maig del 1767 entre l'escultor Carles Morató i Brugaroles d'una banda i els membres de l'obra de santa Maria, Salvador Campllonch, Francesc Dorda i Llorens Ros ultra el rector de dita parròquia, Benet Vila, de l'altre⁷⁸⁷.

L'elecció de Morató entre els diferents candidats fou per doble motiu, tant perquè era l'autor de la traça del futur retaule, que havia estat aprovada per l'Ajuntament i pels membres de l'obra del temple el dia abans, com pel recolzament popular que havien tingut les seves produccions anteriors. Així s'explicita al document notarial: "no pot altre desempeñar ab mes acert la execucio de la

Nacional de Madrid. També se'n conserva un exemplar a la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya: II (f). 3B2. Tanmateix, com ens han relatat el matoroní Rafael Soler del Museu Arxiu de santa Maria de Mataró, d'aquest gravat en circularen moltes còpies, no totes de la primera impressió, i més d'un particular en conserva una a casa seva, com ell mateix.

⁷⁸⁶ Aquesta traça, de la col·lecció particular de Cèsar Martinell, també ha estat publicada per: RIBAS I BERTRAN i RIBAS I ROSELLÓ 1979, lám. XXXIII.

⁷⁸⁷ ACA, Notarials, Mataró, sèrie 814, Josep Serra, not., manual de 1767, f. 27-28, 11-III-1767. *Vid.* el doc. núm. 9 de l'ap. documental. També a ADAN i SOLER 1996, 32 n. 1.

*planta que lo mateix que la idea, de cuya legalitat tenen los senyors rector i obrers plenissims informes i de sa idoneitat quan faltassen, las muchas sas obras aprobadas per la critica del publich los manifesta la planta, i dissenyo fet per lo mateix altar*⁷⁸⁸. Cal recordar que feia pocs anys que l'escultor havia enllestit el retaule del santuari del Miracle de Riner.

Morató es va comprometre a executar l'obra en cinc anys cenyint-se a la planta ajustada i sotmetent-se a la visura de l'obra un cop acabada. A canvi obtingué sis mil lliures, casa a Mataró per a ell i per a la seva família, magatzem per a les peces treballades, els jornals del mestre de cases així com tot el material per a treballar el retaule, és a dir fusta, pedra, claus i aiguacuit.

Però des de bon començament les labors s'iniciaren amb mal peu. Documents de la Junta d'Obra relaten el mal estat de la fàbrica de l'església el 1769, el perill d'enderrocament de la nau a la zona del presbiteri i les dificultats financeres per a afrontar tant el cost de les reparacions de l'arquitectura com el del nou retaule major:

*“Lo que pueden informar á vuestra señoría los obreros de esta iglesia parroquial de santa Maria de Mataró, es, que hallandose en el año de 1769 amañando ruina la mitad de la fabrica de la iglesia; y no teniendo esta renta alguna de que poderlo reparar i de que poder costear el retablo del altar mayor, que devia hazerse nuevo, algunos devotos parroquianos se convinieron el dar un tanto de limosna mensual”*⁷⁸⁹.

Però malgrat les penúries econòmiques ensems amb l'elevat preu de l'obra, els parroquians enginyaren diferents medis per a sufragar-la. Als sobredits escrits

⁷⁸⁸ ACA, Notarials, Mataró, sèrie 814, Josep Serra, not., manual de 1767, f. 27v, 11-III-1767. *Vid.* el doc. núm. 9 de l'ap. documental. També a ADAN i SOLER 1996, 32 n.1.

⁷⁸⁹ ASMM, document de la Junta d'Obra del 16-V-1792 a RIBAS i BERTRAN i RIBAS i ROSELLÓ 1979, 20-21. Vegeu els documents transcrits per Marià Ribas al seu llibre versat en aquest retaule que li facilità l'encarregat de l'arxiu de Santa Maria de Mataró, datats entre el 4-IX-1769 i el 16-V-1792. Allí s'hi poden llegir les penúries econòmiques que patia la Junta d'Obra durant la construcció del retaule major: RIBAS i BERTRAN i RIBAS i ROSELLÓ 1979, 17-20.

es llegeix com per fi, el quatre de setembre del 1769, Morató ja havia pogut principiar les feines:

*"Lo sorteo que se fa de certa quantitat de las mateixas limosnas, [...] i per tal medi ha anat liquidantsse de una porció de deutas atrassats la mateixa obra, i ha pogut donar principi en la construcció de un retaule major, de que careixia dita iglesia tenint solament un de prespectiva"*⁷⁹⁰.

El retaule començà a finir-se un cop el termini establert a la contracta havia vençut en més de quatre anys. Així es llegeix a una carta que Pau Andreu feu arribar al seu cosí Francesc Boter, ambdós membres de l'obra de santa Maria, el vint-i-sis d'octubre del 1776, on li notificà que les labors del fuster del nou retaule s'estaven acabant. Aquesta lletra forma part del *Copiador de Cartes de Pau Andreu*, un volum on es poden llegir les transcripcions de les lletres que aquest va enviar a Boter, aleshores resident a Madrid, entre el vint-i-quatre de desembre de 1774 i el vint-i-quatre de juliol del 1779, informant-lo de les vicissituds de la Junta d'Obra, la carestia de les seves arque i les noves del retaule major, entre d'altres. A la missiva del dinou d'abril del 1777 comunicà que l'obra es trobava força avançada, que les imatges de Morató, que representaven el *misteri de la Purificació*, ja eren fetes i fins i tot ja proposà daurar-les: "*dorar la mesa del tabernacle i los sants del misteri de la Purificació*", fet que repetí el tres del mes següent⁷⁹¹.

Ara bé, els infortunis seguiren i quan l'obra començà a prendre cos sorgiren diverses crítiques contràries al seu minso esplendor que potenciaren que el 1779 s'hi realitzessin profundes reformes, tals que fins fa pocs anys es pensava que el

⁷⁹⁰ ASMM, document de la Junta d'Obra del 4-IX-1769 a RIBAS I BERTRAN i RIBAS I ROSELLÓ 1979, 18.

⁷⁹¹ Les cartes de Pau Andreu al seu cosí Francesc Boter, 24-XII-1774 a 24-VI-1779, es poden llegir al *Copiador de Cartas de Pau Andreu*, llibre propietat d'Esteve Martí i Coll, del que Antoni Martí i Coll en feu un estudi: MARTÍ 1966. Nosaltres hem pogut consultar tots els fragments que fan referència al temple de santa Maria de Mataró gràcies a la transcripció que feu Rafael Soler, del Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró, a qui voldriem agrair, juntament amb Lluís Adan, de la mateixa institució, tant la seva ajuda, com la seva generositat. MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 26-X-1776 i 19-IV-1777. També a ADAN i SOLER 1996, 26.

retaula de Carles Morató s'havia enderrocat del tot i havia estat substituït per un de bell nou encarregat a Salvador Gurri. Així, tradicionalment s'ha atribuït el magne retaule major de santa Maria de Mataró que subsistí fins el 1938 a en Salvador Gurri enlloc de Carles Morató⁷⁹².

Tanmateix fa pocs anys, el 1996, Rafael Soler i Lluís Adan han publicat un article on, a partir de la lectura de les esmentades cartes de Pau Andreu junt amb comparacions estilístiques, han restituït l'autoria del conjunt arquitectònic del retaule a Carles Morató i apunten que Salvador Gurri només hi feu de nou les escultures i el sagrari.

Certament Pau Andreu, que noticià al seu parent les peripècies succeïdes a l'obra del retaule major just els anys de la polèmica, en cap cas esmentà el desgrat dels parroquians pel conjunt del retaule ni en cità l'entera demolició, que de segur que hauria inclòs al seus escrits si aquesta s'hagués dut a terme. En canvi sí que reiterà el disgust del poble tant per la ubicació del sagrari com per la factura de les escultures de Morató.

El rebuig de les imatges de Carles Morató es pot llegir a la carta del trenta-un de maig del 1777, on Andreu les titllà de mal construïdes, de massa petites i insinuà que era millor fer-les de nou que no pas gastar-se les lliures en daurar-les. A més afegí que així es complauria al poble, que també les depreciava:

"Incinuhi als senyors obrers, lo que me digué vostra mercè en sas pasadas, tots estan animats de pintar las imatges i per tot quan vostra mercè incinua, pues en tot desitjan donarli gust. Jo he fet altre pensament i no dubto lo aprobarian los companys, si los ho proposava i es que mai ditas imatjes causan devoció, per més or que sels pose sobra, ni per més encarnació que sels pose a la cara i mans, lo motiu es per ser demasadamente

⁷⁹² Així ho afirma als seus estudis sobre aquest retaule Marià Ribas, que escriu que degut a l'ambient contrari i després de llarga polèmica, s'anul·laren les feines anteriors de Carles Morató i s'encarregà un nou projecte a Salvador Gurri, per bé que en cap cas esmenta els documents d'on extreu la seva tesi: RIBAS I BERTRAN 1947-1951, 366-367 i RIBAS I BERTRAN i RIBAS I ROSELLÓ 1979, 25. Tanmateix creiem que degué consultar els consells municipals de l'Ajuntament de Mataró del 18-VI-1779, quan es decidí fer un nou altar major i no pas un nou retaule, i el del 14-VIII-1779 on s'aprova la nova disposició de l'altar major obrat per

xicas per lo puesto on estan collocadas, i lo pitjor lo ser mal construhidas, que esto serà lo motiu de no causar devoció, com no deixaria vostra mercè de repararo i així, si jo fos absolut en gastar las 300 lliures no faria altra cosa que enviar a buscar un de dos grans estatuaris que no faltan en Barcelona. Faria reconeixer ditas imtajes per veurer so podrian compondrerse, mai fos sino aprofitarne la fusta i fer las novas, que estaria segur de tenir una cosa bona i quedaria content lo poble, que està molt disgusta en ditas imtajes i sent bonas, com deuen ser, lo poble se animaria en fer las pintar”⁷⁹³.

Cal subratllar que ja a aquesta missiva el membre de l’Obra proposà acudir a “un dels dos grans estatuaris de Barcelona” i que quinze dies més tard informà a Boter que un escultor i un daurador de gran habilitat de la capital visitarien el temple de Mataró i que quan arribessin hi parlarien. De segur que entre aquests dos grans escultors barcelonins Andreu hi incloïa a en Salvador Gurri que finalment, quan es decidiren a canviar les imatges, en fou el nou autor⁷⁹⁴.

La substitució però no fou immediata, ans al contrari, altre cop els problemes econòmics estroncaren els esdeveniments. La lletra del trenta-un de gener del 1778 relata que aleshores, malgrat un disseny dibuixat a Barcelona del sagrari i el misteri de la Purificació, s’haurien de limitar només a fer de nou el reliquiari per l’elevat cost que suposava dur a terme totes les transformacions. Fins i tot el mes següent s’arribaren a fer enrera en el futur canvi de les escultures i acceptaren aprofitar les de Morató “ que pintadas no estaran tan malas i majorment sent cosa que se mira de lluny”. Ara bé, la desaprovació dels parroquians devia ressonar amb força perquè poc abans del vint-i-un de març del 1778 els membres de l’obra acordaren per fi fer de nou la figura de la Verge: “També està quasi resolt

Salvador Gurri, aquesta vegada arrambat a la paret. AMM, *Ajuntament de Mataró, Acords del consell 1778-1780*, llibre núm. 22, 18-VI i 14-VIII-1779. Vid. els doc. núm. 29 i 30 de l’ap. documental.

⁷⁹³ MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 31-V-1777. També a ADAN i SOLER 1996, 26.

⁷⁹⁴ MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 31-V-1777, 14-VI-1777. També a MARTÍ 1966, 87.

*fer nova Maria Santíssima, per ser lo Objecte principal del altar (que es la imatge més mal construhida)”*⁷⁹⁵.

Amb tot, finalment no s'aprofità cap de les imatges de Carles Morató i el grup del misteri de la Purificació d'aquest escultor fou substituït enterament per la nova escultura de la *Verge amb el nen Jesús* ajustada per l'Obra i ubicada a la fornícula principal, on s'hi afegiren a més dues figures inèdites: les santes patrones de Mataró, *Juliana* i *Semproniana*. No es d'estranyar l'addició de les representacions d'aquestes màrtirs a aital lloc perquè a finals

del mes de juliol de 1783 les seves relíquies foren traslladades des de la capella de sant Desideri de santa Maria, on eren de manera interina, al retaule major.



Grup de la Verge amb el nen de la fornícula central. Fot. a RIBAS I BERTRAN i RIBAS I ROSELLÓ 1979, il·lustr. XXV.



Detall de santa Semproniana. Fot. a RIBAS I BERTRAN i RIBAS I ROSELLÓ 1979, il·lustr. XXX.



Detall de santa Juliana. Fot. a RIBAS I BERTRAN i RIBAS I ROSELLÓ 1979, il·lustr. XXIX.

⁷⁹⁵ MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 10-I-1778, 31-I-1778, 14-II-1778 i 21-III-1778. També a MARTÍ 1966, 86 i 87.

Totes les noves imatges es degueren fer contemporàniament, vers el 1783, doncs la *figura de la Verge* no es col·locà al retaule fins poc abans de les solemnes festes pel trasllat de les restes de les santes, com es llegeix a l'acord del consell municipal de Mataró del trenta de juliol d'aquell any que recordava les noves de la peça de la parroquial: "*en que se ha nuevamente collocada la Virgen Maria Nuestra S^{ra} de la Purificacion antigua titular de esta Dha ciudad, nuevam^{te} construhida y puesta en dho Altar Mayor*"⁷⁹⁶. I a més, es coneix que també les figures de les dues patrones ocuparen el seu lloc al nínxol principal abans d'aquell juliol, gràcies als diversos sermons que es predicaren durant les celebracions per la sobredita translació, els dies vint-i-set, vint-i-vuit i vint-i-nou de juliol del 1783. El text que el canonge mataroní Jaume Matas llegí el primer dia deia:

*"Y no es de todo esto, Amados Patricios, como un puntual traslado, lo que ahora mismo forma el embelezo, que gratamente suspende vuestros ojos en aquella bella magestuosa Imagen de Maria que veis ocupar el centro de este nuevo sumptuoso Altar Mayor? [...] Pero no reparais junto a Maria en el nicho principal del nuevo Altar las bellisimas Imagenes de dos esclarecidas Virgenes, cuyas sagradas reliquias, que hasta ahora no havian tenido proprio competente sitio, ocupan tan visible distinguido lugar en aquella misma honorifica estancia?"*⁷⁹⁷.

En efecte, aquests discursos descriuen les figures del retaule i hi llisten la imatge de la *Verge de la Purificació* recentment obrada, vorejada per les dues santes Patrones, sense esmentar en canvi el grup del misteri de la *Purificació*⁷⁹⁸. De fet, al

⁷⁹⁶ AMM, *Ajuntament de Mataró, Acords del consell 1781-1786*, llibre núm. 23, 30-VII-1783. L'acord anterior, del 27-VII-1783, també esmenta el trasllat de les relíquies de les santes.

⁷⁹⁷ MASMM, Arxiu del rector, plec 26, MATAS 1783, 6.

⁷⁹⁸ Els sermons que es llegiren amb motiu del trasllat de les relíquies de les santes Juliana i Semproniana al retaule major i les pàgines on es parla de les figures de la fórnica principal són: MASMM, Arxiu del rector, plec 26, MATAS, Jaume. *Sermon que en el primer dia de las solemnes fiestas que dedicó la muy ilustre ciudad de Mataró a sus inclitas hijas las Santas Virgenes y Martires Juliana, y Semproniana, con motivo de la solemne colocacion de sus Insignes Reliquias en el Altar mayor de aquella Parroquial Iglesia predicó el Ilustre Sr. Dr. Dn. Jaime Matas canonigo. El dia 27 de Julio del año 1783*. Mataró: impr. per Joan Abadal, 1783, 6; MASMM, Arxiu del rector, plec 26, CAMÍN. *Sermon que en el segundo dia de la solemne translacion de las insignes reliquias de las Santas Virgenes i Martires Juliana, i Semproniana del altar interino en que estavan, al altar mayor de la Iglesia Parroquial de la Ciudad de Mataró Dijo el M. Rdo*

Museu Arxiu de santa Maria de Mataró es conserven l'escultura del *sant Simó* i la testa de la *Verge*, del grup de Carles Morató, i es pot apreciar com ni tant sols s'arribaren a policromar.

Gràcies a un gravat del grup escultòric de la fornícula principal de Pasqual Pere Moles segons un dibuix de Pere Pau Montanya, realitzat vers el 1786-87 per la memòria del desaparegut canonge Jaume Matas a qui l'Obra dedicà un funeral el vint-i-nou de desembre de 1786, sabem que l'escultor barceloní que feu totes les noves imatges fou en Salvador Gurri ja que al peu de l'estampa s'hi llegeix que Gurri inventà i executà l'escultura del conjunt, Montanya el dibuixà i Moles el gravà.

A la sobredita calcografia, tant la postura de la *Verge* al centre de la composició, que acotxa al nen Jesús amb ambdós braços embolicant-lo amb el mantell on es formen destacats plects diagonals, com la de l'infant que gira el rostre amb la mirada baixa, els àngels de la destra de la *Verge* que voleien a l'alçada de l'infant sostenint la candela i les tórtors de l'ofrena per a la purificació de Maria, així com el nivell inferior, amb la corona d'angelets que envolten l'urna de les relíquies als peus de la *Mare de Déu* amb cada una de les *santes Juliana i Semproniana* per banda, la de la sinistra amb els braços recollits sobre el pit i l'altra en canvi amb l'esquerra estès vers l'espectador, recullen enormes similituds amb les escultures que afaçonà Gurri segons atesten les fotografies anteriors a la desaparició del conjunt. Cal subratllar el fet que en cap cas es pot atribuir tot el



Gravat de Pasqual Pere Moles segons dibuix de Pere Pau Montanya i escultures de Salvador Gurri. Fot. A ADAN i SOLER 1996, 31.

sacerdote de la congregación. Mataró: impr. per Joan Abadal, 1783, 35-36 i MASMM, Arxiu del rector, plec 26, PLANA, Joan Baptista. *Sermon que en las fiestas celebradas en la Muy ilustre ciudad de Mataró con motivo de la solemne colocacion de las insignes reliquias de sus Santas Patricias Juliana, y Semproniana, en el altar mayor de su Parroquial Iglesia predicó en el tercer dia dedicado à obsequio de la Titular y Patrona de la misma ciudad la Virgen Maria en el misterio de su Purificación el Dr. Juan Bautista Plana. En el dia 29 de Julio de 1783*. Mataró: impr. per Juan Abadal, 1783, 3. Tots tres també a ADAN i SOLER 1996, 29.

retaule a l'escultor a partir d'aquesta il·lustració perquè només s'hi reproduí el grup escultòric principal i l'urna de les relíquies.

Al fulls dels comptes de les Administracions de sant Desideri i les santes, conservats al Museu Arxiu de santa Maria, hi ha constància del pagament de 189 lliures, 13 sous i 4 diners i després 12 lliures a Pasqual Pere Moles per gravar la làmina, el vint de maig de 1787, també del de l'impressor mataroní Joan Abadal, que per haver reproduït les estampes va rebre 118 lliures el vint de novembre d'aquell any, i finalment del de Salvador Gurri, que no cobrà fins nou anys més tard, el vint d'octubre del 1796: "*pagat a senyor Salvador Gurri per mans del senyor Pau Nicolau obrer per 200 estampas de las santes, que tirá lo don Pere Pau Moles (sic), consta de carta de 7 de octubre 19 lliures 10*"⁷⁹⁹.

Endemés, ja s'ha esmentat anteriorment que les transformacions del retaule de Carles Morató foren profundes i no es limitaren només a substituir les escultures, sinó que també afectaren a l'arquitectura: la fornícula del primer cos es va haver d'engrandir per a encabir-hi les noves imatges, emperò la innovació estructural més significativa fou la translació de l'altar i la construcció d'un nou sagrari, que es plantejà des del 1778 i es realitzà contemporàniament a les escultures estudiades, és a dir, abans del 1783.

La ingent quantia de feina que hagué de realitzar Salvador Gurri feu que el biògraf de Damià Campeny, Josep Arrau i Barba, afirmés que "*a la sazón se encontraba en Mataró un Escultor que bajo la dirección de D. Salvador Gurri de Barcelona, ejecutaba el grandioso retablo mayor y de las imágenes de las Santas Juliana y Semproniana que decoran aquella iglesia*"⁸⁰⁰. Al nostre entendre però Gurri no elaborà un nou retaule sinó que ens afegim a les tesis dels citats Rafael Soler i Lluís Adan que afirmen que només feu les noves figures i els nous altar i sagrari. Ara bé, creiem

⁷⁹⁹ MASMM, *Comptes administracions Sant Desideri i Santes 1769-1808*, 20-V-1787, 20-XI-1787 i 20-X-1796. Els pagaments a Moles i a Gurri també han estat citats a: ADAN I SOLER 1996, 30.

⁸⁰⁰ ARRAU 1910-1911, 63. No es pot pas oblidar que fou a l'obra d'aquest retaule on Damià Campeny s'inicià en l'estudi de l'escultura i entrà en contacte amb el seu mestre, Salvador Gurri, gràcies al mataroní mossèn Josep Camín, que era prevere beneficiat de la parròquia de santa Maria i coneixia tant al petit Campeny, aleshores un infant, com a l'afamat escultor barceloní que dirigia les reformes del retaule major del temple. *Vid.*: CID 1998, 43-44.

que els canvis de Gurri no consistiren en traslladar l'altar major des del retaule on l'havia adossat Morató al centre del presbiteri, com apunten les hipòtesis de Soler i Adan, sinó que els fets foren força més complexos⁸⁰¹. Així, pensem que es feu una primera translació a la inversa de l'apuntada, és a dir que es remogué l'altar des del centre del presbiteri on l'havia fet en Morató i s'adossà al retaule, però que aquesta tampoc no acabà d'agradar i hi tornà a haver un tercer canvi per a disposar-lo definitivament al centre del presbiteri separat de l'obra.

En efecte, pensem que la carta de Pau Andreu del vint-i-sis d'octubre del 1776 desvetlla que Carles Morató feu l'altar major separat del retaule i no pas adossat a ell. Així, creiem que Andreu parlava de les feines del darrera de l'altar major perquè aquest estava separat del conjunt i ubicat al centre de l'absis: *"La obra del detrás del altar major se està concluhint per instants en quan a cosa de fusta i fuster. Sols faltará lo repeu en pedra picada que deu seguir tota aquella obra"*⁸⁰².

Sembla que aquesta distribució no agradà als membres de l'obra i dos anys més tard es plantejaren desplaçar el sagrari per adossar-lo al retaule major sobre grades: *"espero que en vant tot anirà bé y que podrem fer lo Secrari al quart grahó en la graderia del retaula y quan hagin remés la planta en Barcelona, se pasará a Vostra Mercè per la probació"*⁸⁰³. Així, s'haurien de fer de nou, la mesa de l'altar arrimada al retaule, les grades i el sagrari, que ja estava dissenyant algun escultor de Barcelona. A les cartes següents, del gener i febrer de 1778, es coneix que el disseny s'enllestí, que Andreu el feu arribar a Madrid i que degut a la manca de diners no es podia fer tot i per això, abans de canviar les imatges que com s'ha escrit anteriorment tampoc no agradaven, urgia més col·locar el sagrari al quart graó de la part baixa del retaule per a satisfer el clamor del poble. S'examinà el vell i es descartà poder-lo aprofitar si no era per fer el Monument de Dijous sant⁸⁰⁴.

⁸⁰¹ Vegeu com Adan i Soler afirmen que Carles Morató havia construït el sagrari formant unitat amb el retaule a: ADAN i SOLER 1996, 28.

⁸⁰² MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 26-X-1776. També a MARTÍ 1966, 88 i a ADAN i SOLER 1996, 26.

⁸⁰³ MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 10-I-1778.

⁸⁰⁴ A les cartes del 31-I- i del 14-II del 1778 es pot llegir: *"que dit Secrari deurà collocarse al quart grahó en la abaix, que esto es lo que clama el Poble"*. L'epístola on es qüestionen el reaprofitament del vel sagrari és

Fou el vint-i-un de març de 1778 quan, amb el donatiu de Francesc Boter, es pogueren liquidar les obligacions pendents amb Carles Morató, a qui deixaren de deure res. Això els va permetre girar la vista cap a un altre escultor, que es pretenia afamat i de Barcelona⁸⁰⁵.

El quatre d'abril de 1778 Pau Andreu confessà ser el comissionat de l'Obra per a la construcció del nou sagrari i explicà que encara no s'havia començat perquè n'havia encarregat un model en fusta de petit format, el qual no s'enllestí fins a mitjans de maig⁸⁰⁶. Malgrat això però, el temps passava i l'obra no es feia i degut a la demanda de notícies de Francesc Boter pel retràs, Andreu l'informà de les discrepàncies existents entre els membres de l'Obra. Els uns volien que el fes l'escultor de Barcelona que havia dibuixat el disseny, mentre que els altres havien optat per una nova traça i artista, desconeixem si també de la ciutat comtal, que sembla que ja havia començat a treballar la peça:

“Com lo de dirli amb la mateixa ingenuitat que vostra mercè demana si lo secrari és acabat o posat al altar major, dich que encara està per ferse, no obstant que fou ajustat per los tres obrers i penso que comensà lo esculptor a treballari. Esto ho feren ocasió que lo senyor Salvador Guarro estava indisposat i quan ho sapigué demostrà gran sentiment porque nol feia un amic seu que fou qui feu lo diseño, no obstant que aquí lo haviam ajustat en virtud de un altre diseño [...] lo feia amb major combeniencia, per no tenir quimeras entre quatre companys ben abinguts, suspengueren la ordre a ferse i no se n ha parlat més”⁸⁰⁷.

Mentrestant les obres del trasllat de l'altar major del centre del presbiteri als peus del retaule seguien el seu curs. Així, el divuit de juny del 1779, el consell municipal de Mataró, que participava activament en les obres de la parroquial,

del 21-III. MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 31-I, 14-II i 21-III-1778. També a MARTÍ 1966, 87.

⁸⁰⁵ MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 21-III-1778. També a ADAN i SOLER 1996, 27.

⁸⁰⁶ MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 4-IV i 30-V-1778.

acordà comissionar a dos diputats i dos regidors perquè, junt amb els Obrers, resolguessin determinar allò necessari per a la construcció d'un nou altar major ja que el que hi havia no agradava als ciutadans, els quals no desembutxacaven ni una lliura pel seu daurat. Per les cartes de Pau Andreu se sap que el mes següent ja s'havia iniciat: *"la nova obra que se fà de remourer lo Altar Major, que espero serà de gust, però la llàstima es sent la Obra tan pobre"* sota la direcció de Salvador Massot, que havia ingressat a l'Obra recentment⁸⁰⁸. El canvi fou enllestit amb rapidesa, ja que el catorze d'agost els comissionats de l'Ajuntament pel nou altar presentaren un document del vint-i-set de juliol del 1779 al consell municipal, on el rector de santa Maria, els membres de l'Obra, el síndic, ells mateixos i altres representants del consistori, havien aprovat la nova disposició de l'altar major, arrambat al retaule. A més noticiaven l'estat de pobresa en que havia quedat l'Obra i l'escultor que havia executat la figura que l'acompanyava l'altar, Salvador Gurri:

"Dia 21 de juliol de 1779. Convocat lo reverent senyor doctor Damià Sumalla prevere y rector de la iglesia de Mataro, los senyors Salvador Serra regidor, Anton Torras y Mataró y Llorens Maresma diputats comissionats del molt il·lustre ajuntament de esta ciutat, don Salvador Massot i Portell, Llorens Ros i Pau Andreu obrers de dita iglesia parroquial de Mataró, en la sagristia de la mateixa iglesia als quals axi convocats del mol il·lustre Ajuntament i als senyors sindichs, com a representant lo poble y als demas obrers, si los apareixia be lo altar major de esta iglesia, en lo modo que novament se ha plantat arrimat a la paret i amb la figura que per Salvador Gurri escultor de Barcelona se ha collocat. La qual proposicio ohida se ha resolt per tots los senyors concurrents aprobar, com aproban tot lo fins vuy practicat y que se continui a la obra los gastos de la administracio de la obra de dita iglesia. I respecte que per costejar los gastos de la obra esta no se troba amb diners per poderlos suportar, se beneficihi la fusta sobrant del altar que se ha desfet amb los administradors de las santes Juliana i Semproniana de esta iglesia, y amb las demes

⁸⁰⁷ MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 31-I-1779.

⁸⁰⁸ AMM, *Ajuntament de Mataró, Acords del consell 1778-1780*, llibre núm. 22, s/p., 18-VI-1779. *Vid.* el doc. núm. 29 de l'ap. documental. I MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 17-VII-1779, també a MARTÍ 1966, 88 i a ADAN i SOLER 1996, 28.

personas que puga beneficiar. i que se demani a als administradors de dites santes Juliana i Semproniana que en lo entretant que ells no comensan lo altar de ditas santes adelantian i presentian als senyors obrers la quantitat que tingan recullida per fer lo altar, y las limosnas que en avant vagen recullint a fi que dits senyors obrers pugan amb mes puntualitat conclourer la obra y que de la quantitat que adelantian los senyors obrers firmarian lo corresponent resguart als notats administradors amb la obligacio de reintegrarlos la quantitat que prestian dels diners que entreran en la administracio de la obra de dita iglesia”⁸⁰⁹.

Com ja ha estat esmentat, tradicionalment s’havia interpretat aquesta remoció de l’altar major no com una translació de l’altar sinó com una destrucció de tot el retaule de Carles Morató amb la consegüent construcció d’un de nou obrat per Salvador Gurri. Part d’aquesta confusió fou deguda a una mala interpretació de les fonts documentals perquè, tal i com recorden Soler i Adan, els escrits de l’època usaven els mots altar i retaule com a sinònims, podent induir a confusions. Però ja s’ha comunicat anteriorment que hem pogut documentar que des de que el consistori acordà fer el nou altar fins que es finí només passaren dos mesos, temps impossible per a fer un nou retaule de tals magnituds. Cal recordar també que Pau Andreu en cap cas cità a les seves missives la destrucció del retaule i no es pot oblidar tampoc la manca de recursos econòmics que es llegeix constantment tant a les cartes d’Andreu com als acords municipals, pel que els membres de l’Obra haurien estat incapaços de sufragar un de nou. En efecte, poc després de concloure el trasllat, Andreu informava que l’Obra estava endeutada: “Lo altar major queda arrimat i fet lo més precís i amb esto se ha endeutada la obra en unas 300 lliures”⁸¹⁰. S’ha de tenir present que el retaule de Morató costà més de sis mil lliures, un elevat preu per a destruir-lo.

Pel què fa al sagrari, la carta d’Andreu del vint-i-vuit d’agost de 1779 sembla indicar que aquest s’arribà a posar sobre el nou altar: “adjunt li acompaño lo

⁸⁰⁹ AMM, *Ajuntament de Mataró, Acords del consell 1778-1780*, llibre núm. 22, s/p., 14-VIII-1779. Vid. el doc. núm. 30 de l’ap. documental. També a MARTÍ 1966, 89 i a ADAN i SOLER 1996, 28.

⁸¹⁰ MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 24-VII-1779. També a MARTÍ 1966, 88.

recivo dels senyors obrers de las 200 lliures que en [...] los tinch entregadas i quedan notadas que penso serviràn per lo nou secrari, que posat est i composta la mesa"⁸¹¹.

Però la malastrugança no cessà i un mes després, a l'última lletra que Andreu redactà sobre l'església de santa Maria, tornà a parlar de fer el sagrari de nou, aquest cop com cal i fins i tot explicà a Boter que un escultor estava dibuixant-ne un disseny:

"Sols dirli que la obra del presbiteri va continuantse i desitjant que lo secrari sia com se requereix, aguardam que lo esculptor nos entregui lo diseño que volem fer veurer a vostra mercè abans de construhirlo"⁸¹².

Certament altre cop hi hagueren canvis ja que als sermons que es predicaren durant les festes pel trasllat de les relíquies de santa Juliana i de santa Semproniana, el juliol de 1783, narren que el cor havia estat construït al presbiteri, flanquejant el retaule a ambdós costats i envoltant l'altar major i el sagrari. Per tant l'altar major s'havia tornat a moure per segona vegada i ja no era arrimat sinó altre cop al mig de l'absis:

"Con los solos escazos caudales de la Obra de la Iglesia, y diarias limosnas de los Devotos de las Santas, queda tan adelantada, como se dexa ver en ese primoroso, y rico Tabernaculo; en ese Choro en el qual, fabricado al parecer segun el modelo que manifestò el Cielo à San Juan en el Apocalipsi, puestos al rededor del trono los Venerables Sacerdotes"⁸¹³.

En efecte, les fotografies del retaule, que testimonien com era abans de la seva lamentable destrucció, mostren el cor de planta semicircular ubicat a ambdós

⁸¹¹ MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 28-VIII-1779.

⁸¹² MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 25-IX-1779. També a MARTÍ 1966, 88.

Segons el testimoni dels diputats Joan Mandri i Josep Tarradelles, les obres foren lentes i el tres de desembre de 1781 el nou altar encara no s'havia acabat per falta de fons: AMM, *Ajuntament de Mataró, Acords del consell 1781-1786*, llibre núm. 22, s/p., 3-XII-1781. Vid. el doc. núm. 34 de l'ap. documental.

⁸¹³ MASMM, Arxiu del rector, plec 26, MATAS 1783, 16. També a ADAN i SOLER 1996, 29.

costats del retaule, amb doble nivell de cadiram rematat per la tribuna dels cantors i músics, seguint l'arquitectura del presbiteri i atesten també que al centre, i no pas arrimat a la paret, hi havia la mesa de l'altar major. Aquesta ostentava una graderia que estava rematada pel sagrari. El retaule era un monument practicable ja que des d'aquest es podia accedir a les tribunes del cor i per tant quedava connectat amb el presbiteri⁸¹⁴.

En aquests canvis hi participà Salvador Gurri que el vint-i-nou de novembre de 1781 firmà una àpoca a favor dels membres de l'Obra per la taula, grades, sagrari i quadres que havia fet pel retaule major de santa Maria de Mataró per valor de tres-centes cinquanta lliures⁸¹⁵.

Així, degué succeir que després del crispat debat sobre la definitiva ubicació de les relíquies de les santes patrones de Mataró i quan finalment s'optà per a situar-les al retaule major, s'hagueren d'enfrontar a un nou problema: la manca d'espai a la fornícula principal. Això els obligà a tornar a remoure l'altar per a encabir al retaule l'urna amb les restes així com les dues imatges de les *santes*⁸¹⁶. De

⁸¹⁴ L'estructura d'aquest retaule practicable ha estat estudiada per Cèsar Martinell a: MARTINELL 1963 (a), 80-81.

⁸¹⁵ ACA, Notarials, Mataró, sèrie 925, Antoni Torras Mataró, not., manual de 1781, f. 455, 29-XI-1781. *Vid.* el doc. núm. 33 de l'ap. documental. També a ADAN i SOLER 1996, 28. Aquest document no especifica si el pagament fou pel sagrari i altar arrambat al retaule que substituï al de Morató o bé pel que es construï després i definitivament, altre cop al mig de l'absis. Pensem que també podria ser el mateix que canvià de lloc quan es col·locaren les relíquies de les santes i toparen amb la manca d'espai de la fornícula principal.

⁸¹⁶ Quan les restes de santa Juliàna i santa Semproniana arribaren a l'església de santa Maria de Mataró provinents del monestir de sant Cugat del Vallès, el 1772, la parròquia es comprometé a construir-los un lloc digne. Segons el sermó de Jaume Matas del 1783, en ocasió de les festes pel trasllat de les relíquies al retaule major, s'arribà a un acord per encarregar a Itàlia un nou retaule dedicat a les santes però que el vaixell que duia el projecte a Gènova patí un naufragi. Durant el transcurs d'una visita a l'església de santa Maria, el bisbe Gabí de Valladares insinuà la possibilitat de col·locar-les a l'altar major: MASMM, Arxiu del rector, plec 26, MATAS 1783, 16-17. A l'acta del consell municipal de Mataró del tres de desembre de 1781, es poden llegir les discrepàncies sobre la futura col·locació de les relíquies de les santes Juliàna i Semproniana i descobrir com, malgrat l'anterior resolució de Valladares, les insignes relíquies encara estaven a l'altar de *sant Desideri*, on s'havien dipositat des del primer moment. A la reunió, es feu saber des de la Reial Audiència que, per notícia del síndic presoner Josep Clavell, aquesta institució coneixia la intenció de l'Ajuntament de Mataró, dels obrers de l'església de santa Maria així com dels Administradors de les Santes, de canviar de lloc el retaule de la Verge de la Mercè per a posar-hi les relíquies de les santes Patrones i n'exigia un informe. Segueix la còpia d'una instància del mateix síndic del 16-XI-1781, contrari a traslladar la imatge de la *Mercè* per les queixes que ocasionaria als seus devots. Més endavant hi ha la resolució de l'Ajuntament de dur a terme la remoció de l'altar de la Mercè, apuntant que no hi hauria discòrdies perquè el poble era molt devot de les santes. I per últim s'adjuntà un altre document per exigència de dos diputats contraris a la resolució anterior, on s'insistia en el perill de canviar l'altar de la Mercè, recordaven que ja hi havia hagut problemes amb l'altar major i s'entenia més convenient poder posar les relíquies a l'altar major

fet, Marià Ribas s'adonà que no tota l'obra seguia el mateix estil ja que les portes que comunicaven amb la sagristia, obertes al centre del basament del retaule, just al dessota de la fornícula principal, havien estat treballades amb una decoració més propera al rococó, que abandonava el barroc de la resta de la peça. Ribas ho atribuï als diversos estils que condicionaren l'obra fruit de la seva llarga duada, però al nostre entendre, les portes no pertanyen al conjunt que dissenyà en Morató sinó que es feren més tard, vers el 1781, ocupant l'espai que acabava de quedar lliure al treure l'altar de la socolada⁸¹⁷.



Fragments de les portes lateral (plafó esquerra) i central (plafó dret) del retaule. Fot. de l'autora.

De fet, la decoració del sagrari, també posterior al conjunt de Morató, dista del de la resta del retaule: les columnes foren obrades amb un fust llis obviant l'ornamentació que ostentaven les del retaule al terç inferior i les garlandes florals de sota els capitells i és clar que foren fetes per autors diferents. Rafael Soler i Lluís Adan han analitzat conjuntament dues obres de Carles Morató, el retaule que ens ocupa i el del santuari del Miracle de Riner i hi han descobert notòries semblances que els fan afirmar que el retaule era de Morató mentre que el sagrari sorgí de les mans de Salvador Gurri⁸¹⁸. Tanmateix, apunten que, com al sagrari, Gurri mai havia guarnit les columnes d'un retaule propi amb ornamentacions, fet no del tot cert perquè contemporàniament a les feines de Mataró, Gurri també feu el *retaule*

(com finalment es feu) o a un altar al creuer i a la capella de *sant Esteve*, sobre el qual apunten que Salvador Gurri ja n'havia fet un model, que havia estat aprovat. Finalment, les queixes tingueren el seu fruit i, com hem vist, les restes es dipositaren a l'altar major: AMM, *Ajuntament de Mataró, Acords del consell 1781-1786*, llibre núm. 22, s/p., 3-XII-1781. *Vid.* el doc. núm. 34 de l'ap. documental.

⁸¹⁷ *Vid.*: RIBAS i BERTRAN i RIBAS i ROSELLÓ 1979, 29-30.

⁸¹⁸ *Vid.*: ADAN i SOLER 1996, 30.

de santa Eulàlia a la Seu Nova de Lleida i allí les columnes que hi dissenyà, a més d'adaptar el fust estriat que es repetí a bona part dels retaules laterals que aleshores es feren a la catedral lleidatana, recuperaren al terç inferior alguns elements de les columnes de Mataró tals com el fullatge de la base seguit d'un tram de fust estriat i rematat per una petita corona de fulles. Pensem però que aquesta relació entre Lleida i Mataró no significa en cap cas que en Gurri fos l'autor del retaule de santa Maria, ans al contrari, entenem que quan l'escultor feu el retaule de Lleida estava amarat del que havia vist a Mataró i n'arrossegà influències, per bé que matisades pel progressiu abandó de la sumptuosa decoració barroca.

Alhora, cal afegir que les actuacions de Gurri no finiren però amb les festes del 1783. Als comptes de les Administracions de sant Desideri i les santes hi ha constància d'un pagament al sobredit artista el dia dotze d'octubre de 1785, de 93 lliures, 6 sous i 8 diners. A més, a la sobredita relació hi hem pogut trobar el desembós, fins ara inèdit, que certifica que el grup del Pare Etern flanquejat per dos àngels del cos superior del retaule, també sortí de les mans de l'escultor: "Juny 3 de 1797. A don Salvador Gurri escultor a cumpliment de las figuras del Pare Etern, i demes amb recibo de número ...300 lliures"⁸¹⁹. Ja l'any 1935 Cèsar Martinell apuntà la possibilitat que aquest conjunt fos de Gurri quan publicà un article on donà a conèixer un dibuix a llapis i tinta del grup de la cimera del retaule major de santa Maria. Pel seu caràcter espontani ultra les modificacions en certs detalls tals com l'orientació del Pare Etern al grup final, l'estudiós considerà el dibuix com una croquis previ, creat per en Gurri per a mostrar-lo als comitents⁸²⁰. Cal subratllar a més les semblances estilístiques de la figura principal i la del mateix tema que l'artista feu al retaule de Crist i les Ànimes de Vilanova i la Geltrú: en ambdós

⁸¹⁹ MASMM, *Comptes administracions Sant Desideri i Santes 1769-1808*, 12-X-1785 i 3-VI-1797.

⁸²⁰ Martinell apunta que la procedència de la traça encaixa amb l'atribució a Gurri, ja que fou trobada al fons dels hereus d'Hermenegild Jou, un escultor de Lleida deixeble del darrer representant de la nissaga dels Corcelles, un dels quals fou coetani al moment en que treballà a la Seu Nova de Lleida diverses obres. En algun dels viatges que Gurri feu al Segrià degué dur el dibuix per a testimoniar la seva feina. Cal dir que aquest no és l'únic esbós de l'escultura del tercer terç del XVIII que Martinell ha trobat a aquest fons, perquè també hi descobrí un possible dibuix del grup de l'Assumpció de l'altar major de la Seu Nova de Lleida de Joan Adan. *Vid.*: MARTINELL 1935, 8.

casos foren les úniques figures que se servaren de tot el conjunt, per bé que a Mataró només se'n conserva la testa, que encara avui es pot veure al Museu Arxiu de Santa Maria amb un bon bony al front. Tots dos caps ostenten una frondosa barba finida amb doble punta amb els cabells vigorosament ondulats, enmig de la qual s'hi entreobre la boca, així mateix la calvície de la testa és idèntica i en ambdós casos neix de sobre les orelles una cabellera lateral. També sembla, per bé que



Dibuix del grup del *Pare Etern* de l'àtic del retaule fet per Salvador Gurri. Fot. a MARTINELL 1935, 8.



Testa del *Pare Etern* conservada al Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró. Fot. de l'autora.

l'estat de conservació de l'escultura de Valladolid no és massa bo, que els ulls i el nas altre cop foren obrats de maneres similars⁸²¹.

Les tasques de Gurri a l'altar degueren concloure amb la col·locació definitiva a la cimera del retaule del *grup del Pare Etern* pels volts del 1797, quan Gaspar Bras cobrà 30 lliures "*per los ports de las imatges del Pare Etern*" i el daurador Josep Mas i Rubi 928 lliures i 6 sous per realitzar la seva feina tant al presbiteri com jaspiar l'altar major i el *grup del Pare Etern*⁸²².

⁸²¹ Al Museu Arxiu de Santa Maria també es conserva una maqueta en fang i de petites dimensions que reproduïx el grup escultòric del nínxol principal i diversos plafons decoratius del monument, entre els que s'hi troba la porta de la sagristia que es feren al remoure l'altar al centre del presbiteri.

⁸²² MASMM, *Comptes administracions Sant Desideri i Santes 1769-1808*, 11-VII i 12-XI-1797.

Tanmateix cal dir que les feines als costats del presbiteri no s'havien acabat i s'allargaren fins a principis de la centúria següent⁸²³.

Altres cops s'ha de parlar de la pèrdua del patrimoni artístic religiós durant els anys de la guerra civil. Aquesta vegada el retaule esquivà les flames del 1936 quan s'inicià la destrucció sistemàtica de les peces de santa Maria, però malgrat els esforços de la Junta de Museus i del Servei de Monuments Històrics de Catalunya per a preservar-lo, les escultures foren cremades el 1937 i el retaule sucumbí del tot l'any següent⁸²⁴.

Abans de tancar l'estudi de la participació de Gurri a aquest retaule cal afegir que probablement no fou l'única obra que l'escultor feu a Mataró. Al catàleg d'una exposició de dibuixos i gravats del Museu Arxiu de santa Maria, els sobredits Adan i Soler, junt amb Aureli Rugama, atribuïren un dibuix a tinta del *retaule de sant Marc i santa Llúcia* del mateix temple a Gurri⁸²⁵. La visura d'aquest projecte, exposat al sobredit Museu Arxiu, ens ha permès constatar enormes similituds amb el que l'escultor feu el 1807 per l'Hospital de sant Pere i santa Marta que es conserva a la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya. Ambdues traces, junt amb l'esbós pel grup superior del *Pare Etern*, semblen obrades per una mateixa mà ja que presenten idèntica petja, per bé que en el cas



Projecte del retaule de sant Marc i santa Llúcia conservat al Museu-Arxiu de santa Maria de Mataró. Fot. de l'autora.

⁸²³ Als fulls de comptes de les Administracions de Sant Desideri i les Santes hi ha constància de les feines del fuster Josep Plana al presbiteri: MASMM, *Comptes administracions Sant Desideri i Santes 1769-1808*, el 19-IV-1785, del coure Josep Saldarí per la reixa i el passamà el 12-VIII-1793, de l'escultor Anton Cabot per fer els dos àngels que se situaren als extrems del mateix lloc, 24-V-i 11-VII-1797 i a Josep Mas i Rubi daurador per treballar-ne un dels costats el 12-XI-1797, entre d'altres. Per bé que no indica d'on treu la informació, Ribas dóna altres notícies sobre la construcció del presbiteri. *Vid.*: RIBAS I BERTRAN i RIBAS I ROSELLÓ 1979, 35-38. Entre les obres del presbiteri cal destacar els tres quadres de Pere Pau Montanya i el quart que no pogué acabar i ho feu el seu gendre, Joan Giralt que no fou col·locat al seu lloc fins el 1804.

⁸²⁴ El procés pel que fou destruït el retaule i els seus protagonistes es pot llegir a: RIBAS I BERTRAN i RIBAS I ROSELLÓ 1979, 39-40.

del *retaula de sant Marc i santa Llúcia* hi ha un tret distint, la poca atenció en la representació de les escultures. Aquest desinterès fa pensar que l'alçat degué ser obrat només per a aconseguir el contracte de l'arquitectura del retaula.

D'aquest retaula no se n'ha conservat cap fotografia però hi ha constància de que existí gràcies als esquemes dels diversos retaules de santa Maria que feu Marià Ribas el 1936, anticipant-se a la imminent destrucció. Segons aquests esquemes, hi hagué un *retaula de santa Llúcia* d'estructura igual al projectat: socolada, basament amb l'altar amb graderia adossat al retaula, el primer cos amb una fornícula central flanquejada per dues columnes per banda, un entaulament coronat per quatre gerros col·locats seguint els eixos de les columnes inferiors i un segon cos amb un relleu o pintura ovalat ornant la part central. En canvi, les escultures representades al dibuix no foren les que s'hi setiaren, ja que Gurri esbossà un *sant Marc i una santa Llúcia* a la fornícula central amb un *eccehomo* als peus i el relleu superior una *Assumpta*, semblant a la que havia esculpit a santa Maria del Mar. En canvi Ribas indicà la presència d'altres escultures: *santa Francesca Romana i santa Barbara* a sengles costats sobre la mesa de l'altar, *santa Llúcia* al nínxol central amb la *Mare de Déu dels Àngels* als peus, *sant Marc i santa Rosa* també al primer cos, enmig de les columnes laterals, i al coronament superior, una pintura amb el *beat Salvador d'Horta*⁸²⁶. Aquesta diferència atestaria la tesi que la traça de Gurri fos només per a realitzar la part arquitectònica del conjunt.

⁸²⁵ ADAN, RUGAMA i SOLER 1996, núm. 14. El dibuix mesura 69 cm d'alt i 40 cm d'ample.

⁸²⁶ Vid.: ADAN, RUGAMA i SOLER 1996, 14 i MASMM, Església I, obra, Marià Ribas 1936. Un acord del consell municipal de Mataró atesta que Gurri havia fet un model d'altar per a recollir-hi les relíquies de les santes Juliana i Semproniana que hauria estat aprovat i havia de ser per la capella de *sant Esteve* del creuer. Finalment però les relíquies es posaren al retaula major: AMM, *Ajuntament de Mataró, Acords del consell 1781-1786*, llibre núm. 23, s/p., 3-XII-1781. Vid. el doc. núm. 34 de l'ap. documental. Al llibre sobre el retaula major de santa Maria de Ribes, la seva filla, Maria Dolça Ribas indicava la possibilitat que el retaula del Carme de la mateixa església fos del cercle de Gurri per les proximitats estilístiques amb el retaula major. Però cal recordar que ambdós historiadors opinaven que aquell retaula era de Gurri mentre que les tesis recents indiquen que és de Morató i per tant aquesta autoria perd sentit. A més, volem deixar constància de les similituds estilístiques de les escultures del retaula major d'una altra església mataronina, la del temple de santa Anna dels escolapis, amb les imatges de Gurri. Però només l'informem aquí perquè les nostres sospites ens venen dades per una imatge fotogràfica on les escultures no es veuen massa bé i no tenim proves documentals de la seva autoria, per bé que hem trobat en canvi els contractes d'altres retaules d'aquest temple al fons dels protocols notariais de Mataró conservat a l'Arxiu de la Corona d'Aragó: ACA, Notariais, Mataró, sèrie 933-934, Antoni Torras, not., manuals de 1789 i 1790 i sèrie 899, Boronat, F., not., manual de

6. Relleus de les sobrellindes dels balcons de l'escala noble de la Llotja de Barcelona



La ciència. Fot. de l'autora.



La indústria. Fot. de l'autora.



El comerç marítim. Fot. de l'autora.



L'agricultura. Fot. de l'autora.



Escut d'armes de la Junta de Comerç. Fot. de l'autora.

Data: 1780.

Material: pedra.

Localització: llindes dels balcons de l'escala noble de l'edifici de Llotja; Barcelona.

Estat actual: es conserven al mateix lloc per on foren fetes, les llindes dels balcons de l'escala principal de la Llotja; Barcelona.

Bibliografia: BASSEGODA NONELL 1986 (a), 77 (reprod.); RIERA 1994, 242 i TRIADÓ 1998, 114.

1790. No seria estrany que treballant Gurri a Mataró contemporàniament a la creació dels retaules de l'església dels escolapis, que s'acabà de construir el 1789, li encarreguessin altres obres, degut al ressò que de segur que va tenir la construcció del retaule major de santa Maria per les moltes facècies que patí.

El 1771 la Junta de Comerç va recuperar l'edifici de Llotja pel seu ús primigeni i poc després n'inicià la restauració, procurant conservar part de l'estructura gòtica i ajustar la decoració a les modes contemporànies. Per fer-ho, la institució se serví dels artistes que tenia més a l'abast, els professors i alumnes de l'Escola Gratuïta de Dibuix que estava patrocinada per la pròpia corporació i tenia la seva seu al mateix edifici. Així, Salvador Gurri, actiu a l'escola des del 1777, participà en nombroses ocasions en les obres de decoració del palau que s'estava reformant, essent la primera quan realitzà el treball escultòric de les sis sobrellindes que coronaren els balcons de l'escala noble.

Segons consta al volum on es registraren les obres fetes a Llotja entre el 1771 i el 1808, titulat *Libro donde se notan todas las obras hechas en la casa Lonja, por direccion de la Real Junta de Comercio*, el 6 de juny de 1780 Salvador Gurri va cobrar 588 lliures de les mans dels comissionats d'obres, Antonio Pongem, Francisco de Dusay, José Francisco Durán i el marquès de Palmerola: "*por el coste de seis piezas de piedra trabajadas en las partes interiores de las claves de los seis balcones de la escalera de la casa Lonja, representando la Agricultura, el Comercio Maritimo, la Industria, la Ciencia, y dos escudos de Armas*"⁸²⁷.

Hem pogut identificar les sobrellindes que s'han conservat fins avui al mateix indret per on foren fetes. Són tres relleus sobre les balconeres d'enfront de l'arrencada de l'escala i els altres tres just als balcons de davant, oberts al passadís que dona accés a les estances del primer pis.

Els motius que es llistaren als pagaments de les sobrellindes i els relleus esculpits coincideixen fil per randa, perquè les balconeres es coronaren amb els atributs propis de l'*agricultura*, el *comerç marítim*, la *indústria* i la *ciència*, a més de dos *escuts d'armes*. Aquesta fou la primera vegada que Gurri abandonà el tema

⁸²⁷ BC, JC 237, *Libro donde se notan todas las obras hechas en la casa Lonja, por direccion de la Real Junta de Comercio*, 1771-1808, f. 39v, 6-VI-1780. També a RIERA 1994, 242 n. 493. A la pàgina 40 del citat llibre torna a sortir un pagament per les sobrellindes i suposem que es tracta del mateix ja que tant la data com la quantitat coincideixen amb el desembós anterior: "*los Sres... Deven en cuenta nueva haver...satisfecho... Junio 6 à Salvador Gurri escultor por el coste de seis piezas de piedra trabajadas en las partes interiores de las claves de los seis balcones de la escalera... 588ll*".

religiós per encarar-se a una iconografia simbòlica i al·legòrica, per altra banda ben pròpia del tarannà modern de la institució que li encarregà els relleus i per fer-ho preferí un llenguatge serè i acadèmic defugint el dinamisme i les corbes pròpies del barroc. Així, les quatre sobrellindes al·legòriques tenen la mateixa composició: un medalló central on s'hi representaren els emblemes més significatius, envoltat per diversos objectes distribuïts descendement construint un esquema triangular.

Des dels peus de l'escala noble, el relleu de la *Ciència* descansa al balcó de l'esquerra. Al seu medalló central Gurri hi esculpí una esfera alada reposant sobre un llibre i coronada per un triangle, a més d'un mirall i del caduceu de Mercuri, emblema del comerç i també símbol de la pau i de la saviesa, segons es llegeix a la *Iconologia* de Cesare Ripa. De fet, la majoria dels elements anteriors havien estat llistats per l'italià quan ressenyà l'al·legoria de "la scienza" i la seva lectura dóna llum als seus significats:

*"Donna con l'ali al capo, nella destra mano tenghi uno specchio, e con la sinistra una palla, sopra della quale sia un triangolo.[...] Lo specchio dimostra quel, che dicono i filosofi, che scientia sit abstrayendo perche il senso nel capire gli accidenti, porge all'intelletto la cognitione della sostanze ideali, com vedendosi nello specchio la forma accidentale delle cose esistenti si considera la loro essenza. La palla dimostra, che la scienza non hà contrarietà d'opinioni, come l'orbe non hà contrarietà di moto. Il triangolo, mostra, che si come i tre lati fanno una sola figura, cosi tre termini nelle propositioni causano la dimostrazione, & scienza. [...] Senza libri solo con la voce del maestro difficilmente si può capire, e retinere gran copia di cose, che patroriscono la cognitione, e la scienza in noi stessi"*⁸²⁸.

Ja fora del medalló s'esculpiren diversos objectes com una bola del món, un compàs, un llibre obert, una llança, un escut, etcètera, relacionats amb diverses àrees del coneixement com la geografia, les matemàtiques i la disciplina militar, acompanyats per una òliva, l'atribut d'Atenea i símbol de la saviesa.

Al costat de la *ciència* es col·locà un dels dos *escuts* que Gurri feu per les llindes, essent tots dos els *escuts d'armes de la Junta Particular de Comerç de Barcelona* i ubicats un enfront de l'altre centrant els trios de relleus. Es representaren amb l'escut de Barcelona al centre, modificat però amb onades a la part inferior i custodiat per dos infants a sengles costats. Un dels personatges es plasmà amb cua de peix enlloc de cames, envoltat d'atributs marítims tals com un cargol de mar, el trident de les divinitats marines o la vela d'un vaixell, i l'altre amb símbols de la terra i l'agricultura, com espigues de blat, un cistell ple de fruits, raïm, una falç i sostenint una corona de muralles pròpia de la deessa Cibeles que sol dur la corona mural com a indicador de la seva protecció a les ciutats⁸²⁹.

El relleu que completa el grup dels balcons que donaven directament sobre l'escala és el de la *indústria* que Gurri representà esculpint a l'interior del medalló un rusc d'abelles, que recorda la diligència i l'esforç perseverant que caracteritzen la feina d'aquests insectes, així com una politja i un ceptre alat, rematat per una mà amb un ull obert al palmell, que segons Ripa significava:

*"Le scettro è segon di grandezza, & di prontezza; la mano d'Industria, & artificio, pero questa sustentandosi sopra di quella, dà inditio che i Principi, & quei, che dominano àgli altri, alzano da terra l'Industria humana, quando piace loro [...]. L'occhio dimostra la Prudenza, per la quale l'Industria si deve reggere"*⁸³⁰.

⁸²⁸ RIPA 1645, 552. La interpretació de Ripa del caduceu com a signe de l'eloqüència es pot llegir a: RIPA 1645, 649.

⁸²⁹ Sembla que els dos personatges sostenen un emblema, impossible de llegir per la ubicació del relleu, però que podria resar la llegenda de l'escut d'armes del comerç: "*Terra dabit merces, undaque divitias*". Aquesta no fou pas l'única vegada que a l'edifici de Llotja es representà l'escut d'armes de la Junta, ans al contrari, ja s'havia fet anteriorment, com al pis baix just a la part superior de la porta d'entrada al gran saló gòtic de contractacions que esculpí Jeroni Mauri seguint un dibuix de Pasqual Pere Moles (*vid.* MARTINELL 1963 (a), 157-158 i SUBIRANA 1990, 252), i també posteriorment, com el que s'obrà al frontó de la façana exterior que donava a l'actual passeig d'Isabel II quan s'acabà la decoració escultòrica de l'edifici amb motiu de la vinguda dels reis el 1802. *Vid.*: GARCÍA SÁNCHEZ 1993, 706 i 1998, 396.

⁸³⁰ RIPA 1645, 278-279.

Acompanyen al medalló diversos objectes de la indústria i la construcció, com capitells, columnes, càbries, bigues de fusta, cordes, macetes, entre d'altres. L'altre grup de sobrellindes també està centrat per l'escut de la Junta de Comerç, molt semblant a l'anterior. A la zona nord hi descansa el medalló del *comerç Marítim* i l'*agricultura* és a l'altre costat. El primer conté a dins de la circumferència atributs marítims com un far, un fragment d'àncora i el que semblen les tres puntes d'una forca que podrien eludir al trident de Neptú. A més s'hi representaren emblemes del déu del comerç, Mercuri, com el seu casc alat i l'omnipresent caduceu. Ja fora del medalló s'hi distingeix una àguila descansant sobre diversos paquets i llibres oberts, probablement de navegació, i un compàs mentre que a l'altra banda s'hi veuen una vela, les cordes d'un vaixell i una bossa plena de monedes, subratllant la riquesa que proporciona aquesta activitat.

L'*agricultura* en canvi està representada per la corona de torres i murs de la deessa Cibeles⁸³¹, el cercle dels dotze signes celestes, que "*sono i varij tempi dell'anno, & la stagioni, che da essa agricultura si considereno*", acompanyats per diversos fruits, un arbret: "*l'abbracciar l'abruccello fiorito, & il riguardarlo fisso, significa l'amore dell'agricolotre verso la piante*" i espigues de blat: "*La corone di spighe si dipinge per lo principal sine di quest'arte, ch'è di far multiplicar le biade, che son necessarie à mantener la vita del'huomo*"⁸³², així com per alguns dels estris de l'agricultor com l'arada, el sedàs, una pala o una forca esbossades amb un relleu molt baix a sengles extrems.

Si bé alguns dels emblemes d'aquests relleus seguiren les definicions de Cesare Ripa, d'altres no apareixen al text de l'italià i de fet, a més a més, a la *Iconologia* no surt llistada la definició del comerç marítim⁸³³. Dissortadament a les fonts documentals no hi ha constància de l'ideòleg d'aquests atributs però

⁸³¹ Segons José Antonio Pérez-Rioja aquesta divinitat personifica l'energia que anima la Terra i està considerada la divinitat de l'agricultura i alhora la figura protectora de les ciutats. Ultra això, Pierre Grimal apunta que personifica la potencia vegetativa de la naturalesa. Vid.: PÉREZ-RIOJA 1994, 124 i GRIMAL 1994, 100.

⁸³² Les tres cites italianes del paràgraf pertanyen a la *Iconologia* de Ripa: RIPA 1645, 15.

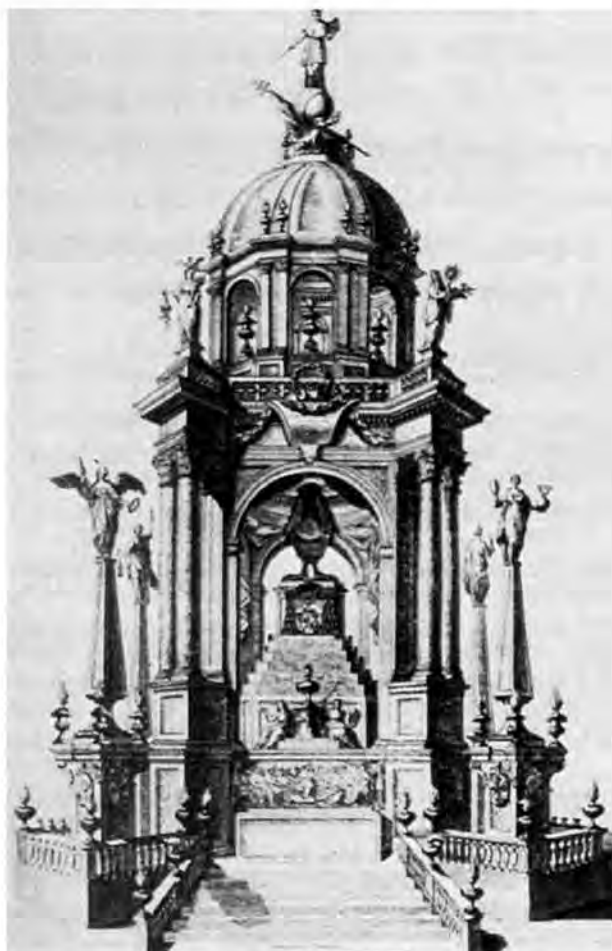
⁸³³ Anna Riera a la seva tesi doctoral ha estudiat la biblioteca de l'Escola Gratuïta de Dibuix, el llistat més antic que coneix dels llibres és un inventari que data del 1810 realitzat amb motiu del llegat de seixanta-sis

haguessin pogut ésser dissenyats per Salvador Gurri que tornarà a consultar els volums de Ripa posteriorment al *túmulo* erigit en honor del cardenal Boxadors al convent de santa Caterina de Barcelona, com pel director de l'Escola de Dibuix, Pasqual Pere Moles, qui supervisà i programà activament les feines de decoració que es feren a l'edifici de Llotja mentre ocupà el càrrec de director de l'Escola Gratuïta⁸³⁴.

llibres del pare Izquierdo i allí hi consta la *Iconologia* de Cesare Ripa, de manera que els membres de la institució tingueren a l'abast els volums. *Vid.*: RIERA 1994, 115-122.

⁸³⁴ *Vid.*: RIERA 1994, 238-241.

7. Túmul del cardenal prevere fra Thomas de Boxadors per l'església de santa
Caterina de Barcelona



Gravat de Pasqual Pere Moles segons projecte de Salvador Gurri. Fot. a TRIADÓ 1984 (a), 259.

Data: 1781.

Material: marbre, jaspi i bronze fingit⁸³⁵.

Mides: 18 m d'alt *aprox.* (90 pams), 10 m de perímetre del sòcol exterior *aprox.* (50 pams), 5'4 m de perímetre del cos central *aprox.* (27 pams).

⁸³⁵ Sobre el material del túmul, les mides, els seus comitents, l'ornamentació de l'església pels oficis fúnebres del cardenal així com una exhaustiva descripció del cenotafi, vegeu el fulletó imprès en motiu del les exèquies pel religiós: BC,Tor. 903-8^a, *Solemnes exequias, que a su amado hijo y protector el eminentísimo Señor Cardenal Presbítero D. Fr. Juan Thomas de Boxadors consagró el Convento de predicadores de Santa Cathalina Virgen y Martir de la ciudad de Barcelona. En los dias 2 y 3 de Abril de 1781.* Barcelona: impr. per Bernardo Pla impresor, [1781]. També a ALCOLEA 1959-60, XIV, 139 i n. 449, REVILLA 1979, 385 i TRIADÓ 1984 (a), 256.

Imatge gràfica: gravat calcogràfic del túmul de Tomàs Boxadors projectat per Salvador Gurri i gravat per Pasqual Pere Moles. Firma: "S. Gurri inv."- "P. P. Mòles sculp.". Data: 1781. Mides: 36'3 x 23'5 cm. Publicat a *Solemnes exequias, que a su amado hijo y protector el eminentísimo Señor Cardenal Presbitero D. Fr. Juan Thomas de Boxadors consagró el Convento de predicadores de Santa Cathalina Virgen y Martir de la ciudad de Barcelona. En los dias 2 y 3 de Abril de 1781*, Bernardo Pla impresor, Barcelona, [1781]⁸³⁶.

Localització: convent de santa Caterina de Barcelona.

Estat actual: desaparegut.

Bibliografia: *Solemnes exequias...* [1781]; GENOVÉS 1933, 103; ALCOLEA 1959-60, 139-140; REVILLA 1979, 385-392; TRIADÓ 1984 (a), 256 i 259; SUBIRANA 1990, 190 i LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 9.

El 14 de desembre de 1780 morí a Roma el cardenal fra Joan Tomàs de Boxadors. El religiós era fill d'una família de nobles barcelonins i des de petit fou educat al convent dels dominics de santa Caterina de Barcelona on estudià teologia i filosofia i hi va ser novici. Els membres d'aquella comunitat sentien una gran estimació pel devot i quan fou nomenat cardenal ho celebraren amb unes festes solemnes els dies 13, 14 i 15 de febrer de 1776⁸³⁷. De la mateixa manera, quan Boxadors morí tampoc no es conformaren amb les exèquies regulars que realitzaren les altres cases de l'ordre i el prior de santa Caterina convocà als pares del consell per a organitzar uns funerals extraordinaris, encarregant la construcció d'un grandios cenotafi⁸³⁸.

Per bé que els oficis fúnebres s'iniciaren anteriorment, les exèquies principals van començar la tarda del dia 2 d'abril de 1781 i s'allargaren fins l'endemà. L'església s'havia guarnit per a l'ocasió i al bell mig s'hi havia col·locat

⁸³⁶ Després aquest gravat ha estat publicat per: REVILLA 1979, il·lustr. XXIV, TRIADÓ 1984 (a), 259 i per SUBIRANA 1990, 190. I Rosa Maria Subirana n'ha estudiat les diverses localitzacions: Museu d'Art Modern de Barcelona, registre 8271; Biblioteca de Catalunya, núm. 1096 i 4330; Arxiu Històric de Barcelona, registre 11563, Biblioteca de l'Abadia de Montserrat, registre 9156 i col·lecció d'Antonio Correa núm. 2642, avui a la Calcografia Nacional de Madrid.

⁸³⁷ Sobre les festes per aquest nomenament, *vid.*: *Relación de las fiestas...convento de Santa Catalina...nuevo cardenal Fray Juan Thomas de Boxadors...13, 14 y 15 febrero 1776*. Revilla a la seva tesi doctoral parla de la biografia del cardenal Boxadors i de les diverses celebracions que es feren a Barcelona en el seu honor, tant quan fou nomenat general de l'orde, com quan fou elegit cardenal i amb motiu de la seva defunció. *Vid.*: REVILLA 1979, 263-268, 364-369 i 385-392.

un túmul projectat per Salvador Gurri, segons consta a un gravat realitzat per Pasqual Pere Moles pel fulletó que s'imprimí en ocasió dels actes. Allí es llegeix:

*"Tambien ahora, despues que para algun desahogo de su dolor celebró las Exequias de Su Eminencia con un aparato digno de Magestad Real, (el convent de santa Caterina) procura eternizar con el buril la idea del Cenotafio que erigio, y con la prensa la pompa y grandeza de los funebres obsequios con que honró la memoria de su Eminentissimo Hijo y Bienhechor"*⁸³⁹.

Rafael Amat i Cortada explica que l'escultor treballà l'obra durant un mes al convent i en descriu l'estructura⁸⁴⁰. El cenotafi, de planta irregular, estava envoltat per una balustrada amb brandoneres elevada sobre un sòcol que imitava jaspi negre de 5 pams d'alt per 50 de llarg (1 x 10 m aprox.) obert, a la part anterior, per una escala de sis graons. Als angles de l'interior del perímetre s'hi aixecaven quatre obeliscs isolats sobre uns pedestals, coronats per sengles estàtues al·legòriques que recordaven els fonaments que havien regit la vida del cardenal: la *virtut*, la *ciència*, la *dignitat* i la *noblesa*⁸⁴¹.

La *virtut* (escultura de l'angle anterior esquerra del gravat), es representà com una figura alada amb un Sol dibuixat sobre el pit, sostenint una llança amb una mà per a combatre al vici i una corona de llorer amb l'altra. Tals atributs coincidien amb la descripció d'aquesta al·legoria escrita per Cesare Ripa a la *Iconologia*, que Gurri ja havia utilitzat com a referència quan esculpí les

⁸³⁸ *Solemnes exequias...* [1781], 5.

⁸³⁹ *Solemnes exequias...* [1781], 5 i làm.

⁸⁴⁰ AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A- núm. 201, f. 209, 3-IV-1781.

⁸⁴¹ Per a la iconografia de les escultures i la descripció del túmul vegeu el fulletó de les exèquies: *Solemnes exequias...* [1781], 8-22 i també la narració que feu el baró de Maldà al *Calaix de Sastre*: AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A- núm. 201, f. 209, 3-IV-1781, on va escriure: "En quant al túmul es obra sumptuosa, forma un temple à quatre caras, à dos alts ab columnas, frisos, y pedestals, tot de color cendrinós; sobre de la cupula, que arriba al igual de la cornisa de la Iglesia, queda asentada, ò collocada la estatua del Difunt Cardenal vestit de Dominico, havent estat son General, y al baix del tumul à las quatre caras los quadros alusius al ascenso de cardenal, ab una agulla ò piramida à cada angul del dit tumul, el que queda illuminat ab moltas atxas, y ciris". La simbologia del cenotafi en canvi ha estat estudiada per Revilla: REVILLA 1979, 385-396.

sobrellindes dels balcons de l'escala noble de l'edifici de Llotja. La inspiració és clara, perquè Ripa al ludint a la virtut redactà:

“Una giovane bella, & graciosa, con l’ali alle spalle, nella destra mano tenga un hasta, & con la sinistra una corona di lauro, e nel petto habbia un Sole. Si dipinge giovane, perdre mai non invecchia, anzi più sempre vien vigorosa, & gagliarda. [...] L’ali dimostra, che è proprio della virtù l’alzari à volo sopra il commune usi de gli huomini volagri, per gustare quei delecti che solamente provano gli huomini piu virtuosi, i quali, come disse Virgilio, sono alzati sino alle stelle dell’ardente virtù. [...] Il Sole dimostra, che come dal Cielo illumina ssero la terra, così dal cuore la vitrù, difende la sua potenze regolate à dar il moto, & il vigore à tutto il corpo nostro [...]. La ghiranda dell’alloro, ne significa, che si come il lauro e sempre verde [...] così la virtù mostra sempre vigor. [...] Le si dà l’hasta per segno di maggioranza, le quale da gli antichi per quella era significata”⁸⁴².

També l'estampa il·lustra com els atributs que sostenia a les mans la figura de la ciència, un mirall amb la dreta i una esfera sobre la que hi descansava un triangle amb l'esquerra, (figura anterior dreta), es corresponien amb els especificats per l'italià:

“Donna con l’ali al capo, nella destra mano tenghi uno specchio, e con la sinistra una palla, sopra della quale sia un triangolo. [...] Lo specchio dimostra quel, che dicono i filosofi, che scientia sit abstrayendo perche il senso nel capire gli accidenti, porge all’intelletto la cognitione della sostanze ideali, com vedendosi nello specchio la forma accidentale delle cose esistenti si considera la loro essenza.

La palla dimostra, che la scienza non hà contrarietà d’opinioni, come l’orbe non hà contrarietà di moto.

Il triangolo, mostra, che si come i tre lati fanno una sola figura, così tre termini nelle propositioni causano la dimostrazione, & scienza”⁸⁴³.

⁸⁴² RIPA 1645, 671.

⁸⁴³ RIPA 1645, 552. Malgrat que a la calcografia els atributs de les dues figures de la part posterior són difícils d’apreciar ja que estan realitzades d’esquena, sembla que la de la dreta també podria haver estat reproduïda

L'estructura central s'erigia sobre un sòcol de 14 pams d'alçada i 27 de llarg (2'8 x 5'4 m aprox.) que imitava jaspi verd plafonat amb jaspi negre, el qual estava ornamentat pels quatre costats principals amb baixos relleus de marbre blanc que commemoraven els episodis en els que el cardenal havia rebut el reconeixement de papes i reis. Alhora, davant del baix relleu que estava enfront de l'escalinata, s'hi col·locà una taula d'altar decorada amb guarniments de plata. A l'imprès pel record de les exèquies es descriuen els temes dels quatre relleus:

"En medio de sus cuatro fachadas se descubrían cuatro bajos relieves de marmol blanco, que hacian memoria de la particular estimacion, que logró Su Eminencia asi de los Sumos Pontifices como de los mas poderoso Monarcas. El de enfrente representaba aquella brillante escena, en la qual nuestro Santisimo Padre Pio VI le confirió / el Capelo, despues de una eloquentisima Alocucion, que hara un honor immortal al Orden de P.P. Predicadores. En el de delante del Altar Mayor se representaba el grande Benedicto XIV. justo premiado del verdadero merito, en aptitud de darle un abrazo y un osculo de paz en la frente, en demostracion del particular gusto con que habia oido todo su plan de Estudios. El de enfrente del Altar de Santo Domingo hacia memoria del particular agrado con que siempre le distinguió nuestro Augusto Monarca; aludiendo en especial a la dignacion con que le hizo entender que iba a collocarle en uno de los primeros Arzobispados de España; y a la humildad con que se escuso de admitir esta gracia, por motivos sin duda justos, habiendo sido del Real Agrado y satisfacion de Su Magestad. En el otro lado se figuraba la visita que le hizo el

seguint la definició de la *noblesa* de Ripa, que la caracteritzava com una figura femenina amb una llarga túnica, una estrella al cap i un ceptre a la mà: *vid.* RIPA 1645, 437. Pel contrari, l'escultura de la *dignitat* no s'adequava a la descripció de l'italià de tal al·legoria perquè en lloc de carregar un gran pes a les espatlles sembla que alçava una clau amb la mà dreta i sostenia un altre element amb l'esquerra. Així, s'aproxima més a la ressenya de l'*autoritat* o *potestat*, virtuts properes a la dignitat, que l'italià descriu com una matrona ricament vestida que alça amb la dreta un parell de claus cap al cel subratllant que el poder prové de Déu i que la potestat més noble és l'espiritual, mentre que amb l'esquerra agafa un ceptre com a atribut de l'autoritat temporal. Ara bé, cal dir però que si bé l'element de la mà dreta coincideix, el que la figura sosté amb l'altra mà no és massa clar que fos un ceptre. És més, Ripa apunta que l'autoritat s'havia de representar asseguda i al cenotafi estava dreta, per bé que la modificació de la postura permetia seguir la tònica de les tres matrones restants. *Vid.*: RIPA 1645, 54. Sobre aquesta iconografia, Revilla, que ha estudiat justament la simbologia de les celebracions públiques de la Barcelona del XVIII i s'ha fixat amb atenció en aquest monument, es limita a afirmar que les quatre escultures dels obeliscs seguiren les directrius de Cesare Ripa sense especificar però de quines es tracta: REVILLA 1979, 386.

Emperador en su Celda Generalicia de la Minerva; en la qual despues de muchas confianzas, pregutandole los motivos que le havian inducido a dejar su Imperial servicio, quando ya se hallaba Consegero Aulico y dispuesto a los mayores ascensos; respondió, que por el unico de asegurar mejor su salvacion”⁸⁴⁴.

El cos principal del túmul se sustentava per quatre pedestals de set pams d’alt (1’4 m *aprox.*) amb inscripcions fingint marbre blanc, sobre els que s’elevaven columnes apareiades de 20 pams d’alt i 2 de diàmetre (4 x 0’4 m *aprox.*) amb les bases i els capitells de bronze i els fusts de jaspí verd de Granada. Entre aquests elements arquitectònics s’obrien uns arcs de mig punt de 26 pams d’alt i 13 d’ample (5’2 x 2’6 m *aprox.*) que construïen un espai interior on hi havia el taüt. Aquest, sostingut per quatre potes de lleó, descansava sobre un tro grandíós que començava amb una base de diferents jaspis d’on arrencava una graderia de sis esglaons i finalment un pedestal blasonat amb escuts d’armes.

A cada costat dels peus d’aquest tro s’hi col·locaren dues matrones oferents envoltant una mena de pira, que estaven relacionades iconogràficament amb els textos inscrits als pedestals adjacents⁸⁴⁵:

“Las dos de la fachada principal con lo lloroso de sus semblantes, y los escudos de sus lados, indicaban claramente el penetrante dolor de la Religión de Santo Domingo en general, y el particular de este Convento. [...] /

Enfrente del Altar mayor se veian dos Damas de noble y agraciada hermosura, que representaban la Proteccion y la Gratitud. Aquella llevaba en la derecha un escudo raso, y tenia al lado un Arbol en que se aguantaba un parral con abundante copia de uvas, y este lema: Servat & protegít. La Gratitud tenia en la mano un espejo, con que recibiendo los rayos del Sol, los retornaba hacia fuera, con el lema: Reddit acceptum. De sus pies se levantaba el Heliotropio con el lema: Usque ad occasum sequor. [...] /

⁸⁴⁴ *Solemnes exequias...* [1781], 9 i 10.

⁸⁴⁵ Al gravat es representaren dues d’aquestes matrones, les de la part anterior, i una d’elles és *santa Caterina*, la Verge a la que estava dedicat el temple, que aguantava la roda de moli i la palma, atributs referents al martiri. Per a les inscripcions d’aquests pedestals vegeu el fullotó: *Solemnes exequias...* [1781], 12 a 18.

En la frente de la parte del Claustro se veía a la derecha una respetable Matrona, que en ademan de desabrochar el pecho, descubria el corazon. Tenia a su lado el Pelicano en aptitud de dar a sus polluelos la sangre de su pecho. El lema decia: Sic his, quos diligo. Ya se ve que con este emblema se significaba la Benevolencia paternal. Sobre la izquierda estaba el Amor Filial representado en una Dama joven, que en su mano derecha tenia una cigüeña, que llevaba su Padre sobre sus alas con este lema: Nec gravat iste labor. [...]

Asi como en las precedentes fachadas se veían la singular afliccion de esta Casa acompañada del general dolor de la Orden, la Gratitude unida a la Proteccion, y la Benevolencia Paternal tiernamente venerada por el Amor Filial: del mismo modo en la otra frente se representaba la Beneficencia correspondida por la Memoria. La Beneficencia se retrató en una bella Dama, que en su mano derecha tenia una alita, en la palma de la izquierda las tres Gracias, al lado un Sol que iluminaba todo un Orbe, y sobre el Sol el lema: Non mihi sed aliis. La Memoria era una anciana Matrona, con un clavo en la frente, el semblante lloroso, la cabeza reclinada sobre la mano izquierda, y los ojos fijos a un ovalo que sostenia con su derecha, en que estaba el medio cuerpo de Su Eminencia con el lema: In imagine vivet. Inmediata a sus pies se elevaba una Pyramide sepulcral con el Lema: Saecula vincet. [...]”⁸⁴⁶.

El segon cos finalitzava amb l'entaulament amb una cornisa amb dentellons de gran volada, interromput per quatre targes guarnides amb elements vegetals i rematat per una balustrada coronada als quatre angles per sengles escultures de marbre blanc. Tant les inscripcions de les primeres com els atributs de les estàtues recordaven les virtuts del cardenal. En efecte, segons el fulletó les imatges representaven la *vigilància pastoral*, la *magnificència*, la *puresa de la doctrina* derivada del pla d'estudis que ideà l'eminència i la *gràcia del tracte* del religiós⁸⁴⁷. Al gravat només s'aprecien dues d'aquestes estàtues, de les quals la de la dreta és la *puresa de la doctrina* perquè duu els emblemes que a l'opuscle defineixen aquesta estàtua: un llibre obert enmig d'un Sol i un lliri blanc, que recorden com el cardenal al seu

⁸⁴⁶ *Solemnes exequias...* [1781], 12 a 18.

⁸⁴⁷ Per a la inscripció de la targeta de la façana principal vegeu el fulletó: *Solemnes exequias...* [1781], 19.

projecte educatiu ordenà: *“que se estudiase la misma Suma del casto Sol Santo Thomas”*⁸⁴⁸. I pel què fa a l'altra dona, per la presència del corn de l'abundància ple de fruits que agafava amb la mà dreta, d'un altre cornucòpia d'on cauen monedes amb l'esquerra i d'una àguila a la testa, aquesta figura devia ser la magnificència, ja que segueix els atributs de l'al·legoria de la liberalitat descrits per Cesare Ripa, una virtut moral pròpia de qui reparteix els seus béns sense esperar cap recompensa⁸⁴⁹.

Finalment el túmul era coronat per un pedestal sobre el que s'obrien arcs de mig punt enmig de dues pilastres, amb els capitells i les bases de bronze, profusament il·luminat i rematat per un entaulament que sostenien una cúpula sobre la que s'aixecava gloriosa la figura del titular. Aquesta, trepitjava una gran circumferència i diversos atributs propis de l'ordre dels dominics, com un gos que mossegava una torxa encesa i un bàcul crucífer, que s'idearen: *“dando a entender, que si el Eminentísimo Boxadors pisó todos los honores mundanos para ocultarse humilde en esta Sagrada Orden; la misma Orden eligiendole por su General le facilitó la superior elevacion en que le lloramos difunto”*⁸⁵⁰.

Si bé Salvador Gurri consta com a projectista de l'obra, no fou pas ell l'ideòleg de la complexa iconografia del conjunt, ans al contrari, foren els mateixos comitents, vertaders coneixedors de la vida del cardenal i dels seus mèrits, els encarregats d'idear els simbolismes tant del cenotafi com la decoració de l'interior de l'església⁸⁵¹. De fet, així consta al fulletó: *“Luego de recibida la fatal noticia de la*

⁸⁴⁸ *Solemnes exequias...* [1781], 20.

⁸⁴⁹ Ripa va escriure que la figura femenina que representa la liberalitat duia una àguila posada al cap, sostenia un compàs amb la mà dreta (que no podem apreciar al gravat) i una cornucòpia inclinada d'on queien joies i diners així com un altra corn ple de fruits i flors amb l'esquerra. Òbviament els trets fisiològics amb els que descriu l'al·legoria són impossibles d'apreciar a l'estampa. RIPA, 1645. A la seva tesi doctoral Revilla ja apuntà que s'havia representat la magnificència recollint la idea de la liberalitat de Ripa: *cfr.* REVILLA 1979, 458.

⁸⁵⁰ *Solemnes exequias...* [1781], 21.

⁸⁵¹ Revilla ha analitzat el programa simbòlic del cenotafi i ha apuntat que els autors s'inspiraren en un altre túmul semblant construït a la mateixa església el 1747 amb motiu de la mort del general de l'orde dels Predicadors fra Tomàs Ripoll, però pel contrari constata que l'estil dels dos monuments era diferent, havent-hi un canvi de gust evident, que al nostre entendre cal atribuir a Salvador Gurri. Alhora, l'estudiós critica la poca habilitat dels ideòlegs del cenotafi de Boxadors ja que ubicaren la figura del cardenal a la part superior sense projectar cap gradació ascencional que indiqués simbòlicament el trànsit des de la mortalitat vers la vida eterna amb una evolució coherent entre el nivell inferior fins al dalt. A més, al comparar aquesta obra amb l'altre túmul que els dominics de santa Caterina dedicaren a Boxadors quan fou nomenat cardenal, Revilla

muerte de Su Eminencia, el M. R. P. Prior convocó a los Padres del Consejo, que unánimes resolvieron, que habia de ser sobremanera magestuosa la principal funcion de las Exequias. Pero mientras se discurria sobre la traza e idea del adorno de la Iglesia, y del Cenotafio que devia erigirse en su centro; ya desde luego se le anticiparon los oficios”⁸⁵².

Tanmateix, pel què fa a l'estil del monument, probablement l'escultor tingué un paper més protagonista, perquè com s'ha esmentat anteriorment, al gravat hi consta com a projectista. I malgrat la profusió d'elements en correspondència amb la voluntat de magnificència dels comitents, Gurri feu un pas endavant vers un estil academicista, recorrent a les línies rectes i a components de l'arquitectura clàssica per a construir el cadafal.

constata que si bé en la primera ocasió el programa simbòlic buscava lloar l'orde dels Predicadors més que a l'homenatjat, ara en canvi: *“el conjunto obedece a una voluntad de exaltación personal que se hace mas contundente al no hallarse equilibrado con admoniciones edificantes de valor general: las alegorias de virtudes y cualidades se refieren siempre a las del propio Boxadors, indicando que fundamentaron su mérito”*. Vid.: REVILLA 1979, 390-391.

⁸⁵² *Solemnes exequias...* [1781], 5.

8. Escultures del retaule major de l'església de santa Maria del Mar de Barcelona



Fot. a MARTINELL 1963 (a), III, il·lustr. 73.



Fot. a l'Institut Amatller, clixé Mas.

Data: c. 1782.

Material: fusta policromada.

Localització: altar major de l'església de santa Maria del Mar; Barcelona.

Estat actual: desaparegut.

Bibliografia: PI I MARGALL 1842, 70-71; AYMAR 1900; AMAT 1919, 13; BASSEGODA AMIGÓ 1921, 50-52, il·lustr. 25, 1922, 25, 26 i 28 (reprod.) i 37, 1925, I, 237, 239 (reprod.), 240, 337 (reprod.) i 338; MARTINELL 1924, 348, 1926, 261-262, 1956 (a), 14, 19 i 1963 (a), 81, 136 i il·lustr. 73 i 1963 (b), 51 i il·lustr. 48-49; GUDIOL I CUNILL 1933, II, 706; JUNOY 1945, 4 (reprod.); GUDIOL I RICART 1946, 59; AINAUD, GUDIOL i VERRIÉ 1947, 129 i il·lustr. 751; RÀFOLS 1951, I, 527; GARRUT 1952, 19; BENET 1958, 230; CID 1757-58, 100, 1961 (a) 110 i il·lustr. 3 i 4 i 1961 (b), 120, 121 (reprod.), 122-125, 126 (reprod.), 127-128, 129 (reprod.) i 130; FONTBONA 1977, s/p. (reprod.); AMADES 1984, II, 880 (reprod.); TRIADÓ 1984 (a), 246 i 247 (reprod.) i 1998, 108 i 109 (reprod.); BASSEGODA

NONELL 1986 (a), 139 i 1987, 54, 55 i 58 (reprod.); *Escultura Catalana...*1989, 15 (reprod.); PLADEVALL 1989, 332; BARRAL ALTET 1994, 39-40; TAULÉ 1998, 7 i LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 4, 6 (reprod.) i 9.

L'any 1769 el bisbe de Barcelona Josep Climent i Avinent prohibí l'assistència dels seglars tant al cor com al presbiteri de l'església de santa Maria del Mar de Barcelona durant la celebració dels oficis divins, després d'advertir que la ubicació del sobredit cor al bell mig de la nau central dificultava la participació de la feligresia als actes religiosos i ensems provocava que els laics hi penetressin entremesclant-se amb la clerecia.

Bonaventura Bassegoda i Amigó, autor, com és sabut, de nombrosos articles i de la més cèlebre monografia versada sobre el temple, és de l'opinió que la disposició del bisbe Climent feu que els obrers de santa Maria del Mar decidissin enderrocar el cor i el presbiteri per a fer-los de nou i alhora construir un altre altar major enlloc d'acabar el barroc del segle XVII que ja hi havia⁸⁵³. Certament, un sermó que el clergue Fèlix Amat llegí a la basílica l'any 1782 recull la transcendència del trasllat del cor per a la construcció d'un nou altar major:

*"Bien os acordais, A. O., de que el coro, puesto en el centro de la nave principal, impedia la vista del Altar mayor a mas de la mitad de llano del templo; y asi era ocasión de que en tan capaz edificio quedase a tan numerosa feligresia muy reducido el espacio conveniente para asistir a las mas sagradas funciones; y de que a pesar de la constante disciplina de la Iglesia, y de las repetidas disposiciones de los Superiores se viesse lleno / de seglares el coro durante la salmodia y divinos oficios. Para remediar estos males, y los gravisimos que de aí nacen, se dignó el Señor inspirar a sus siervos la idea de unir el coro al altar."*⁸⁵⁴.

⁸⁵³ BASSEGODA AMIGÓ 1925, I, 233. Entre els escrits que han estudiat la basílica de santa Maria del Mar destaquen un opuscle sobre l'altar major escrit per Antoni d'Aymar i els estudis de Bonaventura Bassegoda i Amigó, especialment, per la investigació que ens ocupa, l'afamada monografia sobre el temple i un article dedicat a la seva estatuària. *Vid.*: AYMAR 1900 i BASSEGODA AMIGÓ, 1921 i 1925 i 1927.

⁸⁵⁴ AMAT [1782], 34.

Tanmateix la intenció de canviar l'anterior retaule barroc per un de nou venia d'antic, ja que hi ha constància d'aquesta voluntat a documents del 1713. Anys més tard, el 1767, es decidí reemplaçar el monument de Setmana santa per un en més bon estat segons projecte de Diego Villanueva però quan es comptabilitzà l'elevat cost de l'obra, es considerà més oportú realitzar l'esforç econòmic per a construir un nou altar major, presbiteri i cor⁸⁵⁵.

Amb tot, el 19 de gener de 1769 es reuní la junta de parroquians de l'església i acordaren fer de nou l'altar major, el cor i el presbiteri i nomenaren una comissió d'obres per a tal fi i efecte, que encarregà la realització de diversos projectes, entre els que el bisbe Climent i l'enginyer dels reials exèrcits Pedro Lucuze elegiren el que presentà l'arquitecte-fuster Deodat Casanovas⁸⁵⁶. L'erecció del nou retaule-baldaquí s'inicià el 1771 amb una disposició més pràctica del cor a darrera i als costats de l'altar i fou sufragada per les almoines dels parroquians, com es llegeix en un opuscle del 1782, en ocasió del trasllat del sagrament al nou lloc⁸⁵⁷:

"este (altar) en su magnificencia, y riqueza se levanta á mayor prodigio, por haberse erigido á expensas de comunes limosnas, tributo por la mayor parte de una piadosa

⁸⁵⁵ Segons notícia d'Antoni Aymar, a l'arxiu de la molt il·lustre obra de santa Maria del Mar hi ha constància que el 23-III-1713 Pau Ignasi de Dalmases prometé entregar 140 lliures si la corporació iniciava alguna de les obres que es volien canviar a santa Maria del Mar, tals com l'altar major, traslladar el cor o crear una capella del sagrament. *Cfr.*: AYMAR 1900, 21 n. 2 i BASSEGODA AMIGÓ 1922, 35-36 i 1925, 235-236. Pel què fa al procés per a construir un nou monument de Setmana Santa, *vid.* també: AYMAR 1900, 5 i BASSEGODA AMIGÓ 1925, 235-236.

⁸⁵⁶ ADB, Arxius Parroquials, arxiu parroquial de Santa Maria del Mar, caixa 7, Deliberacions 4. 137, 15-XII-1774. Aquest text és una súplica de la Junta d'obra de santa Maria del Mar que recorda a la vint-i-cinquena de parroquians que el 19-I-1769 acordaren fer el nou altar major i cor i que els obrers resolgueren que s'aprofités el peu de marbre del retaule anterior i que tot l'altar es fes de marbre però es trobaven que només podien costejar quatre columnes i faltaven diners per tota la resta de material. La resposta de la vint-i-cinquena fou que els obrers procuressin animar als parroquians a contribuir. Cal dir que bona part de la documentació anterior a la Guerra Civil de l'arxiu de santa Maria del Mar cremà el 1936, tanmateix també se salvaren forces papers, que el setembre del 1999 foren cedits a l'Arxiu Diocesà de la Barcelona, on es poden consultar, per bé que la documentació no està inventariada i és incompleta. Així, els *Llibres de Deliberacions* es conserven sense relligar i només folis solts.

⁸⁵⁷ Per a conèixer els membres que formaren la comissió per l'altar major, els diversos projectes que es presentaren així com per seguir el procés de la construcció arquitectònica del retaule a partir de dades extretes d'un manuscrit de l'època, *vid.*: AYMAR 1900, 6-8 i BASSEGODA AMIGÓ 1925, 237-240.

pobreza, y esta sola circunstancia eleva esta Obra á tan alto punto á los ojos de Dios, que me atrevo á decir , que la hace acreedora para siempre de su Divino agrado"⁸⁵⁸.

Un cop les obres del retaule major, del presbiteri i del cor s'hagueren enllestit, l'u de juny de 1782 es beneí la figura de l'Assumpció que presidia el monument i el dia següent se celebrà el trasllat del santíssim sagrament al nou tabernacle amb una solemne i concorreguda processó⁸⁵⁹. L'església s'ornamentà per a tal ocasió seguint un projecte de Pere Pau Montanya i les festes s'allargaren fins el dia sis amb la realització de diversos actes que subratllaren el goig de la parròquia pel nou altar.

Però el gust dels ciutadans no es corresponia amb el dels estaments il·lustrats de Madrid i quan cinc anys després de les sonades festes Antonio Ponz visità el temple, quedà esgarrifat de veure el retaule de Casanoves, afaïçonat amb un llenguatge tardobarroc del tot contrari al seu credo artístic. Com s'ha indicat anteriorment, l'acadèmic deixà escrites dures paraules sobre el monument, promogudes pel pensament de la institució madrilenya que procurava imposar els seus cànons classicistes dinamitant les pervivències tardobarroques. I així, Ponz inaugurà una seguit de judicis negatius contraris al retaule que s'anaren repetint al llarg del segle XIX, aleshores en pro de la puresa de l'arquitectura gòtica⁸⁶⁰. No fou fins el 1925 que, enmig del silenci d'altres estudiosos, Bonaventura Bassegoda Amigó s'atreví a lloar el retaule qualificant-lo de magnífic.

Altrament, a més de disparar severes títols contra el baldaquí, Ponz noticià també que el grup de l'Assumpció i els àngels, així com les quatre imatges situades als peus del sagrari que representaven a *Abraham, Isaac, David* i *Jacob*, havien estat modelades per les mans de Salvador Gurri. En aquest cas exclogué a l'escultor de les irades censure tot senyalant que els culpables de les imperfeccions de les

⁸⁵⁸ BORIA [1782], 13-14.

⁸⁵⁹ El dia 1-VI-1782 com a data de la benedicció de l'Assumpció fou noticiada per Aymar: AYMAR 1900, 10. La Junta de Comerç, estretament vinculada amb aquesta església, també decorà la seva façana amb tapissos durant els tres dies de festa pel trasllat del sagrament al nou altar major: BC, JC 9, *Llibre d'Acords 1782-1783*, f. 92, 1-VII-1782. *Vid.* el doc núm. 35 de l'ap. documental.

figures eren els seus comitents. Cal recordar, i Ponz no ho degué oblidar pas, que des del 1777 el nostre autor ostentava el grau d'acadèmic de mèrit de la institució per la que el viatger treballava:

“Es también cosa extraña que siendo el altar, a pesar de su mala forma, ejecutado de mármoles blancos, negros y de mezcla, el sagrario, que debe ser lo más digno y decente, sea de madera, como lo es el grupo de la Asunción y trono de los ángeles que hay encima, y asimismo las otras figuras del altar, que representan cuatro profetas: obras que hizo el escultor don Salvador Gurri muy aceleradamente por la poca flema de los que se las ordenaron. Esto me parece como si en una salvilla de fina plata se presentasen vasos de materia común o despreciable”⁸⁶¹.

A més de noticiar l'autor de les escultures, Ponz també feu constar-ne el material, la fusta, un element vulgar segons el seu dogma il·lustrat però que era precís per aquesta obra, especialment pel grup de l'Assumpció, que descansava directament sobre el tabernacle i que per tant no podia ésser massa pesat. Així ho feu constar el Baró de Maldà quan visurà el temple:

“de ell lo més sumptuós y magnífich és el domo o tabernaculo al mitg del presbiteri [...] Tot aquell tabernaculo és de marbres y jaspes de Tortosa, amb perfils dorats, y la cúpula de fusta imitada amb marbre y jaspes, per la impossibilitat de tenirsi de carregar tant de pes, y així mateix la estatua o figura de la Assumpta sobre lo sagrari”⁸⁶².

Però a més de les notícies de l'acadèmic, que donà a conèixer que en Gurri esculpí l'Assumpció amb el tro de núvols, impulsat per dos angelets petits i dos més representats com a adults, així com els quatre homes bíblics de sobre el basament, cal pensar que l'escultor i el seu taller també obraren la resta d'imatges del nou

⁸⁶⁰ PONZ 1788, 16-19.r

⁸⁶¹ PONZ 1788, 19.

⁸⁶² AMAT CORTADA 1919, 13.

conjunt. Per tant Gurri també fou l'artífex dels àngels que descansen sobre l'entaulament de les columnes flanquejant a l'Assumpció, dels dos àngels del coronament superior i de les dues imatges també angèliques, més apartades, que presideixen les graderies del extrems del cor. Cal dir que totes elles són força homogènies, semblen tenir la petja d'un mateix autor i estilísticament concorden amb els àngels del tro de la Verge, que gràcies al redactat de l'il·lustre viatger podem atribuir amb certesa a en Gurri⁸⁶³. Les úniques escultures del retaule que no foren fetes pel seu seu taller són els àngels de marbre de mig cos situats al basament, que eren peces de Domènec Rovira aprofitades del retaule barroc anterior.

Cal tenir en compte que l'escultor ja havia treballat a l'església de santa Maria del Mar realitzant les tasques escultòriques del *retaule de la capella de la Verge de l'Esperança o de la O* tot just deu anys enrera, la imatge titular del qual era propietat del gremi de corredors de canvi, que també col·laborà en la construcció del sagrari amb dues centes vuitanta lliures que donaren el sis de març de 1776⁸⁶⁴. I quan Gurri esculpí les imatges de l'altar major s'adherí al projecte previ de Deodat Casanovas, qui ja havia considerat el disseny de les escultures, segons consta a un certificat que la Junta d'obres ordenà expedir el divuit d'octubre de 1778 per petició del propi fuster, que volia tenir constància escrita dels seus mèrits. A aquest escrit es llegeix com la Junta d'Obres i els comissionats de la parròquia de santa Maria del Mar per a l'erecció de l'altar major, encarregaren a Casanoves i altres que fessin un projecte per uns nous altar, cor i presbiteri amb premisses molt concretes, entre elles que es pensés també en l'escultura:

⁸⁶³ A un article dedicat als àngels de santa Maria del Mar, Josep Maria Junoy afirmà que els àngels dels extrems del cor havien estat encarregats a finals del 1782 a Salvador Gurri per Deodat Casanovas. Desconeixem el rigor científic d'aquesta notícia, perquè no aporta cap testimoni documental i podria tractar-se d'una deducció força creïble del que degué passar. *Vid.*: JUNOY 1945, 4.

⁸⁶⁴ ADB, Arxius parroquials, arxiu parroquial de Santa Maria del Mar, caixa 7, Deliberacions 4-140, 6-III-1776.

“para que hiciese un proyecto de altar á cuatro fachadas con su plan en forma de octógono con puntos determinados en cuanto á sus magnitudes, como asimismo un presbiterio, coro detrás del altar, tribuna encima para la música y para cantar las lecciones el clero con los adornos correspondientes al arte de arquitectura, escultura, entalladura, púlpitos y demás, perteneciente a tan gran obra”⁸⁶⁵.

Els sermons que es llegiren en ocasió de la inauguració del nou retaule els dies dos, tres, quatre, cinc i sis de juny del 1782, permeten conèixer els significats simbòlics de les escultures que giraven entorn del nou sagrari. Així, pel caputxí Joaquim Berga que predicà a la missa del dia cinc de juny, l'Assumpció protegia al fidel i vetllava per la seva gràcia sobre el tabernacle:

“Venid pues, fieles y devotos feligreses, y quantos tomáis parte en sus obsequiosos cultos à ver, [...] este Altar de marmoles y jaspes, donde se ofrece cada dia la Victima mas innocente Jesu-Christo en presencia de su Madre Maria, que como hermosa nube nos abriga baxo la sombra de su proteccion. Acerquemonos todos con confianza à este Trono de gracia, seguros de obtenerla y alcanzarla con / la mediacion de tan amorosa Madre. [...] aquí la Reyna de los Angeles nos ofrece para corroborarnos este pan sacramentado à la sombra del Tabernaculo”⁸⁶⁶.

Però Fèlix Amat, que predicà per encàrrec del clergat de santa Maria del Mar, considerava que malgrat que amb la imatge de l'Assumpta la parròquia pogué glorificà a la Verge i demostrar la devoció per qui estava dedicat el temple, l'objecte principal de culte havia de ser el sagrari:

“La tierna devocion de esta Parroquia a la Santisima Virgen, bajo cuya invocacion fue dedicado al Señor este templo, y el que en el mismo lugar le habia precedido, no hubiera quedado satisfecha a no tener en el nuevo tabernaculo / una expresa memoria

⁸⁶⁵ Aquesta informació es podia llegir al *Llibre de Deliberacions de la Molt Il·lustre Obra*, núm. 12, f. 105, 18-X-1778 a AYMAR 1900, 22 n. 4 i BASSEGODA AMIGÓ, I, 1925, 236-238 però avui aquests folis ja no es conserven a l'ADB.

⁸⁶⁶ BERGA [1782], 17.

de las glorias de la soberana Reyna. Asi levantó esa magestuosa imagen sobre tan elevado trono de nubes, para que acordando su asunción gloriosa, fuese un eficaz estímulo de obsequiarla con la veneracion debida a la Suprema Señora de los cielos y la tierra. Mas el principal objeto que se presenta a la vista es el verdadero propiciatorio o trono del Señor, a quien deben referirse todos nuestros religiosos cultos. Tan rica y preciosa custodia, tan capaz y exquisito sagrario, entre tan grave y serio conjunto de columnas de bellos pulidos jaspes, inspirará grandes sentimientos de religiosa piedad a quantos hombres sensibles vengan a adorar al Señor Sacramentado”⁸⁶⁷.

I així, explicà el significat dels quatre patriarques de Gurri en relació amb la custòdia que recull a Crist sacramentat. Aquest quartet es representà dempeus, al primer cos i al costat de les columnes. El *David* i el *Jacob* s'ubicaren fora del baldaquí, sobre uns pedestals als extrems laterals, al sectors de l'evangeli i de l'epístola respectivament. El primer es representà amb la corona de rei i una arpa als peus recolzada sobre la destra i el segon, a l'altre extrem, barbut i agafant una llarga escala amb el braç esquerra. I a l'interior del baldaquí, flanquejant el sagrari, *Abraham*, figurat com un home gran, amb una túnica que li tapava el cap que inclinava cap a baix i *Isaac*, molt més jove, portant un feix de llenya amb el braç esquerra. Les paraules d'Amat foren prou explícites i aclareixen els simbolismes dels seus atributs ⁸⁶⁸:

“Y con quanta propiedad concurren a este fin las quatro magestuosas imágenes de la ley antigua, que acompañan el tabernaculo? No nos estan convidando al culto y veneracion del mas admirable misterio de la ley nueva? La de Abraham en aptitud de sacrificar a su hijo, quan bien nos acuerda el infinito amor de Dios Padre a los hombres, que entrega a su unigenito Hijo a la muerte, para que nosotros logremos la vida eterna? Isaac con la leña de su sacrificio, quan bella figura es de nuestro Divino Redentor, caminando con la cruz a cuestas al calvario a morir por los hombres? A

⁸⁶⁷ AMAT [1782], 36-37.

⁸⁶⁸ Aquestes positures es poden veure, entre altres, a una fotografia del baldaquí conservada a: l'Arxiu fotogràfic de l'AHCB, C38/60.

consumar aquel doloroso sacrificio, que por un exceso de su Divino amor se / renueva incruento todos los días, y cuya victima es el mismo Señor, que creemos y adoramos presente ya en el nuevo sagrario? Jacob acordandonos la vision que tuvo antes de erigir el primero de los altares, no nos está exhortando con su egeemplo a la mas profunda veneracion en la presencia del Señor? Y no nos está diciendo que este humilde rendimiento ha de ser el primer escalon por donde suban los Angeles a presentar nuestras suplicas al trono del Altisimo, y nos bagen las bendiciones celestiales? Y el Real Profeta David no nos está convidando a que vengamos y nos alegremos en el Señor, que cantemos en honor de Dios nuestro Salvador, y que nos prevengamos con una humilde confesion de nuestras faltas, para comparecer en la presencia del Señor, y cantar con instrumentos musicos los canticos de su gloria?

Aquí aprendemos, A. O., y aquí aprenderan los siglos venideros, un entendimiento tan docil / a las inspiraciones del cielo como el de Abrahan: una voluntad tan sometida a la Divina Providencia como la de Isaac: una memoria tan agradecida a los beneficios de Dios como la de Jacob: una alma tan elevada a la meditacion de las grandezas del Señor, y tan abrasada con el fuego del amor divino, que nada desee en el cielo, nada busque sobre la tierra sino al Señor: que desfallezca al ardor del deseo de habitar en sus tabernaculos; y que especialmente en la presencia de este sacramento de amor, deshaga su corazon en los tiernos fervorosos afectos, en que se desahogaba en sus salmos el S. Rey David”⁸⁶⁹.

Malgrat la importància d’aquestes escultures, no escaparen al destí fatal i el 19 de juliol de 1936 s’incendià l’església i el retaule major en resultà ferit de mort,

⁸⁶⁹ AMAT [1782], 37-39. Tanmateix, a la introducció de la present tesi docotral ja hem esmentat que aquestes figures no sempre foren admirades i reconegudes, ans al contrari, no escaparen les burles d’uns versos escrits pels volts de la inauguració del 1782 que han estat transcrits anteriorment, especialment crítiques amb la grandària de l’escala de Jacob: “*Quatro Estatuas ponen por suplemento/ figuras de Augusto Sacramento/ Dos del Sagrario en frente/ que le sufocan, y es muy evidente/ que delante del Rey del Cielo y Tierra/ mucho discurso tierra/ con haber cubierto a Abraan con Caparuzá/ pues aunque sea grande no le escusa/ tamaños desaciertos/ que solo Aquino y Paula son cubiertos./ La segunda que Isaac nos representa/ vendiendo las papuelas, acrecienta/ de la Obra los caudales/ resarciendo los gastos y los males/ que el nuevo Altar, y Templo renovado/ les habrá ocasionado:/ pero para que mejor los reorne/ en la Puerta del Borne/ tendria mas despacho/ pues fuera mas vistoso al Populacho./ La de Jacob al lado izquierdo espera/ donde apoiar podrá la escalera/ que pretende escalar aquel Castillo/ o echo Sacristan o Monacillo/ quiere subir por encender las velas/ y aguarder de su Padre las pajuelas./ Mirase al lado opuesto/ al Rey Profeta puesto/ a quien dió el Arquitecto con destreza/ una flor de Granado por Cabeza/ y con la derecha Zarpa/ el Cetro, Lanza y Harpa./ Mas al Arquitecto no se le acuerda/ de ponerle en la izquierda/ por completar su traza/ el Sable, la Cabeza, la Honda y la Taza. [...]*”. Vid.: BELETA 1963, 5.

les escultures de Gurri, així com moltes altres figures que exornaven la basílica es perderen aquell estiu. Però, com és sabut, a partir de les restes arquitectòniques de l'altar que sobrevisqueren al desastre, durant un temps s'aspirà a refer de nou el retaule major. A l'Arxiu Diocesà de Barcelona, conserven un projecte de restauració de l'arquitecte Joaquim Vilaseca Rivera, del 1941⁸⁷⁰. I fins i tot s'arribà a encarregar una còpia de l'Assumpta de Gurri que feu Josep



Còpia del grup de l'Assumpció de santa Maria del Mar feta per Josep Camps Arnau i situada a l'absis de l'església de santa Maria de Manlleu. Fot. de l'autora.

Camps i Arnau abans del 1962⁸⁷¹. Aquesta, segons notícia de l'arxiver de la basílica de santa Maria, Vicenç Graner, quedà registrada a les cròniques de la Junta d'Obres. Però finalment la restauració del 1966 duta a terme per l'arquitecte Francesc Pons-Sorolla no aprofità les restes anteriors i la còpia de la *Verge* de Gurri fou adquirida, com ja ha estat esmentat, per l'església parroquial de santa Maria de Manlleu⁸⁷². A més d'aquesta rèplica, que encara avui llueix a l'absis de l'església de santa Maria i sobre la que els de Manlleu presumeixen d'haver adquirit per baix preu, i dels testimonis fotogràfics que mostren com era l'obra i el desastre que ocasionaren les flames, existeix un gravat xilogràfic que il·lustrà les

⁸⁷⁰ ADB, Arxius parroquials, arxiu parroquial de Santa Maria del Mar, caixa 81, restauració de l'altar major, 1941. L'informe de l'arquitecte Joaquim Vilaseca i Rivera: *Proyecto de reparación y restauración parcial del altar mayor de la basílica de santa Maria del Mar*, explica el lamentable estat de l'altar després de ser cremat i del següent saqueig i diu que quasi bé tots els elements de fusta es cremaren i la pedra i mabres quedaren molt malmesos i tacats.

⁸⁷¹ Així es llegeix a una carta dirigida a l'alcalde Josep Maria Porcioles que li envià el capellà de santa Maria del Mar agraint-li la resolució del ple del 4 de juliol del 1962 pel que el consistori es comprometia a pagar 250.000 pessetes el 1963, 1964 i 1965 per a refer l'altar major. A l'escrit, s'explica que amb aquests diners es podrà col·locar la còpia de la *imatge de la Verge* que ja s'havia fet, i que es farien també les *figures d'Abraham i Isaac*. ADB, Arxius parroquials, parròquia de Santa Maria del Mar, caixa 81, restauració de l'altar major.

pàgines d'una guia decimonònica de santa Maria del Mar que també recorda el baldaquí dempeus⁸⁷³.



Gravat xilogràfic de l'altar major de santa Maria del Mar publicat a MIRAMBELL 1849, s/p.

⁸⁷² Aquest fet ens ha estat relatat per l'arxiver de santa Maria del Mar, Vicenç Graner, que afirma que l'ordre que no es refés el retaule fou dada des de Madrid.

⁸⁷³ Hem trobat aquest gravat publicat a: MIRAMBELL, 1849, però a més, a la secció gràfica de la Biblioteca de Catalunya se'n conserva un d'identíc però isolat amb la signatura XVI. 2B que, després d'haver parlat amb Francesc Fontbona, a que agraïm la seva ajuda, ha convingut que també devia procedir del llibre de Mirambell però per múltiples causes possibles fou arrencat.

9. Disseny dels carros triomfals de la màscara reial dels col·legis i gremis de Barcelona pel naixement dels infants Carles i Felip i la pau amb Anglaterra



Gravat de Pasqual Pere Moles segons disseny de Pere Pau Montanya. Fot. a SUBIRANA 1987, 198.

Data: 1783.

Mides: 6'4 m de llarg i també d'alt en la seva part posterior *aprox.* (32 pams).

Imatge gràfica: gravat calcogràfic del primer carruatge triomfal de la màscara reial dissenyat per Pere Pau Montanya i gravat per Pasqual Pere Moles. Firma: "*Montaña del.*" - "*Moles sculp.*". Data: c. 1784. Mides: 31'5 x 42 cm. Publicat per SUBIRANA 1987, 731 i 1990, 198⁸⁷⁴.

Localització: la comitiva circulà pels carrers de Barcelona, partint del carrer Ample i Regomí tot passant per davant de l'Ajuntament fins a arribar al pla de la Seu⁸⁷⁵.

Estat actual: desapareguts.

⁸⁷⁴ Rosa Maria Subirana ha publicat les diverses localitzacions d'aquest gravat: Museu d'Art Modern, Barcelona, registre 3253 i Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, núm. 282. La mateixa autora també recorda la confusió iconogràfica sobre aquesta estampa des de que Genovés el relacionà amb la visita de Carles IV a Barcelona el 1802, quan cal recordar que el seu autor, Pasqual Pere Moles (1741-1797), el 1802 feia anys que ja era mort. *Cfr.*: GENOVÉS 1933, 103 i SUBIRANA 1987, 729, n. 9 i 1990, 196-197.

⁸⁷⁵ El recorregut de la màscara fou estipulat a l'edicte que expedí el governador Fèlix O'Neill: BC, Fullets Bonsoms, núm. 1105, *Edicte del governador militar i polític de Barcelona sobre les festes populars amb motiu del naixement dels infants D. Carles i D. Felip*, [1783]. També a PÉREZ SAMPER 1988, 569 n. 17.

Bibliografia: GENOVÉS 1933, 103; ALCOLEA 1959-60, 141-142; SUBIRANA 1987, 726-729 i 731 (reprod.) i 1990, 196-197 i 198 (reprod.); PÉREZ SAMPER 1988, 569-572 i GARCÍA SÁNCHEZ 1996, 184-187.

La joiosa coincidència del part de la princesa d'Astúries, Maria Lluïsa de Parma, que el mes de setembre del 1783 infantà als bessons Carles i Felip, amb el concert definitiu de la desitjada pau amb Anglaterra, feu que el vint-i-dos d'octubre d'aquell mateix any el rei Carles III expedís una Reial Cèdula on proclamà la realització de celebracions a tot el regne⁸⁷⁶.

Un cop el governador de Barcelona i tinent general dels exèrcits del monarca, Fèlix O'Neill, hagué rebut la notificació règia, el tretze de novembre, l'Ajuntament determinà la creació d'una Junta especial formada per sis regidors, per què dictessin les providències pertinents per a commemorar ambdós esdeveniments. Després d'haver parlat amb el bisbe, el consell acordà que Barcelona es vestís de festa els dies vuit, coincidint amb la Immaculada Concepció, nou, l'aniversari de la mare de les criatures, i deu de desembre d'aquell mateix any. I per bé que la guerra amb Anglaterra havia colpit l'economia catalana, a la ciutat s'organitzaren diversos actes. Les façanes d'alguns dels seus edificis, tant públics com privats, foren adornades, essent dignes d'esment les decoracions de l'Ajuntament i la Llotja⁸⁷⁷.

⁸⁷⁶ ACA, Reial Audiència, cartes acordades, núm. 581, *Real Cédula de S. M. y Señores del Consejo, en la qual se expresan las demostraciones de piedad y regocijo públicos que deben hacerse en todo el reino con motivo de los Prósperos Sucesos que ha experimentado esta Monarquía en el feliz parto de la Princesa Nuestra Señora, nacimiento de los dos Infantes Carlos y Felipe, y el ajuste definitivo de paz con la Nación Británica*, Madrid: impr. per imprenta de Don Pedro Marín, 1783, a SUBIRANA 1987, 727 n. 1 i a GARCÍA SÁNCHEZ 1996, 186 n. 1.

⁸⁷⁷ Es conserven diversos textos de l'època gràcies als quals podem conèixer com es guarní Barcelona i les festes que s'hi celebraren. Alguns de caràcter general: BC, Fullets Bonsoms núm. 6275 i 983, *Accion de Gracias a la divina Magestad, y regocijos publicos de la ciudad de Barcelona en los días 8, 9 y 10 de diciembre de 1783. Por el feliz nacimiento de los serenísimos Señores Infantes D. Carlos y D. Felipe, y ajuste definitivo de Paz con la Nacion Británica*. Barcelona: impr. per Imprenta de Eulalia Piferrer, Viuda, [1784]. També a ALCOLEA 1959-60, XIV, 140 n. 452, REVILLA 1979, 443, SUBIRANA 1987, 727 n. 3 i 1990, 196, PÉREZ SAMPER 1988, 569 n. 17 i a GARCÍA SÁNCHEZ 1996, 186 n. 1; BC, Fullets Bonsoms núm. 8457, *Bilingüe obsequiosa consonancia en 92. decimas, que son castellanas, ó catalanas conforme serán pronunciadas y celebran las Glorias de la prodigiosa robusta, y doble Real Infancia de España: la fortuna de gozar el Monarca, y Real Familia que la Impera: la suspirada amigable concordia firmada entre las Potencias belicosas de Europa en esta última guerra; y las vistosas Mascaras, Moxiganga, Luminarias*.

Però entre les festivitats, el més esperat pel públic eren les acostumades cavalcades de carrosses i comitives guarnides, les màscares reials. L'Ajuntament de seguida decretà que es podien celebrar cada tarda des de la una fins al vespre passant sempre per davant del consistori on hi havia el retrat del rei. I per evitar-ne la insolència, el governador s'afanyà en promulgar un edicte on ordenava que:

"Todas las Máscaras guarden la mayor decencia, y moderación con vestidos, palabras, y acciones, sin que ninguna se atreva à insultar à Persona alguna con

Adornos, afectuosas públicas, y privadas Festivas Alegrías que tributa al rey Supremo, y al de España, la Inclita, y Fidelísima Barcelona en los días 8. 9 y 10 del mes de Dbre. de 1783. Barcelona: impr. per Estampa de la Viuda de Piferrer, [1784]. També a REVILLA 1979, 444, SUBIRANA 1987, 729 n. 12 i 1990, 197, PÉREZ SAMPER 1988, 569-570 n. 17 i a GARCÍA SÁNCHEZ 1996, 186 n. 1; el relat de les festes del Baró de Maldà del que se'n conserva una còpia manuscrita per E. Santacana: AHCB, Ms. A-254. Miscel·lània VII, AMAT CORTADA, Rafael. *Festas reals que se feren en esta Ciutat de Barcelona ab lo motiu del feliz part de la Serenísima Princesa de Asturias dels dos Infants Gemelos Dn Calros, y Dn Felipe y també per la pau: any 1773, en los días 8-9 y 10 de Deseembre.* També a SUBIRANA 1987, 727 n. 2 i 1990, 197 i PÉREZ SAMPER 1988, 570 n. 17; i també BC, Ms 2543, AMAT CORTADA, Rafael. *Viatges i descripcions de pobles i indrets de Catalunya.* També a GARCÍA SÁNCHEZ 1996, 187 n. 3. A més es redactaren escrits religiosos com el del sermó que Fèlix Amat llegí a la catedral: BC, Fullets Bonsoms núm. 3277, AMAT, Fèlix. *Sermón que en el día de la Inmaculada Concepción de Maria Santísima, Patrona de España y de sus Indias, Destinado para la solemne Acción de Gracias por el nacimiento de los dos Reales Infantes D. Carlos y D. Felipe, y por la feliz conclusión de la Paz, predicó en la Sta. Iglesia Catedral de Barcelona el Dr. D. Felix Amat, Bibliotecario Episcopal, y Socio de la Real Academia de Buenas Letras de Dicha Ciudad. Se dá a luz por disposición del Muy Ilustre Ayuntamiento.* Barcelona: impr. per Imprenta de Eulalia Piferrer, 1783. També a SUBIRANA 1987, 727 n. 6 i 1990, 196, PÉREZ SAMPER 1988, 569 n. 17 i a GARCÍA SÁNCHEZ 1996, 186 n. 1; l'oració: BC, Fullets Bonsoms núm. 9262, PUIG, P. *Oración gratulatoria que en la acción de gracias que en el día 11 de diciembre de 1783 celebró la orden militar de S. Juan de Jerusalén con motivo del augusto nacimiento de los infantes gemelos Don Carlos y Don Felipe, hijos de los Serenísimos Principes de Asturias y el nuevo establecimiento de Paz entre las majestades Católica y Británica.* Barcelona: impr. per Herederos de Bartolomé y Maria Ángela Giralt, 1783 a PÉREZ SAMPER 1988, 569 n. 17 i a GARCÍA SÁNCHEZ 1996, 186 n. 1. Per a la decoració de l'edifici de Llotja: BC, Fullets Bonsoms núm. 4945, 6273 i 985, *Expresión Obsequiosa que a su Augusto Monarca Dn. Carlos Tercero (que Dios Guarde) con la celebridad del feliz nacimiento de los dos Reales Infantes y confirmación de la paz General con las potencias beligerantes consagran la Real Junta, y Comercio de la Ciudad de Barcelona.* Barcelona: impr. per Francisco Suriá y Bugada, impresor de dicha Real Junta de Comercio, [1784]. També a REVILLA 1797, 444, SUBIRANA 1987, 727 n. 4 i 1990, 196, PÉREZ SAMPER 1988, 569 n. 17 i a GARCÍA SÁNCHEZ 1996, 186 n. 1. Alhora es conserva el manuscrit atribuït a Martí Sociats, BC, Ms. 28, SOCIATS, Martí. *Descripció que fa lo Autor de la funció feta per los SSrs. Comerciantes en la Casa de la Llotja ab motiu de las festes celebradas Á Barcelona en aplauso de Naixt dels Infants de España, y de la pau acordada junt al lo lance succhit lo ultim dia de la derrota del Catafal al temps de voler passar la moxiganga feta per los colegis, y Gremis de dita Ciutat en lo Deseembre de 1783, f. 41-45 a SUBIRANA 1987, 727 n. 8. I finalment, per la màscara organitzada pels gremis: AHCB, B. 1783-8° (fulletó), *Explicación del festejo, y mascara real que debiera ejecutarse en la ciudad de Barcelona con motivo del feliz alumbramiento de la Serenísima Señora princesa de Asturias, y efectucion de la paz, el dia 10 Diciembre del año 1783. Por los colegios, y gremios de la misma ciudad.* Barcelona: impr. per Francisco Genéras Impresor, 1784. També a REVILLA 1979, 442-444, SUBIRANA 1987, 727 n. 5 i 1990, 196 i PÉREZ SAMPER 1988, 569 n. 17.*

pretexto de la Careta. [...] que por las Mascaras no se disimule el sexo, con trages impropios, y agenos del que à cada uno corresponde”⁸⁷⁸.

Les muxiganges desfilaren totes les jornades però la més celebrada fou la que organitzaren els col·legis i gremis de Barcelona l'últim dia, el deu de desembre.

En efecte, els priors, prohoms i cònsols d'aquestes institucions havien estat convocats anteriorment pel corregidor, en presència de la Junta dels sis regidors, i se'ls va demanar que demostrassin el seu goig com bonament els permetessin les arques, molt tocades per l'estancament del comerç i la producció, a causa de la guerra, així com pels elevats costos que aquesta havia comportat. Els gremis reuniren les respectives juntes particulars i determinaren comissionar a dotze dels seus membres per idear i executar alguna activitat. Els elegits foren els notaris Ignasi Plana i Fontana i Francesc Aguirot, Gaspar Molet que era corredor de canvis, Josep Espinàs, plater, Felip Nadar, tintorer, Bonaventura Xuriach i Carles Gelabert, galoners, Antoni Guix, matalasser, Bernat Barba, terrissaire, Joan Moragas, fabricant de mitges, Ramon Matas, blanquer i Joan Albareda, vellutaire. Tots ells convingueren en un primer moment de fer una màscara al·legòrica que s'allargués totes les tardes festives, reproduint els moments més brillants de la història de Barcelona, però després de considerar el poc temps que tenien, menys d'un mes, així com l'estat dels comptes, finalment s'optà per retardar la funció a un sol dia. La idea fou acceptada pels respectius col·legis i la màscara reuní els episodis que es volien figurar anteriorment a més d'un de nou que s'afegí per recordar els feliços fets que es festejaven. La cavalcada agrupà quatre colles amb sengles carros triomfals, que aparentaren:

“La primera representando / la fundacion de nuestra Monarquía por Ataulfo, que según opinion de muchos autores estableció su Corte en Barcelona por los años

⁸⁷⁸ *Edicte del governador militar...*[1783].

416. *La segunda la entrada de Ludovico Pio en la misma ciudad despues de haberla conquistado de los sarracenos en 801, y el establecimiento de su Condado, conforme al parecer de los que antes de Bernardo y Wilfredo I cuentan por su primer conde à Bera. La tercera el feliz desembarco de S. M. en esta Ciudad en 1759. Y ultimamente el dichisimo nacimiento de los dos Reales Infantes y conclusion de la Paz*⁸⁷⁹.

Així, per bé que a la màscara s'hi inclogueren personatges mitològics tals com Hèrcules, Mercuri o Lucina i al·legories com la matrona que figurava la pau a l'últim carruatge, com veurem, la immensa majoria de referències foren històriques. En aquest sentit ens sumem a la tesi proposada per Rosa Maria Subirana que postula que per la condició efimera d'aquests esdeveniments festius, sovint s'hi assajaven noves tendències i assegura que la festa setcentista tendí a abandonar la simbologia mitològica en pro de la història⁸⁸⁰. Aquesta màscara n'és un exemple clar. S'elegiren dos moments que, com detallarem més endavant, feien referència als inicis de la nació catalana segons la interpretació històrica d'aleshores i a la vegada s'insistí en la relació i submissió del país amb la monarquia espanyola més contemporània, partint del record de la complaença pel desembarcament de Carles III a Barcelona i de la joia per les bones noves de la seva il·lustre família⁸⁸¹.

Malgrat les presses, els col·legis volgueren comptar amb artistes de primera fila i per això encarregaren el disseny dels fastuosos carruatges a en Salvador Gurri. Aquest, per la seva condició d'acadèmic no podia vincular-se amb el gremi, però mogut per motius econòmics evadí les normes. Això no fou pas una excepció, ja que a l'època existia una babel pròpia d'un moment de canvi i també l'acadèmic Pasqual Pere Moles s'implicà en aquesta rua gravant els dibuixos que dissenyaren en Gurri junt amb Pere Pau Montanya. Tots tres artistes formaven part de la plantilla docent de l'Escola Gratuïta de Dibuix, però als *Llibre d'Acords* de la Junta

⁸⁷⁹ *Accion de Gracias...* [1784], 47-48. Per conèixer els esdeveniments històrics que precediren la màscara al·legòrica *vid.: Accion de Gracias...* [1784], 10 i 11. La primera idea però que la desfilada es fes en tres tardes és relatada a: *Explicación del festejo...* 1783, s/p.

⁸⁸⁰ *Vid.:* SUBIRANA 1987, 726 i 728.

⁸⁸¹ Sobre la interpretació històrica vegeu també: PÉREZ SAMPER 1988, 572.

de Comerç no hi ha cap constància dels gravats, per tant no fou una obra encomanada per la sobredita Junta sinó que cal pensar que els gremis volgueren rememorar la seva màscara servint-se dels artistes més prestigiosos del moment⁸⁸². Així consta a un fulletó que s'edità amb motiu dels fets, on es llegeix:

*"La idea y construcción de los Carros de esta Máscara es de invención de D. Salvador Gurri, Académico de Mérito de la Real Academia de S. Fernando, y Teniente Director por la escultura de la Escuela Gratuita de Diseño de esta Ciudad, que junto con D. Pedro Pablo Montaña han formado los diseños de las láminas que va abriendo D. Pedro Pasqual Moles, de las Reales Academias de S. Fernando, y de la S. Carlos de Valencia, y Director de la insinuada Escuela de Diseño."*⁸⁸³.

D'aquests gravats només s'ha conservat el de la primera quadrilla, esmentat anteriorment, però en canvi els fulletons que es publicaren a l'època per a commemorar els fets ens han proporcionat exhaustives descripcions, una d'elles en vers, que permeten reproduir com fou la desfilada, configurada pels mateixos menestrals i artesans disfressats, i l'aparença dels seus carros⁸⁸⁴.

Al capdavant, Hèrcules iniciava la comitiva com a mític fundador de Barcelona, precedit per quatre clarinetistes a cavall i un altre músic amb timbals. Era seguit per tres parelles de pastors i nimfes que acompanyaven a Lucina i Mercuri: *"al influxo de cuias Deidades segun la Mitologia se deben atribuir los felices sucesos, que han motivado esta funcion en el glorioso alumbramiento, y efectuacion de la Paz"*⁸⁸⁵ i més tard continuaven les brigades de deu ostrogots i deu visigots

⁸⁸² Als *Llibres d'Acords* de la Junta de Comerç se citen aquestes festes en dues ocasions, totes elles relacionades amb la il·luminació de la façana de la Llotja però en cap cas amb la màscara dels gremis: BC, JC 9, *Llibre d'Acords* 1782-83, f. 395, 20-XI-1783 i f. 417, 18-XII-1783. També a SUBIRANA 1990, 196.

⁸⁸³ *Accion de Gracias...* [1784], n. a 52.

⁸⁸⁴ Rosa Maria Subirana, que ha estudiat els gravats de Pasqual Pere Moles, a una comunicació sobre aquestes festes, apuntà que per bé que les estampes que manquen es podrien haver perdut existeix la possibilitat que no s'haguessin arribat a fer mai ja que l'única que s'ha localitzat és justament de la primera comparsa. *Cfr.*: SUBIRANA 1987, 729 n. 9. Pel què fa a les descripcions de les desfilades, es poden llegir a: *Accion de Gracias...*[1784], 47-64 a: *Explicación del festejo...* 1783, s/p. i a *Bilingüe obsequiosa...* [1784], dècimes LXVII-LXXXVI.

⁸⁸⁵ *Explicación del festejo...* 1783, s/p.

victoriosos contrastant amb deu parelles de romans vençuts: “*aludiendo à la forzosa dimision que hubieron de hacer de su dominio en España luego de conquistada por los Godos, y proclamando Ataulfo por su primer rey*”. Tots aquests personatges davantejaven el carro d’Ataülf, de trenta dos pams de llarg i també d’alt en la seva part més crescuda, la posterior, on seia el monarca damunt d’un solemne tro de gust gòtic:

“construido al gusto gotico, adornado de trofeos propios de aquella Nacion. La base exterior del Trono estaba adornada de festones dorados, franjas y borlas de oro; y se desprendia de allí un manto de 40 palmos de largo que arrastraban por tierra, y parte de él ondeando y sostenido con franjas y borlas de oro, abrazaba todo el Carro hasta la extremidad de la proa”⁸⁸⁶.

A l’altre extrem es representà a l’esposa d’Ataülf, Gal·la Plàcidia, i enmig del matrimoni s’hi disposaren sis infants figurant els fills del monarca.

La segona comitiva feia referència a la reconquesta de Barcelona dels musulmans dirigida per Lluís el Piadós i a l’establiment del comtat barceloní. Consistia en vint parelles de catalans seguits per vint moros presoners i al final els nou antics barons. Immediatament circulava el carruatge, segons les descripcions de l’època millor que l’anterior, amb les mateixes mides i també amb un tro a la part posterior ocupat per Lluís el Piadós que era flanquejat pel comte de Berà, a qui l’emperador cedí el govern de la ciutat amb el títol de comte de Barcelona. Alhora el cap dels sarraïns, que governava la ciutat en aquell moment, també ocupava la carrossa, empresonat i acompanyat per dos esclaus:

“En su parte posterior se veía el magnifico Trono arrimado à la grande palma y laureles que formaban como un dosel, y en cuyo tronco se colocó un grupo de corazas y yelmos. En el centro de la base exterior del Trono habia otro grupo de trofeos militares

⁸⁸⁶ *Accion de Gracias...* [1784], 50-52.

*que entrelazados con laurel, continuaban por los costados; y lo restante plateado y dorado al gusto antiguo*⁸⁸⁷.

El tercer vehicle dissenyat per Gurri fou especial per què formava part de la quadrilla que recordava el desembarcament a Barcelona procedent de Nàpols del rei Carles III, el 17 d'octubre del 1759. Per reviure aquell moment, Gurri ideà un carro en forma d'embarcació, que segons les cròniques imitava la barca que conduí al rei des de la nau fins al port de la ciutat. Els textos afirmen que a dalt del carro s'hi col·locà el retrat del monarca en escultura i descriuen el bot:

*"Bajo de una rica carroza de damasco carmesí puesta en la popa, se colocó una estatua que representaba à S. M.; à los costados se figuraron por medio de unas telas las aguas del mar y como iba tirada por hombres ocultos debajo de la quilla, parecia / con bastante propiedad que iba surcando las olas. En lo restante del acompañamiento que habia dentro de la Chalupa, y sus remeros, se imitó quanto fue posible la del desembarco de S. M.; con la certeza de que no se podia presentar objeto mas plausible à los ojos de los Barceloneses"*⁸⁸⁸.

Per recordar l'afecte amb el que Carles III havia estat rebut pels ciutadans, quaranta-dos menestrals es disfressaren de mariners, pagesos, llauradors i artesans simulant la joia de la benvinguda, seguits de vint genis que figuraren algunes arts i ciències, fent referència a l'especial alegria d'aquestes per l'arribada del rei.

Finalment la màscara concloïa amb la comparsa que celebrava els dos esdeveniments pels que es feu la festa, la pau amb Anglaterra i el naixement dels infants bessons. Així els personatges disfressats eren de les nacions beneficiades per l'armistici i estaven acompanyats per sis genis ornats amb les divises que eludien als ministres que propiciaren el tractat:

⁸⁸⁷ *Accion de Gracias...* [1784], 54.

⁸⁸⁸ *Accion de Gracias...* [1784], 58-59.

"10 parejas de los Asiaticos Maratas unidos al nuevo tratado, vestidos con un extraño hermoso traje, y con ellas Hyder Alí su Gefe 13 parejas, que figurarán con la propiedad del vestido las 13 Provincias de la America Inglesa, que han firmado la Paz, rematando esta Quadrilla 16 Parejas , esto es 4 de Españolas, 4 Francesas, 4 Inglesas, y 4 Olandesas, vistosamente vestidas, que entrelazadas manifestarán la plausible Union que disfrutan todas estas Naciones, con el beneficio de la nueva alianza"⁸⁸⁹.

El carruatge de torn també recordava la pau i el felix part de la princesa Maria Lluïsa. La primera era figurada per una matrona que amb una entorxa sostinguda amb la mà dreta cremava un grup d'armes, mentre que amb l'esquerra aguantava una cornucòpia plena de fruits i flors, subratllant la prosperitat dels períodes de concòrdia. En canvi, amb un globus celest on s'hi havia il·luminat el signe zodiacal de Gèminis, s'eludia al naixement dels infants bessons. El carro, altre cop amb les mateixes dimensions, estava decorat a la zona posterior, la més alta, per un mar de núvols ornat amb fulles d'olivera on:

"en lo mas alto se veía el pabellon de España, y en la circunferencia seguian los de Francia, Inglaterra, Olanda y Estados Unidos de América. En el centro de las nubes se divisaba el caduceo entre dos cornucopias de la Abundancia. [...] A sus lados (de l'al·legoria de la pau) dos Matronas figuraban España y Francia; y otras dos en la grada inferior à Inglaterra y Olanda"⁸⁹⁰.

La desfilada fou molt concorreguda, tant que mentre circulaven els carruatges va ocórrer un escandalós accident, que no va ocasionar víctimes. Tingué lloc davant de l'edifici de Llotja quan, degut a la immensa quantitat de gent que havia pujat a la tarima dels músics per a veure la comitiva, la fusta s'enfonsà causant un gran terrabastall. Però malgrat l'ensurt, la màscara fou molt aplaudida pel públic que la pogué observar, segons narren tant els escrits

⁸⁸⁹ Explicación del festejo... 1783, s/p.

⁸⁹⁰ Accion de Gracias... [1784], 62-63.

partidistes dels qui organitzaren els actes, com els més crítics del Baró de Maldà que afirmen que “*tot ha anat lluhit*”⁸⁹¹.

Així, amb el disseny d'aquests carruatges Gurri s'enfrontà amb una tipologia inèdita entre la seva producció, tot i que no era la primera vegada que atacava una construcció efímera ja que dos anys enrera, el 1781, ja havia obrat el túmul en memòria del cardenal fra. Tomàs de Boxadors. I malgrat que quan els reis visitaren la ciutat comtal el 1802 s'organitzà una magnífica màscara reial, l'escultor no tornà a idear més carrosses. Aleshores l'artista gaudia d'una certa fama i rebé dos encàrrecs que li proporcionaren més feina, prestigi i lliures catalanes que l'anterior: les escultures en pedra per ornar l'escala noble de la Llotja i les fonts dels extrems del passeig de l'Esplanada.

⁸⁹¹ AHCB, Ms, A-254. Miscel·lània VII, *Festas reals que se feren en esta Ciutat de Barcelona...*, 24. També a SUBIRANA 1987, 727 n. 2. L'enfonsament de part de la decoració efímera de l'edifici de Llotja es pot llegir a aquest manuscrit del Baró de Maldà i també a BC, Ms 2543, AMAT CORTADA, Rafael. *Viatges i descripcions de pobles i indrets de Catalunya*, 128-129. També a GARCÍA SÁNCHEZ 1996, 187 n. 8. Val la pena transcriure el fragment que relata el moment, certament còmic: “*Tot hà anàt lluhit, fora de la desgracia dels musics, y altres Personas en el tablado de la Llotja, que haventsi carregat amés dels musics molta gent curiosa, per veurer ballar las Parejas en la Moxiganga, ya hân fet los del tablado altre moxiganga ab tamburellas, que fou miragle de no morirsi, o estrellarse per tota la vida, desquiciantse lo tablado, y més si se hagués despres aquella gran pamplinata pegada á la Parét de la Llotja, candelas, y Atxas. Hi havia uns crits de misericòrdia que sabia el credo; la desgracia dels que havia en el tablado no pasa de contusionetas esgarranxadas en los brazos, caras, y rodillas, empero si, molts violins xafats, una timbala xafada que era del regiment de Algarbe(...). Gracias á Deu los escalabors no foren cosa, majors en los Ynstruments, que en las Personas, que harian estát molt més sensibles. Se dona cobro als sustos de las personas amb sangrias, agua ab sal, calaguala, y no se que més. Fou un miragle, que no hagués estat tal desgracia en la Llotja major ab tant tropell de Gent; A no haver estat cosa de grave perill se deu al Patrocini especial de Deu, y de Maria santissima en lance tal, conclohent aqui las festas tan lluhides de Barcelona*” 128-129. Alhora al text atribuït a Martí Sociats: BC, Ms. 28, SOCIATS, Martí. *Descripció que fa lo Autor...* a SUBIRANA 1987, 727 n. 8. I finalment Laura García informa d'un altre relat sobre els fets conservat a l'arxiu Renart: AR, lligall XXXV, carpeta núm.3, Ms. 106-107, *Relació còmica de la Tragèdia de la Llotja, quant se capficà la Galeria, al temps de passar la Moxiganga*, segons GARCÍA SÁNCHEZ 1996, 187 n. 8.

10. Faristol del cor de la Seu Nova de Lleida



Fot. a VILÀ 1991, 259

Data: c. 1784-1785.

Material: fusta policromada.

Localització: mig del cor que era a la nau central de la Seu Nova; Lleida.

Estat actual: desaparegut.

Bibliografia: MARTINELL 1926, 82 i il·lustr. 15, 1956 (a), 14 i 1963 (a), 137; GUDIOL I CUNILL 1933, II, 706; CID 1961 (a), 112; TRIADÓ 1984 (a), 246; PLADEVALL 1989, 333; VILÀ 1991, 78 i 259 (reprod.) i LLEOPART I PUIGFERRAT 1991, 8.

L'any 1781 s'inaugurà la nova catedral de Lleida, construïda sota el patrocini del rei Carles III en substitució de l'antiga Seu, que a principis de la centúria havia estat convertida en caserna militar per les tropes de Felip V. Les obres però encara no s'havien enllestit del tot i s'allargaren prop d'una dècada perquè, a més dels treballs arquitectònics pendents, l'erecció de tot el conjunt

catedralici de bell nou suposà una ingent quantia de tasques decoratives per fer, tot i que bona part d'aquestes ja havien estat iniciades abans de la consagració. Entre els escultors que treballaren per a realitzar els nombrosos retaules, escultures i mobiliari litúrgic necessaris per a afaïonar les parets del flamant temple s'hi comptaren noms de prestigi tals com els de Lluís Bonifaç i Massó i el seu germà Francesc, Joan Adan que vingué des de Roma, Salvador Gurri o Felip Sauri. Les obres d'aquests mestres, tristament perdudes, formaren al temple un vertadera col·lecció d'escultura catalana de l'últim terç del segle XVIII.

Entre aquestes peces cal destacar, per la seva qualitat i per la magna quantitat de relleus esculpits, el cor obrat per en Lluís Bonifaç i Massó entre el 1774 i el 1779, situat al bell mig de la nau central ⁸⁹². Bonifaç hagué de dirigir diversos ajudants per a poder tallar el gran nombre de relleus del cadiram, però a més, altres mestres de renom també hi treballaren alguns elements menys rellevants. Cèsar Martinell, autor de la primera monografia de la Seu Nova de Lleida, on realitzà un lúcid i profund anàlisi del cor, apuntà que en Joan Adan en projectà la part exterior i hi feu la barana externa abans del 1781 i també que en Salvador Gurri hi dirigí la construcció del *faristol* que realitzà Eudald Galtaires⁸⁹³.

Tanmateix, Gurri no fou l'únic que aspirà l'obra ja que entre els folis del *Llibre de Deliberacions i Actes* del capítol del 1781-1785 conservat a l'arxiu de la catedral de Lleida, hi hem pogut exhumar que el disset d'octubre del 1783 el canonge obrer Josep Xavier Marí presentà un disseny pel *faristol* del cor fet per en

⁸⁹² Cèsar Martinell al seu volum dedicat a la Seu Nova de Lleida feu un magnífic estudi del cor de Lluís Bonifaç i Massó que es contractà el 4-XII-1774 i no es va plantar fins el març del 1779. *Vid.*: MARTINELL 1926, 70-176.

⁸⁹³ *Vid.*: MARTINELL 1926, 82. Cèsar Martinell no cità les referències documentals que noticiaven la direcció del *faristol* per part de Gurri, per bé que senyalà l'arxiu catedralici com la font d'on havia extret la informació. Actualment però l'arxiu de la catedral de Lleida està en procés d'ordenació ja que pocs anys enrera es reorganitzà sense respectar l'índex anterior. Així, fins i tot les referències topogràfiques de publicacions recents, com les de la monografia de la Seu Nova de Frederic Vilà que publicà el seu llibre fa relativament pocs anys, el 1991, ja no es poden trobar a l'arxiu, que està desproveït d'inventari. Tret dels *Llibres d'Actes i Deliberacions*, *Cartularis* i alguns *Llibres de capbreus i comptes* de l'obra que em pogut consultar, es francament difícil trobar cap notícia, rebuts o papers solts degut al desordre. Així, és del tot impossible descobrir algunes de les notícies que va escriure Martinell, cal doncs confiar en el seu escrit i esperar que en un futur proper s'ordini i s'inventariï l'arxiu de la catedral, com ja s'ha començat a fer, per a facilitar la feina als investigadors.

Lluís Bonifaç i Massó juntament amb els plànols i perfils del mateix autor pel retaule de sant Crist. Bonifaç va demanar 1600 lliures per la primera peça, corrent a compte seva el cost de la fusta de noguera i 2600 i el material pel segon. El consell catedralici acordà que ambdós dissenys es fessin arribar a l'acadèmia de Barcelona per a saber-ne l'opinió, on Salvador Gurri ja ostentava el càrrec de tinent per l'escultura⁸⁹⁴. Sembla que el dibuix o el cost del retaule de Bonifaç no convenceren ja que pocs dies després, el vint-i-un del mateix mes, Mari mostrà un nou disseny pel mateix altar i l'Obra acordà que es fes el segon enlloc del de Bonifaç⁸⁹⁵. Probablement el croquis del *faristol* va córrer la mateixa sort i finalment s'encarregà a Gurri que es pogué posar en contacte amb la Seu pels seus vincles amb l'Escola de Llotja, a la que el capítol havia demanat assessorament sobre aquella obra. No fou però fins al 1787 que Bonifaç no rebé cap retribució pel seu disseny. Aleshores Agustí Francisco li pagà 8 lliures per la planta del *faristol* del cor⁸⁹⁶.

Així, Salvador Gurri degué iniciar la direcció del *faristol* vers el 1784 i l'obra es degué acabar cap a l'any següent, ja que el dia vint-i-vuit d'abril del 1785 el capítol decidí donar el *faristol* vell a la comunitat de sant Llorenç, per tant el nou ja devia estar enllestí⁸⁹⁷.

El *faristol* s'ubicà al bell mig del cor. Era un moble de fusta, amb una base quadrada que servia per a guardar les salmòdies a mode d'armari, ornamentada amb *angelets* sobre núvols tallats en relleu. A sobre hi havia l'arrambador inclinat per a recolzar els llibres i tot era coronat per un Crist crucificat, la creu del qual arrencava d'una base de núvols. El Crist fou policromat per Miquel Fernández que

⁸⁹⁴ ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes 1781-1785*, f. 249r, 17-X-1783. Vid. el doc. núm. 37 de l'ap. documental.

⁸⁹⁵ ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes 1781-1785*, f. 250v-251r, 21-X-1783.

⁸⁹⁶ ACLL, Seu Nova, *Fabrica, Llibre de capbreus i comptes de l'administració de l'obra de 1781-1790*, vol. III, f. 145, 1787. Per bé que tant als *Llibres d'Actes* com als de l'obra hi ha notícies dels pagaments i la realització de la planta del *faristol* del cor de Lluís Bonifaç i Massó, no hi ha cap informació en canvi de la participació de Gurri a aquesta obra.

⁸⁹⁷ ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes 1781-1785*, f. 370v, 28-IV-1785. Vid. el doc. núm. 40 de l'ap. documental.

el vint-i-cinc de febrer del 1786 cobrà per la seva feina⁸⁹⁸. La figura presentava similituds amb la que Gurri obraria pel saló del Reial Tribunal del Consolat de la Llotja un parell d'anys més tard. Ambdues imatges tenien una positura semblant, idèntica en les extremitats, tant els braços en forma de V com les cames unides també per un sol clau essent l'esquerra l'avançada. En canvi el cos del Crist del consolat fa una curvatura que no tenia el del la Seu, el qual, enlloc de mirar enlaire dirigia el seu rostre cap a terra i tenia també el sudari distint, amb més quantitat de roba que feia major voleiada i moviment.

L'agost del 1936 però, els focs de la guerra civil cremaren l'edifici durant més de dos dies i al seu interior esdevingueren cendra els objectes artístics que l'embellien, tals com els retaules, el cor i el seu *faristol*⁸⁹⁹.

⁸⁹⁸ MARTINELL 1926, 82.

⁸⁹⁹ El daltabaix de la crema de l'església l'agost del 1936 durant la guerra civil ha estat estudiat per Frederic Vilà. *Vid.*: VILÀ 1991, 87-90.

11. Retaule de santa Eulàlia de la Seu Nova de Lleida



Fot. a MARTINELL 1926, il lustr. 94.

Data: c. 1784-1787.

Material: fusta policromada.

Localització: capella de santa Eulàlia de la Seu Nova; Lleida.

Estat actual: desaparegut.

Bibliografia: MARTINELL 1926, 214-216 i il·lustr. 94 i 95, 1956 (a), 15, 11 i 16 (reprod.) i 1963 (a), 137 i il·lustr. 92-A; ELIAS 1928, II, 105; RÀFOLS 1953, II, 527; CID 1961 (a), 112; FONTBONA 1977, s/p. (reprod.); TRIADÓ 1984 (a), 246, 1994, 211 i 1998, 108; PLADEVALL 1989, 333; VILÀ 1991, 78; SUBIRACHS 1994, 65 i LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 8.

A més del *faristol* del cor estudiat anteriorment, Salvador Gurri també obrà altres peces de major magnitud a la Seu Nova de Lleida, com el *retaula per la capella de santa Eulàlia*. Els autors que treballaren la major part d'aquestes tipologies al temple al darrer quart del segle XVIII foren l'escultor de Tarassona Joan Adan i en

menor nombre Francesc Bonifaç i Massó. Tanmateix, a la seva monografia sobre la Seu Nova, Cèsar Martinell atribuï a Salvador Gurri el *retaula de santa Eulàlia*, afegint que el pagaren uns germans prebendats⁹⁰⁰.

Martinell a més recollí una tradició oral que assignava l'obra al mateix autor. Es tracta d'un relat que li contà Ramon Borràs, membre d'un taller de retaulistes seguidors de la nissaga d'escultors de Lleida dels Corcelles, un dels quals, Ramon Corcelles, havia treballat a la catedral contemporàniament amb en Gurri. Segons la llegenda l'escultor es cansà de la insistència del client que el visitava assiduament al taller on esculpia la *santa Eulàlia*, demanant-li una obra bella però econòmica. Per això quan finalitzà la imatge, Gurri, tip del garrepa, li demanà un preu exorbitat de 50 unces d'or⁹⁰¹.

Aquesta atribució concorda amb les notícies del diari que redactà Francisco de Zamora, el qual, com és sabut, vingué a Catalunya per a ocupar el càrrec d'alcalde del crim i degut a la seva afició per l'arqueologia, visità el país tot prenent apunts d'allò digne d'esment segons el seu criteri. Arribà a Lleida l'octubre del 1788 i quan el dia vint entrà a la Seu Nova constatà, únicament en el cas del *retaula de santa Eulàlia*, que les seves escultures s'havien executat a Barcelona. Aquest fet, junt amb les diferències estilístiques de les imatges del retaula d'aital *santa* amb les dels altres, descarta l'autoria dels artífex de la resta dels retaules perquè en Joan Adan quan arribà de Roma s'instal·là a Lleida, on executà els encàrrecs de la Seu, mentre que en Francesc Bonifaç, havia nascut a Valls i residia a Tarragona⁹⁰². Al mateix temps confirma que el 1788 l'obra estava

⁹⁰⁰ Vid.: MARTINELL 1926, 214-216. El fet que l'obra no fos encarregada pel capítol de la catedral de Lleida explica que ni als *Llibres de Deliberacions i Actes*, ni als *Llibres d'Obra* des del 1781 hi hagi cap notícia sobre aquest monument.

⁹⁰¹ Martinell explica que fou el 19-XII-1925 quan el fuster de Lleida Ramon Borràs li explicà l'anècdota. Vid.: MARTINELL 1956 (a), 15.

⁹⁰² ZAMORA 1973, 241. El fragment del seu diari, el manuscrit original del qual es conserva a la Biblioteca Nacional de Madrid -M. S. 18409-, dedicat a Lleida fou publicat també per Salvador Roca i Lletjós, junt amb un breu estudi sobre el viatger. Vid.: ROCA I LLETJÓS 1981, 85-102. Un altre viatger que visità la Seu Nova de Lleida fou Antonio Ponz poc temps abans de l'estada de Zamora. Ponz només cità les obres de Joan Adan i en canvi censurà peces de la mateixa rellevància com el cor de Lluís Bonifaç o els altres retaules acabats pel seu credo artístic anti barroc. Mentre Ponz recità les més ínfimes talles d'Adan, titllà de simples ornats les obres dels escultors contemporanis, obrades amb un estil semblant: "*Paso por alto algunos otros ornatos de*

acabada. Així, pensem que l'escultor el degué fer pels volts dels anys en que laborà el *faristol* del cor al mateix temple, és a dir a mitjans de la dècada dels vuitanta.

El retaule tenia una planta en moviment amb els sectors laterals més avançats que el centre. Arrencava amb basament articulat amb sòcol, cos i cornisa que tenia adossada la mesa de l'altar a la zona endarrerida de la part central. El cos principal començava amb una predel·la d'on neixien dues cartel·les a sengles costats per sostenir les escultures dels *sants* laterals i al mig un relleu tallat en forma del cor. Aquesta últim trencava la línia recta de la predel·la i s'endinsava vers la fornícula superior. El primer cos estava centrat pel nínxol principal amb la *santa* barcelonina i flanquejat per dues columnes d'un ordre compost poc escrupulós. Als costats i més avançades que la concavitat central hi havia dues columnes més per banda just al davant de les quals s'hi disposaren les escultures dels *sants* i al darrera de totes elles pilastres adossades del mateix ordre.

La *santa Eulàlia* es figurà sobre un tro de núvols amb caps d'angelets, acompanyada per dos àngels més: l'un representat com un infant voleiava per sobre de la seva testa sostenint-li una corona de flors i l'altre, més adult, es



Grup central de *santa Eulàlia*. Fot. a l'Institut Amatller, clixé Mas.

esta nueva (y no se puede negar que suntuosa iglesia) por considerar que usted no tendrá el gusto de saberlos, como yo no lo tuve grande de verlos. Todo debía haber sido bueno tratándose de una obra real, para la cual no faltaron caudales". No es pot oblidar, com ja ha constatat Martinell i hem citat anteriorment, que quan es publicaren les cartes de Catalunya, Ponz era secretari de la Real Acadèmia de Bellas Artes de San Fernando, per la que Joan Adan treballava com a tinent director, fet que el viatger no s'oblidà de subratllar-ho a la seva carta. *Vid.*: PONZ 1788, 198 i MARTINELL, 1926, 14.

disposà als seus peus, ostentant la creu en aspa del seu martiri. Aquest últim àngel s'esculpí amb el rostre i el cos mirant cap a baix i amb una contorsió corporal molt expressiva, plena de moviment, el qual es potencià per la grandària de la creu que marcava una profunda línia diagonal. Per contra, la *santa*, de formosa joventut, es tallà amb una bellugor més elegant i dolça positura, amb el braç dret recollit suaument sobre el pit i l'esquerra allargat amb delicadesa. Totes tres figures foren obrades amb tendresa i gràcia seguint els tics de l'art de Gurri. En canvi, al dessota del *grup de la Verge*, recolzats sobre el basament, hi havia dos *angelets* més, esculpits amb molta menys destresa, de caps petits i colls inflats, que de segur que no sortiren pas de les mans d'aquest escultor.

El *sant* del costat de l'epístola era *Francesc d'Assís*, es representà amb un rostre reflexiu de mirada perduda, prim i de barba aciforme i vestit amb el seu hàbit de caputxa punxeguda amb cordó de nusos. L'home sostenia alguns dels seus atributs, un crucifix amb la mà dreta i una calavera i un rosari amb l'esquerra, que recollida sobre el tors. Al sector de l'evangeli s'hi col·locà a *sant Jaume*, més vigorós que l'anterior, tant per la força de la musculatura del braç esquerra que es



Sant Francesc d'Assís. Fot. de l'Institut Amatller, clixé Mas.



Sant Jaume. Fot. de MARTINELL, 1926, il·lustr. 95.

representà nu, sortint del mantó, com pel dinamisme dels plecs de les seves vestidures, que a diferència de les del *sant d'Assís*, on queien rectes sense massa moviment, en aquest cas rodejaven la cintura amb gran ampul·lositat. Alhora des de l'extrem dret on s'arreglaven les robes sorgiren diverses línies diagonals dirigides cap als peus de marcada mobilitat. La representació del patró d'Espanya s'acompanyà de diversos atributs: una cadena que agafava amb la mà esquerra, amb la que senyalava el gran penó plegat on s'hi entreveia el dibuix de la creu de *sant Jaume* recolzat sobre el braç dret i un mantó amb dues petxines cosides propi dels pelegrins que eludia a la creença del sant com a protector dels viatgers.

El retaule finia amb un àtic d'aires barrocs, distints de l'assuajament estilístic de les escultures, degut al moviment de l'arquitectura, més intens que els del cos i del basament inferiors. La cornisa de l'entaulament se separà d'aquest per a dibuixar una pronunciada corba ascendent que interrompia la cimera, seguint el moviment marcat ja a la predella però amb línies més exagerades. Els entrants i sortints de l'arquitectura del l'àtic eren nombrosos i es traduïren en una cornisa superior múltiplesment trencada, també amb el centre elevat i plena de moviment. Quatre *angelets* descansaven sobre l'entaulament, dos als laterals i dos més al centre, sota els raigs de la glòria que presidia l'àtic, amb el colom de l'esperit sant encerclat per caps d'àngels i raigs de llum.

Com la resta dels retaules del temple, aquesta obra desaparegué cremada el 1936 per les ires anticlericals de la guerra civil.

12. Model pel retrat eqüestre del rei Carles III per la Junta de Comerç de Barcelona

Data: 1785-1788.

Material: el model es feu en cera.

Localització: l'estàtua no s'arribà a fer mai ni es fixà la seva ubicació, només se n'executà un model per a la Junta de Comerç; Barcelona.

Estat actual: el model ha desaparegut.

Bibliografia: CID 1946, 417-424 i 445-451, 1961 (a) 115 i 1998, 236; DURÁN 1948, 268-270; RUIZ PABLO 1994, 219-220 i RIERA 1994, 218-225.

Durant la segona meitat de la dècada dels vuitanta els confins de l'art de Salvador Gurri, que ja havien estat ampliat quan aquest abandonà la comarca de la infantesa per a aventurar-se al garbuix barceloní, s'haguessin pogut eixamplar si el projecte que ambicionava la Junta de Comerç finalment s'hagués realitzat. Per bé que el 1783 l'escultor ja havia participat en una obra vinculada a la monarquia, dissenyant els carros triomfals de la màscara reial amb motiu del naixement dels infants bessons Carles i Felip i de l'anelhada pau amb Anglaterra, en aquesta ocasió Gurri hagués gaudit d'una oportunitat única entre la seva producció ja que s'hagués enfrontat amb el retrat eqüestre d'un personatge de magna importància, el rei Carles III.

El monument fou concebut per la Junta de Comerç de Barcelona després que s'assolís la fi de la pirateria al Mediterrani, perpetrada sobretot pels corsaris algerians. El pillatge s'aturà gràcies a uns acords amb els tunisians i especialment a la firma d'un tractat de pau amb Algèria el 1785, després que aquell país patís un seguit de bombardeigs dissuasius per part de l'esquadra espanyola. El nou context de seguretat marítima afavorí notablement el mercadeig de la franja llevantina de la península i la Junta Particular, que representava el comerç de Catalunya, volgué

mostrar la seva gratitud vers al monarca Carles III i al comte de Floridablanca, figurant-los per mitjà d'una escultura eqüestre i d'un bust respectivament⁹⁰³.

Amb aquest desig, durant la reunió de la institució catalana del 28 de juliol de 1785, el seu president feu pública la voluntat de dur a terme aquestes dues estàtues, la primera fabricada en bronze per a un indret públic encara indeterminat, mentre que per la del comte es proposà col·locar-la a l'edifici de Llotja, que aleshores s'estava reformant⁹⁰⁴. Així, a aquella assemblea es dictaren les primeres providències i s'acordà l'erecció d'ambdues obres, comissionant per a tal efecte a tres dels seus membres, el Marquès de Palmerola, Melcior Guàrdia i Fèlix Prats, a qui el secretari no trigà en comunicar que:

"Muy señores míos: Haviendose echo presente en la Real Junta Particular de Gobierno del Comercio de este Principado por el señor intendente presidente con motivo de haverse premeditado por la misma Junta lo que debía practicarse en obsequio de su majestad y gratitud al señor conde de Floridablanca, publicada que fuese la Paz con los Argelinos, en memoria de un suceso tan importante al bien del Estado y del comercio en particular; que parecía á su señoría conveniente se tomase resolucion en el asunto: Há acordado dicha Real Junta que se erija una estatua equestre fabricada de bronze, que deberá colocarse en el parage, que se tuviese por mas publico, y oportuno á manifestar los justos y debidos sentimientos de amor y reconocimiento de estos naturales á los efectos que experimentan del magnanimo y benefico corazón de su soberano: y al mismo tiempo un busto del excelentísimo señor conde de Floridablanca, que se colóque en la casa Lonja para llevar á ß. 7º la posteridad la memoria de lo mucho, que debe el comercio de este Principado á las sabias providencias de este ilustrado ministro; comisionando á vuestras señorías para que traten y arreglen los medios conducentes á que tenga su debido efecto con la brevedad posible: lo que comunico á

⁹⁰³ Per bé que Carlos Cid Priego ha apuntat la possibilitat que el bust de Floridablanca fos realitzat per Salvador Gurri, cal dir que aquest retrat no s'arribà a fer i que a la documentació conservada no hi ha cap constància de que Gurri en fes algun disseny o model o que hi participés de cap manera. *Vid.*: CID 1961 (a), 115.

⁹⁰⁴ BC, JC 10, *Llibre d'Acords* 1784-85, f. 335, 28-VII-1785. També a CID 1946, 419-420 i 445 i RIERA 1994, 218. Carlos Cid en algunes ocasions datà erròniament aquest acord el 26 de juliol, mentre que en altres cità correctament el dia 28, així com el número de pàgina, que és el 335 i no pas el 355.

vuestras señorías de acuerdo de la mencionada Real Junta para su inteligencia y practica."⁹⁰⁵.

L'entusiasme pel projecte seguí un mes després quan s'acordà noticiar les bones intencions a la Junta Suprema de Comerç i Moneda per a sol·licitar-ne el seu vist-i-plau i l'endemà mateix els comissionats ja posaren fil a l'agulla escrivint, entre altres, al secretari de la General, Manuel Giménez Bretón⁹⁰⁶. El consentiment del tribunal madrileny arribà el 28 de novembre del mateix any a través d'un ordre on, a més d'aplaudir el bon propòsit del comerç català, se'ls demanava tant els dissenys de les escultures, l'indret acordat per a col·locar-les així com els comptes per a sufragar els costos previstos. Tot per tal d'assegurar-se que la idea fos del grat del rei i es pogués sol·licitar la sobirana aprovació⁹⁰⁷.

Els de Barcelona però ja havien mostrat la seva inquietud tant pel permís reial com pel croquis de les obres abans del reclam de la Suprema suara esmentat, ja que a l'extracte sobre l'expedient del monument eqüestre elaborat pel secretari de la Junta, Joan Vidal i Mir, on es llegeix informació que dóna llum a part de la documentació, s'explica que:

"Los señores comisionados, â fin de cumplir el encargo que les hizo la Junta escribieron â la Corte â persona muy inteligente y de carácter, para que se sirviese facilitarles un escultor de primera habilidad y todas las noticias que considerase conducentes â que se hiciese con la mayor perfeccion la citada estatua y busto: y habiendo la expresada persona practicado la diligencia, y averiguado todas las

⁹⁰⁵ BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 7, 28-VII-1785. *Vid.* el doc. núm. 42 de l'ap. documental.

⁹⁰⁶ BC, JC 10, *Llibre d'Acords* 1784-85, f. 351, 29-VIII-1785 i BC, JC 88, *Copiador de Cartes* 1785-1789, 30-VIII-1785. Ambdós també a CID 1946, 419-420 i 446 i RIERA 1994, 218.

⁹⁰⁷ BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 8, 28-XI-1785. *Vid.* el doc. núm. 45 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 218. Aquesta ordre es llegeix a la reunió de la Junta de Comerç del 12 de desembre de 1785: BC, JC 10, *Llibre d'Acords* 1784-85, f. 421-422, 12-XII-1785. També a CID 1946, 447 i RIERA 1994, 220. I el secretari de la Junta, Vidal i Mir, el feu arribar aquell mateix dia als comissionats: BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 9, 12-XII-1785.

*circunstancias que comprendi el encargo, resultó haber hallado escultor de mucha habilidad que ofreció desempeñarlo*⁹⁰⁸.

Amb aquestes línies queda contextualitzada la carta que el 9 de novembre de 1785 Bernardo Belluga envià des de sant Llorenç a la Junta catalana, on els va comunicar que abans de fer arribar les representacions per a demanar l'aprovació del monarca a Floridablanca, havia consultat a l'escultor Manuel Álvarez els costos per a l'estàtua eqüestre i que aquest s'havia ofert per deixar les obres que estava fent i dedicar-se exclusivament a l'escultura del rei que "*ha de passar a la immortalitat*". Així, Belluga recomanà a l'escultor Manuel Álvarez de la Peña per a la realització d'aquesta obra i a Joan Adan per a l'execució del bust del comte de Floridablanca⁹⁰⁹.

Quan Belluga acudí a Manuel Álvarez, nascut a Salamanca el 1727, perquè informés sobre el preu pel *monument eqüestre de Carles III*, no ho feu pas aleatòriament, ans al contrari, Álvarez ja havia treballat una tipologia semblant entre el 1778 i el 1780 quan feu un model que representava al rei Felip V muntant a cavall segons propòsit del seu fill Carles III⁹¹⁰. A més, l'escultor estava plenament integrat dins del sistema acadèmic, ja que des de que el 1757 entrà a formar part del cèlebre llistat dels acadèmics de mèrit, la seva carrera a l'entitat fou imparable, ascendint a tinent director d'escultura el 1762, director d'aquella secció el 1784 i director general des del 1786 fins al 1798. D'igual manera, les seves obres seguiren l'ideari estètic dels il·lustrats i la recerca de la proporció, l'equilibri i la bellesa ideal imitant només les parts més excel·lents de la naturalesa, prosperaren a l'informe que redactà per Belluga sobre el model de l'escultura que ens ocupa:

⁹⁰⁸ BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 2-4r, [1786]. *Vid.* el doc. núm. 49 de l'ap. documental.

⁹⁰⁹ BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 26, 9-XI-1785. *Vid.* el doc. núm. 44 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 220 n. 443. La Junta de Comerç ja havia tingut contactes anteriors amb Bernardo Belluga pel mateix assumpte segons es llegeix a l'acord del 5 de setembre de 1785, on es veu com li havien escrit una carta i aquest contestà aplaudint el doble projecte.

“En el caso presente es preciso antes de hacer dicho modelo en grande del tamaño que se hà de vaciar la estatua de bronce, egecutar otro pequeño de tres, ò quatro pies de alto para estudiar el natural, frequentando à este fin los picaderos y observando los caballos, sus castas, variedad de movimientos y figuras que ofrecen sus musculaciones en los actos de andar, galopar y correr. Y como todas estas atitudes son quasi imperceptibles, haciendo muchas en las quadras delante de los mismos cavallos, y tomando informe de los picadores, à cerca de las partes mas hermosas de cada cavallo sobre que se estudie, para buscarlas en diversos, porque todas unidas no concurren en lo general en uno solo.”⁹¹¹.

Tant la carta de Belluga com la d'Álvarez foren llegides a la reunió de la Junta de Comerç de l'1 de desembre de 1785 i des de la ignorància, perquè Álvarez demanava trenta-cinc mil pesos, el consell acudí a un artista prestigiós però prou a l'abast, Pasqual Pere Moles, director de l'Escola de Dibuix patrocinada per aquella entitat, per a demanar-li un informe⁹¹². Aquest respongué que el primer que calia fer era un petit model en cera amb pedestal i ornaments, que se li encarregà immediatament⁹¹³.

Moles no es feu pas esperar i el 6 de gener de 1786 ja presentà l'informe i el modelet, que havia encomanat al seu company Salvador Gurri, tinent director de l'Escola de Llotja. L'encàrrec del model a Gurri consta documentalment tant al sumari de les vicissituds del monument⁹¹⁴, redactat per Joan Vidal i Mir, com a l'informe de Moles, que sortosament s'ha conservat entre els lligalls de la Junta de Comerç. Al seu dictamen, Moles, conscient de la proposta de Bernardo Belluga i de que la Junta encara no havia triat escultor, recomanà, sense ànim d'ofendre a

⁹¹⁰ Aquest model encara avui es conserva a la Real Academia de San Fernando de Madrid i al catàleg d'escultura d'aquesta institució, elaborat per Leticia Azcue Brea l'obra està registrada amb el núm. E-147: AZCUE 1994, 143-147.

⁹¹¹ BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 28 i 29, 7-XI-1785. *Vid.* el doc. núm. 43 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 219.

⁹¹² BC, JC 10, *Llibre d'Acords* 1784-1785, f. 415-416, 1-XII-1785. També a RIERA 1994, 219.

⁹¹³ Dins els lligalls de la Junta de Comerç es conserva el dictamen que Moles feu arribar al secretari Joan Vidal i Mir com a resposta a l'acord de la Junta de l'u de desembre: BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 12, 11-XII-1785. També a RIERA 1994, 220. El dictamen es llegí a la reunió de la Junta del dia següent: BC, JC 10, *Llibre d'Acords* 1784-1785, f. 422, 12-XII-1785. També a CID 1946, 447 RIERA 1994, 220.

Manuel Álvarez, a Salvador Gurri com a candidat per a obrar l'estàtua règia, demostrant que aquest era un artista apreciat:

*"Que el señor Belluga ha acreditado su buen gusto e inteligencia dando el primer paso con el escultor Alvarez para saber el coste que podrán tener estas obras valiendose de un habil profesor, como por tal es conocido y en su carta manifiesta, por lo que en ella explica perteneciente a los estudios que hazen los escultores para el mejor acierto en obras de tanta entidad: por las referidas cartas quedo enterado de que la Real Junta no tiene elegido profesor para el desempeño de estas obras: en este supuesto, me es preciso, sin hazer agrabio al talento de Alvarez, recomendar el distinguido merito de don Salvador Gurri, conocido en muchas obras publicas y particulares/ f. 10^o por el qual lo eligió la Real Junta teniente de la Escuela de las Nobles Artes, que desempeña à satisfaccion de la misma Real Junta, con conocido beneficio publico: este sugeto le concidero capaz de executar la estatua eqüestre, y no dudo se esmerará en una obra tan digna del soberano en la que interesa su honor y el de la nacion. "*⁹¹⁵.

De fet Gurri ja havia iniciat el procés de construcció de l'obra amb el model de cera i a més també havia redactat un escrit per ordre dels comissionats de l'obra, de les despeses que suposaria costejar-la, considerant el sistema de treball i la decoració del monument⁹¹⁶. I si bé el text de Gurri és de gran vàlua per la nombrosa informació que proporciona d'un obra altrament desconeguda, cal dir que els seus pensaments no foren del tot originals. El mètode que exposà d'imitació de la natura, anant a les quadres per observar els millors moviments dels cavalls i les postures dels seus genets, recorda al text d'Álvarez, al que ben segur que hauria tingut accés:

⁹¹⁴ BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 2-4r, [1786]. *Vid.* el doc. núm. 49 de l'ap. documental.

⁹¹⁵ BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 10-11, 6-l-1786. *Vid.* el doc. núm. 46 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 221 n. 448 i 449 i CID 1998, 236.

⁹¹⁶ BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 5-6r, [1786]. *Vid.* el doc. núm. 47 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 222-223.

"[...] y por consiguiente es preciso hacer otro, mediante el tiempo proporcionado para poder solidamente estudiar el buen uso de montar y observar el mejor carácter y movimientos de los cavallos para poder con mas seguridad conducir la obra en aquel grado de perfeccion que se desea para gloria del monarca y honra de la Nacion.

Para el estudio y hazer del modèlo propuesto, se necessitan ocho meses de tiempo; y comprehendidos todos los gastos de cavallos, vistas de Picadores, y materiales, importará el modèlo"⁹¹⁷.

Alhora, la decoració del pedestal que llistà Gurri tampoc no era exclusiva perquè Moles ja en parlà al seu dictamen quan cità *"los adornos y figura de Cataluña que está sentada al zócalo del pedestal"*⁹¹⁸. A diferència del gravador, Gurri recità tota la iconografia planificada a l'obelisc de la base, però tot i així repetí conceptes:

"cuyo pedestál deverà ser adornado de los mejores jaspes del Principado de Cataluña y marmol blanco de Carrara para molduras, estatuas y baxos relieves. Entre las estatuas que deven adornar el pedestál, la principal es Cataluña sentada sobre la clave de Ercules, y en ademan de ostentar el escudo de armas de España; y despues tres medallones, con baxos / f.^{6r} relieves de figuras alusivas â los hechos mas gloriosos, con que Cataluña se ha distinguido en servicio de sus monarcas; como tambien quatro baxos relieves con grupos de trofeos militares alusivos al valor, y otros adornos de festones de laurel que deven adornar el borde de las quatro lapidas, en donde hiràn descritas las dedicatorias"⁹¹⁹.

Enlloc s'explica qui fou l'ideòleg de l'obra, els textos són contemporanis i es pot tractar d'un intercanvi actiu d'idees fruit de la relació quotidiana d'ambdós artistes, però no podem oblidar el paper determinant que Moles tingué en la decoració de l'edifici de Llotja i no seria d'estranyar que altre cop fos ell

⁹¹⁷ BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 5-6r. *Vid.* el doc. núm. 47 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 222-223.

⁹¹⁸ BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 11, 6-I-1786. *Vid.* el doc. núm. 46 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 221 n. 448 i 449 i CID 1998, 236.

⁹¹⁹ BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 5-6r. *Vid.* el doc. núm. 47 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 222-223.

l'encarregat d'idear una escultura tant rellevant per la Junta⁹²⁰. Sigui com sigui, havent llegit els temes descrits per Gurri, estem d'acord amb la tesi d'Anna Riera quan afirma que els passatges proposats pel pedestal no buscaren tant la lloança directe del monarca sinó insistir en la fidelitat de Catalunya vers als reis, submissió en la que la Junta destacava sobretot amb l'apadrinament d'aquesta obra⁹²¹.

Altrament, gràcies a ambdós informes és possible deduir com hauria estat el monument definitiu: una base de 36 pams d'alt en forma d'obelisc amb jaspis catalans i marbre blanc de Carrara per l'ornamentació, coronada per l'escultura eqüestre de 18 pams feta de bronze a partir del procés de la cera perduda i tot circumdat a la primera grada per una barana de protecció. La indumentària del monarca dependria de la sobirana elecció: *"El Rei esta vestido a lo heroico, con armadura de hierro: Luis XIII ya citado a la romana, trage en que dá mas campo al profesor para demostrar su habilidad; Sobre esta eleccion, me parece se debe consultar la R^l Persona, que tal vez eligiria la antigua española; vestidura, la mas comoda, mas noble y gallarda que han inventado todas las naciones"*⁹²². I el gest del cavall podria imitar la postura en corveta de l'escultura de Felip IV del Retiro de Madrid⁹²³.

Per últim, la ubicació no es concretà però davant la possibilitat de col·locar la imatge enfront de l'edifici de Llotja mirant el Palau del capità general⁹²⁴, Moles indicà els canvis que s'haurien de fer al pedestal per aconseguir l'harmonia urbanística amb l'edifici de Llotja, ajustant les alçades i contrastant l'ordre toscà de la façana amb la incorporació d'unes pilastres dòriques a la base de l'estàtua. Aquesta localització pública suposava una explícita funció simbòlica que

⁹²⁰ Anna Riera ha dedicat un capítol de la seva tesi a l'estudi del paper rellevant de Carles Salas i Pasqual Pere Moles en la decoració iconogràfica de l'edifici de Llotja. *Vid.*: RIERA 1994, 238-246.

⁹²¹ *Cfr.*: RIERA 1994, 223.

⁹²² BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 11, 6-1-1786. *Vid.* el doc. núm. 46 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 221.

⁹²³ Aquesta model, citat per Pasqual Pere Moles, és la famosa escultura eqüestre que programà el comte duc d'Olivares i que feu Pietro Tacca el 1640, on vencé les dificultats tècniques de la postura en corveta.

⁹²⁴ Aquest edifici del segle XIV situat just enfront de la Llotja i reformat diverses vegades, fou seu de la Capitania General des del 1714 fins l'any 1846, quan la capitania es traslladà al convent de la Mercè. L'edifici cremà el 1875 i fou enderrocat després de l'incendi.

glorificava la figura del rei, pròpia dels referents que havia citat el gravador, tant el monument de Felip IV situat al Jardí de la Reina del palau del Buen Retiro com l'escultura de Lluís XIV de París, que per bé que no explicita quina era, podria ben ser un dels dos retrats eqüestres d'aquest monarca que excel·lien a la capital de Sena, el de la Place Vendôme de Girardon o el de la Place des Victoires feta per Desjardins, els quals focalitzaven tot l'espai⁹²⁵. De fet, la voluntat urbanística de Moles de concordar l'escultura amb el seu entorn s'apropava al model francès, ja que l'escultura de Girardon i l'alçada dels edificis circumdants foren expressament equilibrades com després el gravador aconsellà pel projecte català. No es pot oblidar que Pasqual Pere Moles pogué passejar durant vuit anys pels carrers de la capital francesa on finalitzà la seva formació pensionat per la Junta de Comerç.

Però malgrat l'avenç dels dissenys artístics, l'estàtua va topiar amb un obstacle infranquejable, el preu. Gurri havia valorat el cost del monument en seixanta-sis mil vuit centes lliures, sense contar ni el bronze ni la feina del fonedor, i la Junta es va veure incapaç de sufragar-ho a causa de la decadència del comerç i l'economia:

“La Junta enterada de todo lo que queda expresado y considerando que los medios propuestos por los señores comisionados para la execucion del mencionado proyecto, no podian proporcionar el considerable coste que tendria la estatua eqüestre, porque la grande decadencia que desde la ultima guerra experimenta el comercio, que se hace trascendental por consecuencia â todos los estados del Principado, presentaba para ello un obstáculo insuperable en estas circunstancias, y que se vehia la Junta precisada, ahun que con el mayor dolor, â diferirlo para otro tiempo mas favorable”⁹²⁶.

Així, el projecte quedà aturat i vingueren mesos de silenci tret del divuit de maig de 1786 quan un dels comissionats per l'obra, Melcior Guàrdia, presentà un

⁹²⁵ A. E. J. Morris al seu llibre *Historia de la forma urbana* ha estudiat tant la Place des Victoires com la Vendôme, i en tots dos casos afirma que les places es desenvoluparen entorn de les escultures eqüestres de Lluís XIV: MORRIS 1984, 222-223.

⁹²⁶ BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 3v, [1786]. *Vid.* el doc. núm. 49 de l'ap. documental.

dictamen a la Junta on admeté la decadència del comerç quan es decidí l'erecció dels retrats⁹²⁷.

Els catalans no confessaren les seves penúries econòmiques als de Madrid, que intrigats pel mutisme, escriviren a Barcelona de mans de Belluga el 4 de juliol per a preguntar-los sobre l'estat de les obres. La Junta de comerç ordenà als comissionats que els expliquessin perquè no s'havien iniciat els retrats i aquests confessaren que encara pesaven els mateixos problemes econòmics que patí la Junta quan rebé els informes de Moles i de Gurri⁹²⁸. Així, s'acordà contestar a l'epistola madrilenya noticiant els motius del retard, la seva desolació i la voluntat de erigir el bust de Floridablanca immediatament, però en canvi posposar el projecte eqüestre per a temps millors, sense la intenció d'abandonar-lo⁹²⁹.

Així mateix, també s'informà que s'havien proposat algunes solucions, que per altra banda la Junta creia inútils, com que el capità general demanés ajuda econòmica als eclesiàstics, nobles i al poble en general i l'intendent i president de la Junta, al comerç i a la marina: *"para que tomasen parte en la gloria que les resultaria de esta empresa, no pareciendo difícil recoxer por este medio veinte y cinco mil pesos cada año, de los seis, que según los informes tomados se necesitan para esta obra, hasta dejarla enteramente concluida"*⁹³⁰. Sembla que si més no sí que es dirigiren als comerciants, segons l'acord del 30 d'octubre de 1788, on s'observa que el 10 de desembre de 1777 la Comunitat de Comerciants Matriculats comissionaren a Joaquim Roca Batlle, Joan Antúnez i Joan Canaleta per executar una estàtua eqüestre del rei i aleshores els demanaven quins progressos havia experimentat el monument. Però les contestes foren en forma d'evasives i a l'acord del 20 de novembre del 1788 es

⁹²⁷ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 67, 18-V-1786.

⁹²⁸ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 96, 10-VII-1786 i f.101-104, 17-VII-1786. També a CID 1946, 448 i RIERA 1994, 224-225. El secretari de la Junta fa arribar l'acord als comissionats: BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 17. També a RIERA 1994, 224.

⁹²⁹ La carta a Belluga es serva per duplicat: BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 23-25, 22-VII-1786. *Vid.* el doc. núm. 48 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 225 n. 453. I a BC, JC 88, *Copiador de Cartes* 1785-1789, 22-VII-1786. També a CID 1946, 449-450.

⁹³⁰ BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 24r, 22-VII-1786. *Vid.* el doc. núm. 48 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 225 n. 453.

llegeix com els comerciants fan temps demanant l'informe de Gurri amb l'excusa de poder calcular millor els costos⁹³¹.

Certament els orígens entusiastes donaren pas a una documentació de tenor pessimista que responia al context econòmic del moment i, finalment, els presagis més tristos es compliren i l'obra no s'arribà a fer mai, com tampoc el bust del compte. La mort del rei el 14 de desembre de 1788 acabà de donar el definitiu cop de gràcia a un apassionament que quedava ja ben lluny.

Els últims documents que fan referència a aquesta obra es limiten al pagament del modelet en cera que feu Salvador Gurri el qual, degut a la demora de la realització de l'estàtua, encara no havia cobrat. Així, quan es demanà dictamen a Pasqual Pere Moles sobre el preu de la unió de dotze escultures de guix que Gurri havia ajuntat per l'Escola de Dibuix, el director aprofità per recordar a la Junta el deute pendent:

*"Con este motibo me parece oportuno el añadir a vuestra merced que en fuerza de la orden de la Real Junta de 12 de diciembre de 1785 para que dispuciera se hiziera un modelo de la estatua eqüestre y lo presentara con el informe que se me havia pedido, lo puse en execucion encargandolo al mismo don Salvador Gurri: he diferido todo este tiempo el solicitar se satisfaga à este profesor, por esperar si tendria efecto el proyecto y reunir este trabajo con el que se le mandase de nuevo; viendo que la dilacion de mas de tres años puede perjudicar a un sugeto que vive de su trabajo, me ha parecido de mi obligacion el recordar a la Real Junta por medio de vuestra merced, el que se le satisfaga"*⁹³².

⁹³¹ BC, JC11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 537, 30-X-1788; f. 543, 20-XI-1788 i f. 549, 1-XII-1788. També a CID 1946, 450-451, 1961 (a) 115 i RIERA 1994, 225. La Junta de Comerç fa arribar als comissionats l'informe de Gurri i demana a Moles que els deixi veure el model: BC, JC LIX, caixa 83, núm. 26, f. 21, 1-XII-1788. *Vid.* el doc. núm. 66 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 225.

⁹³² AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 97-98, 16-VII-1788. *Vid.* el doc. núm. 58 de l'ap. documental. El secretari de la Junta feu arribar aquest dictamen de Moles al comissionat per aquesta escultura, el Marquès de Palmerola: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 96, 28-VII-1788. Però degut a la seva marxa imminent cap a la Cort, la Junta de Comerç acordà passar l'expedient a un altre dels comissionats, Melcior Guàrdia el 15-IX-1788, BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 521, 15-IX-1788 i Vidal li feu arribar els informes necessaris el mateix dia: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 92, 15-IX-1788. *Vid.* els doc. núm. 60-62 de l'ap. documental. El primer també a CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106 n. 229.

Havent llegit l'informe de Moles, un dels comissionats per l'escultura eqüestre, Melcior Guàrdia, determinà que, per tota la feina que Gurri havia fet per la Junta que encara s'havia de liquidar, és a dir, tant la unió dels dotze guixos com el model de l'escultura eqüestre de Carles III, entre d'altres, se li paguessin 191 lliures, 7 sous i 6 diners. Aquest era el valor que Gurri havia demanat només per la feina dels guixos⁹³³.

Sembla que l'escultor no estigué d'acord amb aquest import o bé encara no havia cobrat, perquè l'onze de desembre de 1788 redactà un recurs on demanava que se li liquidés la quantitat que, segons ell, Moles havia assignat per aquest model⁹³⁴. El cert però és que el gravador no havia fixat cap quantitat i l'error de Gurri originà un mal entès entre ambdós artistes que anà més enllà de la simple anècdota a tenor d'una resposta expedida des de la Junta, on s'afirma que calia recordar a l'escultor que Moles no només no havia fixat cap quantitat sinó que sempre l'havia afavorit, i alhora l'advertia seriosament que s'informés correctament abans de fer cap afirmació equivocada:

"El recurso ultimo de Salvador Gurri en atencion à que no pide cosa determinada, si unicamente la cantidad que señaló Don Pasqual Pere Moles y de los recursos antecedentes resulta que Moles no señalo cantidad alguna, parece que debe ponerse al decreto; Como viene no ha lugar.

Pero si por atencion al empleo que ocupa quiere [vuestra señoría] suavizar el decreto me parece podria ponersele el decreto siguiente: entreguese al suplicante la cantidad de — (es la que opina el señor don Melchor de Guardia otro de los vocales de vuestra señoría con su informe de fecha de 17 de pasado septiembre) por satisfaccion así del

⁹³³ AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 93-94, 17-IX-1788. Aquest informe fou llegit i acceptat per la Junta de Comerç el 25 d'aquell mes: BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 523-524, 25-IX-1788. *Vid.* els doc. núm. 63 i 65 de l'ap. documental. L'últim també a CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106.

⁹³⁴ AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 89, 11-XII-1788. *Vid.* el doc. núm. 67 i 62 de l'ap. documental. La Junta llegeix el recurs a: BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 557, 15-XII-1788. També a RIERA 1994, 225 i CID 1998, 236. A l'Arxiu Històric de la Ciutat es conserva l'ofici de Joan Vidal i Mir, secretari de la Junta, on fa arribar als comissionats per l'obra, Palmerola i Guàrdia, el recurs de Gurri que datava de l'onze de desembre del 1788 per acord de la Junta: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 88, 15-XII-1788. *Vid.* el doc. núm. 68 de l'ap. documental.

modelo de la estatua equestre como de todo otro trabajo y gratificacion de lo trabajado y dirigido por el suplicante hasta el dia presente, y se le previene que en adelante haga los recursos con mas solidez, cerciorandose antes de la verdad de los hechos que exponga ò suponga.

Pero si vuestra señoría todavia quiere hacer mas indulgente la correccion que considero precisa para no fomentar mas las displacencias que ya subsisten entre los expresados Moles y Gurri podria vuestra señoría omitir la prevencion en el Decreto disponiendo que el secretario se la hiciese de palabra manifestandole la equivocacion con que ha procedido en lo respectivo a Moles, pues este no solo no ha asignado cantidad alguna, si que todas las consideraciones e insinuaciones que ha hecho podian por sobrado favorables à dicho Gurri notarse parciales.”⁹³⁵.

Finalment l'expedient pel cobrament del la unió dels 12 guixos i del *retrat eqüestre de Carles III* de Gurri es despatxà el 16 de febrer de 1789⁹³⁶ i amb ell finiren les notícies d'un projecte ple de bones intencions però condemnat al fracàs des del seu inici.

⁹³⁵ AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 91, [II-1789]. *Vid.* el doc. núm. 70 de l'ap. documental.

⁹³⁶ AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 90, 16-II-1789. *Vid.* el doc. núm. 71 de l'ap. documental.

**13. Talla dels marcs de dos retrats dels presidents de la Junta de Comerç de
Barcelona**



Còpia del retrat de l'intendent Juan Felipe de Castaños y Urioste d'Anton Rafael Mengs, obra de Marià Illa. El marc és de Salvador Gurri. Fot. de l'autora.



Retrat de l'intendent Manuel de Terán, Baró de la Linde, obra de Pere-Pau Montanya. El marc és de Salvador Gurri. Fot. de l'autora.

Data: c. 1787.

Material: fusta daurada.

Localització: edifici de Llotja; Barcelona.

Estat actual: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de sant Jordi; Barcelona⁹³⁷.

Exposicions: *Exposición de Arte Antiguo*, 1902; *Exposición de Retratos y Dibujos antiguos y modernos*, 1910; *Un siglo olvidado de Pintura Catalana (1750-1850)*, 1951; *Dos segles d'activitats artístiques barcelonines*, 1960⁹³⁸; *Els Retrats dels Intendents a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 2000.

Quan el 3 de juliol de 1788 Salvador Gurri envià un recurs a la Junta de Comerç demanant cobrar més diners dels preestablerts pel muntatge de dotze

⁹³⁷ Voldríem agrair a la conservadora de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Victòria Durà, les seves opinions i que ens hagi permès poder observar els quadres de prop per poder comparar els marcs, que han estat restaurats el 2000.

figures de guix per l'Escola de Llotja, des de la Junta es feren diverses consultes per decidir la quantitat que s'havia de pagar a l'escultor⁹³⁹. El director de l'Escola, Pasqual Pere Moles, redactà un informe on aconsellava saldar el preu que s'havia convingut inicialment, sumant-hi però una gratificació tenint en compte les diverses obres que Gurri havia fet per la Junta i que encara no havia cobrat, com el *model per una escultura eqüestre de Carles III* i també: "el entalle de dos guarniciones para los retratos de los dos caballeros presidentes de la Real Junta."⁹⁴⁰

Així mateix, a l'hora de dictar el seu judici, el comissionat Melcior Guàrdia considerà l'escrit de Moles i per això decidí que la Junta hauria de pagar l'augment que demanava Gurri, liquidant però no només el muntatge dels dotze guixos sinó totes les feines que el tinent d'escultura havia fet per Llotja, i entre altres es torna a citar la realització de les dues guarnicions pels retrats de dos presidents de la Junta⁹⁴¹.

Si bé és molt escassa la informació sobre aquestes talles, no és agosarat pensar que els retrats podrien ser pintures i que Gurri hauria ornamentat la fusta dels seus marcs, perquè a la Junta hi hagué la costum de representar als seus presidents amb aquest gènere. Francesc Fontbona ho confirma amb motiu de la catalogació dels fons pictòric de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de sant Jordi: "A partir de 1787 la col·lecció acadèmica barcelonina s'enriquia periòdicament amb els retrats de molts dels successius Intendants, ja que alhora aquest càrrec polític implicava la presidència de la Junta de Comerç. Per aquest conducte s'incorporarien pintures de Pere

⁹³⁸ A aquesta exhibició només s'exposà el *Retrat del baró de la Linde* de Pere Pau Montanya.

⁹³⁹ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 483, 7-VII-1788. Vid. el doc. núm. 56 de l'ap. documental. També a: CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106.

⁹⁴⁰ AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 97-98, 16-VII-1788. Vid. el doc. núm. 58 de l'ap. documental.

⁹⁴¹ AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 92, 15-IX-1788 i f. 93-94, 17-IX-1788. Vid. els doc. núm. 62 i 63 de l'ap. documental. Cal recordar que aquesta no fou l'única ocasió en que Gurri feu obres de talla sinó que com s'ha estudiat anteriorment, l'escultor treballà obres de gèneres diversos per a subsistir, entre ells la talla, com el cas de les taules i els marcs d'alcoba que feu per la casa de Joan Baptista Cabanyes i la del seu cosí a Vilanova, sobre el que Moles assegurava que haurien pogut sobreviure sis bons tallistes tot un any: AASF, 38-1/1, 27-III-1793. També a RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, 235-237. Vid. *supra* l'apartat V.1. *La situació econòmica i l'estatus social: el monopoli de la producció escultòrica imposat per Salvador Gurri a Barcelona* de la PART II.

*Pau Montaña, Mariano Illa i, ja dins del segle XIX, de Jubany, Francesc Rodríguez, Salvador Mayol i Vicent Rodes, amb què es fa una excel·lent col·lecció del retratisme oficial català més representatiu durant mig segle*⁹⁴².

Entre la col·lecció de retrats dels intendants-presidents, servada a dita acadèmia, només n'existeixen dos anteriors a l'estiu de 1788, data dels dictàmens de Moles i de Guàrdia sobre el pagament dels dotze guixos de Gurri, on es confirmava que l'escultor havia treballat la talla de dos retrats dels presidents de la Junta amb anterioritat. Aquests són el de l'intendent *Manuel de Terán, Baró de la Linde*, realitzat per Pere Pau Montanya i el de *Juan Felipe de Castaños y Urioste*, que Mariano Illa copià d'un retrat avui en localització desconeguda d'Anton Raphael Mengs, ambdós del 1787⁹⁴³. Els seus marcs, que poden tenir la petja de Gurri o del seu taller, són obrats amb motlures senzilles que semblen fetes per la mateixa mà amb una factura de qualitat notable i malgrat que les referències de la institució no aclareixen si els marcs han estat o no canviats, semblen els originals de finals del XVIII⁹⁴⁴. De fet les filigranes exteriors que alternen seccions llises amb d'altres ornamentades amb boletes en fila, són idèntiques que les que decoraren el retaule-vitrina que Salvador Gurri feu aquells mateixos anys, entre el 1778 i el 1788, al Saló del Reial Tribunal del Consolat de Llotja.

Alhora, al mateix museu hi ha cinc retrats d'intendants més que tenen els marcs semblants als dos anteriors, per bé que no són idèntics ja que a la filigrana que els ornava s'hi afegiren estries i no foren obrats amb la destresa anterior. Aquests són el de Marià Illa de l'intendent *Juan Felipe de Castaños (1787)*, el de Pere Pau Montanya de *Manuel de Terán (1787)*, també de Marià Illa de *Juan Miguel de Indart (c.1789)*, el de Joan Jubany de *Blas de Aranza (c. 1808)*, el de Francesc Rodríguez de *Francisco de Oteiza (1816)*, també de Francesc Rodríguez el de *José de*

⁹⁴² FONTBONA 1999, 13-14.

⁹⁴³ Aquests dos retrats consten al catàleg de pintura de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi registrats amb els núm. 227 i 266 de l'inventari general respectivament: FONTBONA 1999, 65 i 45-46. Allí es llegeix que Juan Felipe de Castaños fou intendent del Principat de Catalunya entre l'1-VIII-1763 i el 6-V-1776 i el Baró de la Linde del 29-IX-1776 al 24-V-1789.

⁹⁴⁴ Isabel Balaguer, que s'ocupà de la restauració dels quadres és de l'opinió que els marcs són de finals del XVIII i que no han estat canviats.

Ansa (1816) i altre cop de Rodríguez el de *Juan Bautista de Erro* (c. 1820). Aquest últim però podria haver estat executat entre el 1818 i el 1820, anys en que Erro fou intendent. Així, justament els cinc retrats que tenen unes formes semblants als dos marcs que pogué haver fet en Gurri foren tallats en vida del mestre, mentre que els altres quatre que conserva l'Acadèmia catalana realitzats després de la seva mort, el 1819, canvien del tot la seva composició.

Probablement els primers marcs que feu Gurri foren imitats per a mantenir una continuïtat estètica i desconeixem perquè cap als anys vint canvià la inspiració. Ara bé, que no volem deixar de subratllar la coincidència cronològica amb la mort del nostre protagonista.

14. Cancell de la sala del Reial Tribunal del Consolat de Llotja de la Barcelona

Data: 1787.

Material: fusta.

Localització: sala del Reial Tribunal del Consolat de l'edifici de Llotja; Barcelona.

Estat actual: desaparegut⁹⁴⁵.

Bibliografia: BASSEGODA i NONELL 1986, 80 i RIERA 1994, 228 i 242.

Entre les moltes obres encomanades per la Junta de Comerç durant l'últim terç del segle XVIII i començaments de la centúria següent per tal de restaurar i condicionar l'edifici de Llotja, la documentació sobre les actuacions per la nova sala del Reial Tribunal del Consolat és molt abundant. En efecte, entre els acords presos per aquesta Junta el 1787 i 1788 hi ha constància d'un bon nombre d'artistes i menestrals que feren tasques ben diverses per a ornamentar la nova peça i, entre d'altres, cal destacar les feines que obrà Salvador Gurri⁹⁴⁶.

El primer encàrrec que va fer per aquesta sala fou la decoració escultòrica del cancell, que ja havia estat escalabornat pel fuster major de la Junta, Francisco Mora, qui el 23 d'agost de 1787 va demanar les 50 lliures que li restaven per cobrar de les 150 amb les que s'havia valorat la seva feina⁹⁴⁷. L'ebanista però devia haver desbastat el clos molt abans ja que el 25 de juny de 1787 Gurri va presentar el cost per haver finit la decoració del cancell i la Junta acordà passar al comptador l'ordre de pagar-li 178 lliures⁹⁴⁸.

⁹⁴⁵ Actualment no hi ha cap cancell davant de la sala del Consolat de l'edifici de Llotja, nom amb que avui es coneix la sala del Reial Tribunal del Consolat on Gurri va treballar i que Joan Bassegoda anomena sala dels Vint o d'Apel·lacions al seu llibre sobre la Casa Llotja de Mar. Voldriem agrair a la restauradora i autora de l'inventari del patrimoni de la Cambra de Comerç, Isabel Balaguer, la seva ajuda i informacions.

⁹⁴⁶ Al *Llibre d'Acords* de la Junta de Comerç de 1786-1788 hi ha nombrosos escrits on es llegeix informació sobre els diferents menestrals que treballaren per la decoració de la nova sala del Reial Tribunal del Consolat: BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788.

⁹⁴⁷ El pagament fou acceptat per la Junta, que tenia tant el contracte com el dictamen de Pasqual Pere Moles i Pere Pau Montanya: BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-88, f. 319, 23-VIII-1787.

⁹⁴⁸ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 282, 25-VI-1787. *Vid.* el doc. núm. 50 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 228.

També al *Libro donde se notan todas las obras hechas en la casa Lonja, por direccion de la Real Junta de Comercio*, on es llisten bona part de les escultures fetes a Llotja des del 1771 al 1808, la feina de Gurri al cancell hi apareix documentada en dues ocasions. La primera diu: "*Los señores marques de Palmerola, don Francisco de Dusay, don Joseph Francisco de Duran, y don Antonio Pongem comisionados para las obras deben...haver...[satisfecho] 1787 junio 26 a Salvador Gurri por sus trabajos, y materiales en al decoracion del cancel, y demás que expresa en la cuenta que ha presentado...178 libras*"⁹⁴⁹.

Malauradament però el cancell no ha arribat fins als nostres dies.

⁹⁴⁹ BC, JC 237, *Libro donde se notan todas las obras hechas en la casa Lonja, por direccion de la Real Junta de Comercio*, 1771-1808, f. 53, hi ha informació semblant sobre el cancell a f. 67. També a RIERA 1994, 242.

15. Retaule i crucifix de la sala del Reial Tribunal del Consolat de la Llotja
de Barcelona



Fot. de l'autora.



Fot. de l'autora.

Data: 1787-1788.

Material: el retaule és de fusta marbrejada i daurada i el crucifix de fusta policromada.

Localització: sala del Reial Tribunal del Consolat de l'edifici de Llotja; Barcelona.

Estat actual: conservat a sobre la porta de la Sala del Consolat.

Bibliografia: ARRAU 1911; CID 1757-58, 102, 1961 (a), 115, 1961 (b), 130-131 i 1998, 45-46; FONTBONA 1977, s/p.; BASSEGODA NONELL 1986 (a), 147 i 216; RIERA 1994, 228; LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 9 i RUIZ ORTEGA 1999, 396.

La feina de Gurri per la sala del Reial Tribunal del Consolat no finí amb el cancell estudiat anteriorment sinó que l'escultor hi seguí treballant junt amb la resta d'artesans que entre el 1787 i el 1788 ornamentaren la nova peça de Llotja i hi va fer un crucifix i un petit retaule que presideixen l'estança.

La primera notícia sobre aquesta obra apareix als *Llibres d'Acords* de la Junta de Comerç el 14 de maig de 1787 de la mà de Pasqual Pere Moles que comunicà a

la Junta que ja tenia el vellut que se li havia encarregat per al dosser que havia de cobrir el crucifix i la taula de la sala del Reial Tribunal del Consolat:

*“Habiendo don Pasqual Pedro Moles echo presente de palabra que siguiendo el encargo que le hizo la Junta tenia ya pronto el terciopelo necesario para el dosel bajo el qual se ha de colocar el crucifixo, y para la cubierta de la mesa que deben ponerse a la nueva pieza del Real Tribunal del Consulado”*⁹⁵⁰.

Després d'un mes i onze dies el mateix Moles notificava que el dosser i el tapet ja estaven conclusos⁹⁵¹. De la mateixa manera, l'autoria del retaule també es coneix primerament pel director de l'Escola, que el 29 de novembre de 1787 presentà un compte on informava als membres de la Junta que: *“Don Salvador Gurri concluire el dia siguiente el Retablito para colocar el crucifixo en la sala del Real Consulado”*⁹⁵². D'aquest escrit s'infereix que el retaule no era una obra de grans dimensions, de fet la major part de la documentació el titlla de “retaullet”, i que tenia una estructura funcional limitada a allotjar la creu.

A més del retaule, Gurri també s'ocupà del crucifix del Tribunal. Josep Arrau i Barba, el biògraf de Damià Campeny, en parlà amb motiu de l'abandó del taller de Gurri del seu protagonista, al ser acusat del trencament d'un escut de pedra que estava treballant el mestre. Arrau disculpà a Campeny i quan ho feu esmentà el crucifix de Llotja: *“Campeny ignoraba este hecho porque había estado toda la mañana en que sucedió al lado de su Maestro para colocar en el Tribunal de Comercio la efigie de un crucifijo que acababa de hacer para tal destino”*⁹⁵³. Fos com fos el malentès, el fet és que, en efecte, Gurri ajudat pels seus aprenents realitzà el crucifix pel Tribunal del Consolat i que el 13 de desembre de 1787 ja presentà el compte de 218 lliures pel retaullet i la creu. La Junta acordà que passés a Moles per a saber-ne

⁹⁵⁰ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 258, 14-V-1787. També a SUBIRANA 1990, 398.

⁹⁵¹ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 283-284, 25-VI-1787.

⁹⁵² BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 364, 3-XII-1787. També a CID 1961 (a), 115, 1961 (b) 130, 1998, 45-46, SUBIRANA 1990, 400-401 i RIERA 1994, 228.

⁹⁵³ ARRAU 1911, 66.

l'opinió⁹⁵⁴ i després de llegir-ne el veredicta positiu decidí pagar-li ambdues obres⁹⁵⁵.

El procés per policromar el retaule s'inicià el 3 de desembre de 1787 i l'escultor també hi tingué un paper actiu degut al consell que Pasqual Pere Moles dirigí a la Junta recordant-los que l'honor de Gurri depenia també de l'acabat de l'obra. Així, la Junta encarregà a l'artista que els informés del preu i del temps que necessitarien dos o tres dauradors de la seva confiança tant per la tasca de daurar tot el retaule, com també per una segona opció més academicista que l'anterior, imitar marbre i daurar només les motllures i altres ornaments:

*"Ha acordado se prevenga â dicho don Salvador Gurri, que en atencion de estàr concluyendo el citado retablito, y que en la eleccion del dorador, que lo concluya interesa su honor, diga los precios y tiempo que pidan dos ô tres doradores de su satisfaccion del todo de dicho retablo dorado, ô bien sus planos imitando â marmoles y las molduras y demas adornos dorados para en su vista resolver la Real Junta lo que tenga por conveniente"*⁹⁵⁶.

Disset dies més tard la Junta decidí notificar a l'escultor que s'havia optat per policromar el retaule imitant marbre i jaspi i que deixava a les seves mans triar el daurador més apropiat per a aquella tasca⁹⁵⁷. L'artesà elegit fou Josep Toldrà que ja el 14 d'abril de l'any següent presentà una factura de 70 lliures amb les que Salvador Gurri havia ajustat la seva feina per daurar el retaulet⁹⁵⁸. De seguida el compte fou tramès a l'escultor perquè n'expedís judici, el qual no es feu esperar ja

⁹⁵⁴ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 371, 13-XII-1787. També a CID 1961 (a), 115, 1961 (b) 130, 1998, 46, SUBIRANA 1990, 401, RIERA 1994, 228 i RUIZ ORTEGA 1999, 396.

⁹⁵⁵ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 378, 20-XII-1787. També a SUBIRANA 1990, 401.

⁹⁵⁶ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 364, 3-XII-1787. També a CID 1961 (a), 115, 1961 (b) 130, 1998, 45-46, SUBIRANA 1990, 400-401 i RIERA 1994, 228.

⁹⁵⁷ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 378, 20-XII-1787. També a SUBIRANA 1990, 401.

⁹⁵⁸ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 433, 14-IV-1788. *Vid.* el doc. núm. 53 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 228. A CID 1961 (b) 131 se cita el document però se n'erra el contingut.

que el 21 del mateix mes Gurri assentí que havien quedat amb aquesta quantitat i des del consell s'ordenà pagar a Toldrà⁹⁵⁹.

Finalment el retaule s'enllestí amb la feina de Jaume A. Espinell mestre vidrier i Miquel Morera, sastre, que posaren, respectivament, el vidre de 36 polzades d'alt i 26 d'ample per 18 lliures i 15 sous i els galons per guarnir l'interior de l'obra per 13 lliures⁹⁶⁰.

L'any 1947 Carlos Cid informà que a la Llotja de Barcelona existien dos *crucifixos* que es podien atribuir a Salvador Gurri, per bé que sense seguretat⁹⁶¹. En efecte, a les estances de Llotja de la Cambra de Comerç se serven dues imatges del *Crist crucificat* de petites dimensions, menys d'un metre, custodiats per sengles retaulets. Una és al despatx del president i l'altre, en canvi, és a la sala del Consolat, on Salvador Gurri treballà l'escultura que ens ocupa. Tenint en compte a més que aquest últim retaulet respon a les característiques descrites als *Llibres d'Acords* de la Junta tant pel què fa als materials, com les mides i la policromia, creiem que es tracta del "retablico" que feu l'acadèmic, el qual per tant s'ha conservat fins avui.

Aquesta mena de retaule-vitrina està ubicat just a sobre de la porta d'entrada i integrà alguns elements del classicisme. Està format per un basament decorat amb una motllura d'ornaments circulars al centre interrompuda pels caps de dos àngels i dos plafons laterals que pretenen simular els pedestals de les pilastres superiors decorats amb una flor, el cos principal és articulat per la fornícula central i dues pilastres estriades amb capitells corintis als costats que

⁹⁵⁹ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 438, 21-IV-1788. Vid. el doc. núm. 54 de l'ap. documental.

⁹⁶⁰ Els vidrier i el sastre demanaren cobrar per la seva feina al retaule de la sala del Reial Tribunal del Consolat el 17 d'abril del 1788: BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 435, 17-IV-1788 i la Junta acordà pagar-los el 24 del mateix mes: BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 439-440, 24-IV-1788. També a RIERA 1994, 228. Essent una polzada aproximadament 2'16 cm, les dimensions del marc interior del retaule de Gurri serien de 77'76 cm d'alt i 56'16 d'ample *aprox.* Tot i que per la seva ubicació ha estat impossible mesurar l'obra, creiem que les dades de l'àrea del vidre que noticien els documents coincideixen amb el perímetre intern del retaule de sobre la porta de la sala del consolat que atribuïm a Gurri.

⁹⁶¹ Cfr. CID 1947 (a), 66 n. 24. A un article sobre els retaules barcelonins de Gurri, Cid afirmà que el retaule s'havia perdut perquè cap dels que es conservaven a la casa Llotja encaixava amb la manera de l'escultor: CID 1961 (b), 131. Més endavant Joan Bassegoda ha apuntat que al despatx de presidència de la Cambra de

sostenen l'entaulament i el frontó de l'àtic superior, tot en marbre i jaspi fingits i daurats a les motlures. En canvi el Crist, policromat amb encarnacions, contrasta amb el receptacle pel seu llenguatge barroc. En efecte, el moviment del drap de la puresa, la corba del cos provocada per la unió de les cames amb un sol clau, el contrast entre en gest del cap a la dreta i el gir de les extremitats inferiors a l'esquerra, el trencament de l'angle recte entre el cos i els braços que pengen en forma de V, el tors prim amb la musculatura en tensió i el rostre deprecatori que mira al Cel just a punt d'expirar però encara viu, donen una gran força, dinamisme i expressivitat a la figura, més proper a l'estil anterior.

No es pot oblidar que Gurri ja havia treballat per la Llotja prèviament, esculpint les llindes de les finestres de l'escala noble i allí, sobre la pedra, usà un llenguatge més acadèmic. També més endavant, el 1797 tornarà a fer un relleu en pedra per la Junta, en aquest cas l'escut de la Verge per sobre de la capella del mateix edifici, i altre cop les seves formes seran més classicistes que les del Crist que ens ocupa, on, per la tipologia de l'obra, Gurri accentuà un llenguatge d'imatger sense voler-lo matisar tot i tractar-se d'una escultura per una institució acadèmica.

16. Relliu de l'escut d'armes reials de la porta de la casa Galera de Barcelona

Data: 1787-1788.

Material: pedra.

Localització: llinda de la porta principal de l'antiga casa Galera; Barcelona.

Estat actual: desapareguda.

Bibliografia: CORNET I MAS 1877, 204; ARRAU 1911, 66-67; CID 1757-58, 101, 1961 (a) 112 i 1998, 45 i BASSEGODA NONELL 1986 (a), 146.

Quan el biògraf de Damià Campeny, Josep Arrau i Barba, narrà l'episodi de l'època de joventut de l'escultor en que fou expulsat del taller de Salvador Gurri on s'estava formant, cità una obra que en aquells moments es feinejava a dit obrador: l'escut d'armes reials per sobre la porta principal de la casa Galera de Barcelona.

En efecte, malgrat la subjectivitat de les paraules escrites per Arrau que exculpen a l'artista de l'incident pel que hagué d'abandonar el taller de Gurri, la informació que relata és certament valuosa per ser l'única font que atribueix la creació d'aquest escut a les mans de Salvador Gurri:

"Gurri estaba esculpindo en un obrador una piedra que debía representar el grande escudo de armas reales para decorar la puerta principal de la Casa Galera de esta ciudad de Barcelona, cuando la causalidad ó el poco cuydado hizo que un mancebo lo rompiese. La pérdida era considerable, no podía servir aquella piedra, debía esculpirse otra, quedaban inutilizados muchos días de trabajo. Campeny ignoraba este hecho porque había estado toda la mañana en que sucedió al lado de su maestro para colocar en el Tribunal de Comercio la efigie de un crucifijo que acababa de hacer para tal destino. Pero ya fuese el miedo que los mancebos tuviesen al justo furor del maestro, ya la envidia que les inspiraba Campeny, se fingieron ignorantes del hecho, dando pie a que recayesen las sospechas contra el que menos conocimiento tenía de tal desgracia. No le valieron a Campeny las protestas de su inocencia, fue considerado delincuente y como tal maltratado y hasta herido. Sufrió Campeny durante algunos días sus dolores

y sus amarguras con la resignación del mártir. [...] Resolvió, pues, emanciparse y á los pocos días, ya restablecido, abandonó la casa de Gurri"⁹⁶²,

Així, gràcies a la *Necrología* d'Arrau coneixem que el dia que Gurri, ajudat per Damia Campeny, col·locà el crucifix dins del retaule-vitrina del Saló del Reial Tribunal del Consolat a l'edifici de la Llotja, estudiat anteriorment, un fadrí trencà un escut d'armes en pedra que el mestre estava realitzant per a la casa Galera de Barcelona, quedant del tot inutilitzat.

Les notícies documentals sobre el retaule i el crucifix del Saló del Consolat indiquen que aquest es devia col·locar al seu lloc entre finals del 1787 i abans de l'abril de l'any següent. En efecte, com s'ha esmentat anteriorment, a partir d'un compte presentat per Pasqual Pere Moles a la Junta de Comerç del 29 de novembre de 1787 on comunicava als membres de la Junta que el dia següent Salvador Gurri acabaria el retaule per a col·locar el crucifix a la dita peça, coneixem que aleshores l'efígie de *Crist* encara no estava a la vitrina⁹⁶³. De fet Gurri no presentà el sou per la doble feina enllestida fins el 13 de desembre d'aquell any i abans del 17 d'abril del 1788 de segur que el *Crist* ja devia descansar al seu lloc perquè la factura del vidrier que posà el plafó segellant el retaule, resava aquella data⁹⁶⁴. D'aquí s'infereix que l'escut, que un cop trencat es va haver de fer de bell nou, devia datar pels volts de finals del 1787 i principis del següent.

Certament, Gurri tornà a fer l'escut i el col·locà sobre la porta de la casa Galera, la presó de dones situada a la cantonada dels carrers de sant Pau i de Robador de Barcelona, atès que a la guia de la ciutat comtal del 1877 que redactà Cornet i Mas, es llegeix que a la llinda de la porta de la penitenciària de dones del

⁹⁶² ARRAU 1911, 66-67.

⁹⁶³ BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 364, 3-XII-1787. També a CID 1961 (a), 115, 1961 (b) 130, 1998, 45-46, SUBIRANA 1990,400-401 i RIERA 1994, 228.

⁹⁶⁴ Pel compte de Gurri, *vid.*: BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 371, 13-XII-1787. També a CID 1961 (a), 115, 1961 (b) 130, 1998, 46, SUBIRANA 1990, 401, RIERA 1994, 228 i RUIZ ORTEGA 1999, 396. Pel del vidrier, *vid.*: BC, JC 11, *Llibre d'Acords* 1786-1788, f. 435, 17-IV-1788. També a RIERA 1994, 228.

carrer sant Pau número seixanta-quatre, coneguda amb el nom de casa Galera, hi havia les armes reials⁹⁶⁵.

Aquest edifici mantingué la seva funció presidiària fins el 1871. Forces anys després va desaparèixer i amb ell degué perdre's l'escut. El solar s'utilitzà com a zona d'aparcament fins que el 1982 s'ajardinà per crear la plaça de Salvador Seguí, que avui ocupa l'espai.

⁹⁶⁵ *Vid.*: CORNET MAS 1877, 204. Joan Amades escriu que la presó de dones coneguda com a Galera fou inaugurada el 1794, encaixant així amb el període de producció artística de Gurri: AMADES 1984, 953 n. 29.

17. Muntatge de dotze escultures de guix per la Junta de Comerç de Barcelona

Data: c. 1788, [abans del 3 de juliol de 1788].

Material: guix.

Localització: Escola Gratuïta de Dibuix, edifici de Llotja; Barcelona.

Estat actual: desaparegut.

Bibliografia: MARTINELL 1956 (a), 12; CID 1757-58, 102 i 1961 (a) 115 i RIERA 1994, 106.

El 3 de juliol de 1788 Salvador Gurri presentà un recurs a la Junta de Comerç on va demanar cobrar 191 lliures, 7 sous i 6 diners per haver muntat dotze escultures de guix i per altres serveis que havia fet per l'Escola de Dibuix⁹⁶⁶. Com s'ha esmentat anteriorment, la Junta acordà passar el prec de l'escultor als comissionats, el Marquès de Palmerola i Melcior Guàrdia, que expressaren el seu dictamen durant la reunió del 10 de juliol següent⁹⁶⁷, on es decidí demanar l'opinió al director de l'Escola, Pasqual Pere Moles.

El gravador redactà un informe el 16 de juliol, on es llegeix que la Junta de Comerç encarregà la unió dels dotze guixos a Gurri per ser professor de l'Escola de dibuix, preferint-lo a ell enlloc d'uns italians que s'havien ofert per fer la mateixa feina⁹⁶⁸. A més al text es confirma que Gurri armà tres guixos més dels previstos inicialment. Ara bé, l'escrit de Moles també aporta un vall de xifres a la documentació atès que mentre que ell afirmà que el preu convingut per aquesta feina fou de 86 lliures i posteriorment Gurri pretengué cobrar-ne 170, la resta

⁹⁶⁶ Aquest recurs es llegí a la reunió de la Junta de Comerç del 7-VII-1788 i, com hem dit anteriorment, no fou presentat el 10 de juliol de 1788, com ha afirmat erròniament Cèsar Martinell (MARTINELL 1956 (a), 12): BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 483, 7-VII-1788. *Vid.* el doc. núm. 56 de l'ap. documental. També a: CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106.

⁹⁶⁷ BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 486, 10-VII-1788. *Vid.* el doc. núm. 57 de l'ap. documental. També a: CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106.

⁹⁶⁸ Còpia de l'informe de Pasqual Pere Moles sobre el preu que Salvador Gurri demanà cobrar per a la unió de dotze escultures de guix: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 97-98, 16-VII-1788. *Vid.* el doc. núm. 58 de l'ap. documental.

d'escrits parlen que s'havia acordat el pagament de 84 lliures i que després Gurri demanà cobrar 107 lliures, 7 sous i 6 diners més⁹⁶⁹.

Com és sabut, després de diverses vicissituds per la marxa del marquès de Palmerola a Madrid, es decidí fer arribar l'expedient sobre el pagament amb l'informe de Moles i el recurs de Gurri a Melcior Guàrdia, que el va rebre de mans del secretari, Juan Vidal i Mir, el quinze de setembre⁹⁷⁰. Dos dies més tard, Guàrdia ja presentà la seva resolució i determinà que es pagués a Gurri el què demanava, és a dir 191 lliures, 7 sous i 6 diners, però no només per la feina d'unir els dotze guixos sinó pel bon resultat de la seva tasca i per la resta d'obres que havia treballat per ells i que encara estaven pendents de pagament⁹⁷¹. Fou el 25 de setembre quan la Junta acatà el judici de Guàrdia i ordenà al comptador, Mariano Geccelí que n'executés la liquidació⁹⁷². Malgrat això, l'expedient d'aquestes figures no es clogué fins el 16 de febrer de l'any següent⁹⁷³.

Sobre el muntatge d'aquestes peces s'han realitzat forces especulacions, tals com l'afirmació de Carlos Cid, per nosaltres no del tot correcte, que Gurri no només feu la unió dels guixos sinó també el seu buidatge tot i que no hi ha cap constància documental d'aquest fet, ans sempre es parla de muntatge, d'unió de les peces o de recomposició. Alhora Cid també apuntà que les imatges s'obraren per

⁹⁶⁹ Vid.: BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 483, 7-VII-1788. Vid. el doc. núm. 56 de l'ap. documental. També a: CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106. I BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 495-496, 28-VII-1788. Vid. el doc. núm. 59 de l'ap. documental. També a MARTINELL 1956 (a), 12 i RIERA 1994, 106. Carlos Cid també cita un acord del *Llibre d'Acords* de la Junta de Comerç amb la mateixa data, 28-VII-1788, però no coincideix la referència topogràfica.

⁹⁷⁰ BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 495-496, 28-VII-1788. Vid. el doc. núm. 59 de l'ap. documental. També a MARTINELL 1956 (a), 12 i RIERA 1994, 106. I BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 521, 15-IX-1788. També a CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106, n. 229. Vid. el doc. núm. 61 de l'ap. documental. A més, es conserva el text del secretari de la Junta Joan Vidal i Mir al marquès de Palmerola on li fa arribar l'informe de Moles i el compte de Gurri: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 96, 28-VII-1788. En canvi, el document on consta que Vidal i Mir feu arribar l'expedient pels pagaments a Gurri a Melcior Guàrdia és: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 92, 15-IX-1788. Vid. els doc. núm. 60 i 62 de l'ap. documental.

⁹⁷¹ AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 93-94, 17-IX-1788. Vid. el doc. núm. 63 de l'ap. documental.

⁹⁷² BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 523-524, 25-IX-1788. També a MARTINELL 1956 (a), 12, CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106. També es conserva l'informe que la Junta fa arribar a Geccelí: AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 95, 25-IX-1788. Vid. els doc. núm. 63 i 64 de l'ap. documental.

⁹⁷³ AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 90, 16-II-1789. Vid. el doc. núm. 71 de l'ap. documental.

ser usades com a model pels alumnes de Llotja, afirmació que en aquest cas sí que ens sembla pertinent, no només per l'ús comú de figures de guix com a eina d'estudi pels deixebles de l'Escola, sinó també per una acord de la Junta on queda descrita la finalitat pràctica de les figures que ens ocupen: "*Haviendo los señores comicionados marques de Palmerola y don Melchor de Guardia, manifestado su dictamen verbalmente sobre la cuenta presentada por Salvador Gurri del trabajo de montar varias estatuas de yezo para uso de la Escuela de Dibujo*"⁹⁷⁴.

Així mateix, Anna Riera apuntà la possibilitat que aquests guixos fossin els vint-i-dos buidats de les antiguitats barcelonines més notables que Moles ordenà realitzar just l'any anterior, el 1787⁹⁷⁵. A partir però d'un document que hem trobat a l'arxiu històric de la ciutat, avui sabem que aquest guixos vingueren d'Itàlia:

*"Según se desprende del recurso del mismo Salvador Gurri su fecha 3 de julio del presente año tenían los italianos ajustada la recomposicion de las doze estatuas que vinieron de Italia con sus agregados al precio de secenta pezos que hazen libras catalanas ochenta y quatro y no noventa como expresa el recurrente"*⁹⁷⁶.

⁹⁷⁴ BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 486, 10-VII-1788. *Vid.* el doc. núm. 57 de l'ap. documental. També a: CID 1961 (a), 115 i RIERA 1994, 106.

⁹⁷⁵ *Vid.*: BC, JC 11, *Llibre d'Acords 1786-1788*, f. 331, 13-IX-1787 a RIERA 1994, 106 n. 228. També a SUBIRANA 1990,400.

⁹⁷⁶ AHCB, Gremis, Junta de Comerç, vol. 8, V.D. 79, f. 93, 17-IX-1788. *Vid.* el doc. núm. 63 de l'ap. documental.

18. Rentamans de la sagrisita de la Seu Nova de Lleida



Fot. a l'Institut Amatller, clixé Mas.

Data: 1788-1801.

Material: marbre de Carrara, jaspi i bronze daurat.

Imatge gràfica: projecte del lavabo de la Seu Nova realitzat per Salvador Gurri. Firma: "*Fet per Salvador Gurri*". Publicat per VILÀ 1991, 266⁹⁷⁷.

⁹⁷⁷ Frederic Vilà ha publicat el projecte pel lavabo de la Seu Nova de Lleida de Gurri el 1991 informant que aleshores es trobava a l'arxiu de la catedral lleidatana amb la signatura topogràfica: ACLL, calaix 130, doc. 37, núm. 20. Però, com ja ha estat citat anteriorment, poc després del 1991 l'arxiu ha estat reorganitzat sense respectar les referències i índex anteriors. Actualment bona part de la documentació no està inventariada ja que s'està iniciant l'ordenació de l'arxiu, i ha estat impossible tornar a trobar el projecte, que no respon a la signatura antiga ni està catalogat. Així, desconeixem les seves mides i la tècnica amb la que fou elaborat, tot i que probablement Gurri el dibuixà amb tinta i aiguada sobre paper, igual que els altres projectes que feu tant pel *retaulle de sant Marc i santa Llúcia* de Mataró com pel de la capella de l'Hospital de sant Pere i santa Marta de Barcelona. Frederic Vilà en canvi sí que ha datat el projecte a l'any 1779. Nosaltres desconeixem si hi havia alguna inscripció amb la data, al revers del dibuix, però creiem, a partir de la documentació que hem exhumat, que Gurri el feu posteriorment. De fet, sabem que el capítol de la catedral no acordà fer un nou

Localització: sagristia de la Seu Nova; Lleida.

Estat actual: desaparegut.

Bibliografia: MARTINELL 1926, 235-238 i il·lustr. 104, 1956 (a), 15-17 (reprod.) i 1963 (a), 116 i 137; ELIAS 1928, II, 105; GUDIOL I CUNILL, 1933, II, 706; CID 1961 (a), 112; RÀFOLS 1953, II, 527; FONTBONA 1977, s/p (reprod.); TRIADÓ 1984 (a), 246 (reprod.) i 1998, 102 (reprod.); BASSEGODA NONELL 1986 (a), 139; PLADEVALL 1989, 333 i 334 (reprod.); VILÀ 1991, 84 i 266-267 (reprod.); SUBIRACHS 1994, 65 i LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 4, 7 (reprod.) i 8.

Els canonges del capítol de la catedral de Lleida, un cop enllestida la construcció del nou temple a finals de la dècada dels vuitanta del segle XVIII i amb la majoria dels retaules ja plantats, es preocuparen per la realització d'un altre lavabo per a la sagristia degut al mal estat del que hi havia fins llavors. Així es llegeix al Llibre de Deliberacions i Actes del sobredit cos d'eclesiàstics validat pel notari de Lleida Ignasi Turull. Allí quedà registrat l'acord del dia dotze de febrer de l'any 1788 pel que els capitulars es decidiren a treure l'antic aiguamans que degut a la mala qualitat i a la porositat de la pedra de la seva pila filtrava l'aigua per la paret i humitejava tota la peça i convingueren substituir-lo per una urna de marbre procedent de l'antic temple que s'hauria de folrar amb una planxa de plom⁹⁷⁸.

Ben aviat però, el vint-i-quatre de juny d'aquell any, l'administrador de l'obra, Joan Baptista Arajol, proposà als membres de l'assemblea catedralícia diverses idees i mitjans per a substituir aquella solució provisional i erigir un nou rentamans, com s'havia determinat fer poc temps enrera. I el consell acordà construir un lavabo amb la major magnificència possible per a col·locar-lo al lloc més adequat de l'avant-sagristia, segons el criteri dels arquitectes i sota la direcció dels canonges Obrers⁹⁷⁹.

lavabo fins el juny de 1788 i que Gurri no feu els seus projectes fins el 1789. Per tant el disseny deu datar pels volts d'aquest any, el 1789, i en cap cas podria ser anterior. *Vid.*: VILÀ 1991, 84 i 226.

⁹⁷⁸ ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes* 1786-1792, f. 172v, 12-II-1788. *Vid.* el doc. núm. 52 de l'ap. documental.

⁹⁷⁹ ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes* 1786-1792, f. 187v, 24-VI-1788. *Vid.* el doc. núm. 55 de l'ap. documental.

Fou a finals del mes de setembre quan Arajol presentà als capitulars dos projectes per la peça i aquests li demanaren que els informés del cost de cada un d'ells. Més endavant, el vint-i-quatre d'abril de l'any següent, pel Llibre de Deliberacions es coneix que fins llavors s'havien vist ja tres dissenys⁹⁸⁰.

Malgrat que a la primavera del 1789 encara no s'havia elegit la traça final del lavabo, les primeres despeses per a construir el dipòsit de la nova font daten de l'any anterior. En efecte, el 1788 es pagaren 420 lliures 14 sous i 6 diners al mestre de cases Josep Morondo per la pedra desbastada pel dipòsit d'aigua del rentamans, 44 lliures a Pau Roure pels canons del conducte de l'aigua del dipòsit i finalment 460 lliures, 13 sous i 1 diner al pagès Batiste Gigo i 148 lliures i 5 diners, al carreter Joan Samper, pel transport de la pedra la cisterna⁹⁸¹.

El propòsit de fer una obra esplendorosa s'acomplí, segons Martinell s'havia contactat amb Anton Maria Beneti, de Carrara, per a saber el cost del millor marbre⁹⁸². I ultra això, el procurador del capítol a Barcelona, Salvador Sanjuan, per encàrrec del consell i malgrat que ja es tenien tres projectes, es posà en contacte amb un altre escultor, en Salvador Gurri. Els eclesiàstics el coneixen prou bé perquè ja havia treballat a la Seu Nova de Lleida a mitjans dels vuitanta per partida doble, dirigint la construcció del *faristol* del cor i realitzant el *retaula de santa Eulàlia*, i sembla que quedaren satisfets de les seves obres doncs demanaren a Sanjuan que hi contactés per a esbossar noves feines. Així, el vint-i-nou d'agost del 1789 Sanjuan envià una carta a Lleida on informava que ja havia parlat amb el mestre i que aquest havia promès entregar-li els dissenys del *lavabo* de la catedral dins d'una petita caixa, que els faria arribar. Després de diverses visites al taller de

⁹⁸⁰ ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes 1786-1792*, f. 201r, 21-IX-1788 i f. 232v, 24-IV-1789. Cal dir que, per bé que no hi ha cap notícia entre els *Llibres de Deliberacions i Actes del capítol* ni als *Llibres de Capbreus i comptes de l'Obra* de qui foren els autors d'aquests dissenys, Cèsar Martinell, que pogué consultar l'arxiu de la catedral abans de la guerra, afirma que Francesc Estoppani en feu un.

⁹⁸¹ ACLL, Seu Nova, Fàbrica, *Llibre de capbreus i comptes de l'administració de l'obra 1781-1790*, vol. IV, f. 182, 1788. *Vid.* el doc. núm. 51 de l'ap. documental.

⁹⁸² *Vid.*: MARTINELL 1926, 235.

Gurri, el dinou de setembre del mateix any, Sanjuan informà al degà de la seu que els havia tramès els corquis, que foren rebuts abans del dia vint-i-tres⁹⁸³.

Entre les diverses propostes, finalment es trià el projecte de Salvador Gurri, a qui se li encarregà la construcció de l'obra a principis del 1790. Així, el vint-i-quatre de febrer, Eusebi Montull informà al capítol des de Barcelona que ja havia entregat a Gurri la còpia de la contracta per fer *l'aiguamans*, amb les condicions per obtenir el primer pagament, i afegí a més que l'escultor ja havia dissenyat l'àngel de la piscina, el qual començaria a tallar en marbre ben aviat. Deu dies després, el mateix Montull noticiava que havia saldat la primera paga pel *lavabo* a en Gurri i el catorze de juliol els comunicà l'estat de les obres: el pedestal estava enllestit fins a la pila i la resta de pedres ja s'havien tallat, excepte els jaspis procedents de Gènova que encara no havien arribat. Pel què fa a l'àngel, segons l'epístola també era molt avançat i en un termini de quinze dies l'escultor l'hauria acabat⁹⁸⁴.

A l'arxiu de la catedral de Lleida es conserva un projecte del *lavabo* de la sagristia signat per Salvador Gurri d'enormes similituds amb el resultat final de l'obra⁹⁸⁵. Es tractava d'un templet de planta circular, amb el pedestal que sostenia la pica ornat amb garlandes i quatre làpides amb inscripcions. Damunt d'aquest s'hi aixecaven quatre grups de columnes aparellades d'ordre compost, davant de les quals s'hi disposaren quatre gerros i entremig sengles oques. Segons Martinell, que pogué veure l'obra abans de la seva destrucció durant la guerra civil, les aus feien de font i s'obrien quan es girava el seu coll. Les columnes sostenien l'entaulament, amb el fris ornat amb elements florals i la cornisa amb dentellons, d'on s'aixecava

⁹⁸³ ACLL, Seu Nova, *cartes* 1788 a 1789, vol. XVI, f. 618r, 29-VIII-1789, f. 631r, 19-IX-1789 i f. 633, 26-IX-1789. *Vid.* els doc. núm. 72, 73 i 74 de l'ap. documental.

⁹⁸⁴ ACLL, Seu Nova, *cartes* 1790 a 1791, vol. XX, f. 35r, 24-II-1790, f. 45, 6-III-1790 i f. 178v, 14-VII-1790. *Vid.* els doc. núm. 75, 76 i 77 de l'ap. documental. Cèsar Martinell ha escrit, per bé que no desvela d'on extreu la informació, que la contracta del *lavabo* es firmà el 15 de gener del 1790 i que Gurri s'obligà a tenir l'obra llesta el març de l'any següent, fet perfectament possible degut a que la carta de Montull on diu que lliurà la còpia de la contracta és del vint-i-quatre de febrer d'aquell any. *Cfr.*: MARTINELL 1926, 235. Hem revisat a l'arxiu Històric de Lleida els protocols notariais del notari Ignasi Turull Clario, que fou qui validà els *Llibres d'Actes del capítol* de la catedral de Lleida els anys que hi treballà Salvador Gurri però en cap dels diversos manuals que es conserven, entre ells d'Actes i instruments datats des del 1777 al 1806, hi ha el contracte del *lavabo*: AHPLL, protocols, Ignasi Turull Clario, not., Manuals, sig. 1135-1143.

⁹⁸⁵ Aquest projecte és el ja citat que publicà Frederic Vilà: VILÀ 1991, 266.

una cúpula cassetonada rematada per un esfera i una creu. El conjunt resultava acadèmic per l'ús d'elements del vocabulari arquitectònic clàssic amb línies serenes i materials nobles com el marbre i els jaspis de colors. Per les oques, els gerros, els capitells i altres ornaments com les filigranes del fris i les garlandes, es feu servir bronze que es daurà. No es pot oblidar que no era pas una peça de grans dimensions i d'enorme cost, com un gran retaule, sinó una obra més reduïda, on es podien usar materials més cars, i destinada a un àmbit semipúblic, que permetia aventurar solucions més modernes.

Cobricel·lat per la cúpula, al mig de la font i sobre un pedestal estriat, hi havia l'escultura de marbre de l'àngel de la piscina, que Gurri obrà amb els aires sensuals propis del seu art abandonant, com en l'arquitectura,

l'efervescència del barroc per optar per formes més serenes i delicades. L'esculpí amb un postura dolça de gestos suaus, amb un lleuger *contrapposto*: amb la cama esquerra flexionada i el pes del cos recolzat sobre la dreta, el mateix braç estès aguantant-se el mantell, sostenint una vara i l'altre doblegat cap al pit amb finesa. A la representació, Gurri hi afegí un element inèdit fins ara a les seves obres que més endavant tornaria a recuperar enmig de l'ambient acadèmic de la Llotja: l'estudi de l'anatomia del cos intuït a través de la vestimenta.

Desconeixen quan esculpí exactament la imatge però s'ha d'insistir que tot i que el resultat final del temple fou molt semblant al disseny, datat vers el 1789, en canvi l'àngel presentava algunes diferències. El del dibuix era menys sensual i amb



Projecte del lavabo de la sagristia de la Seu Nova de Lleida de Salvador Gurri. Fot. a VILA 1991, 266.

els gestos dels braços canviats perquè agafava la vara amb el braç dret enlloc de flexionar-lo cap al pit.

Si fins el juliol del 1790 semblava que l'obra seguia el seu curs i que Gurri podria acomplir el termini de la contracta, essent el mes de març del 1791 la data límit, els esdeveniments es començaren a torçar. La primera dificultat fou la impossibilitat d'aconseguir jaspi verd de Gènova prou sòlid i sense les vetes trencades per a fer les columnes. El quinze de setembre de 1790 Eusebi Montull feu saber al capítol que en Gurri havia estat avisat de la mala qualitat del jaspi de Gènova acordat a la contracta i que el mestre proposava fer les columnes amb el millor jaspi verd de Tarragona. Alhora adjuntà una carta de l'escultor que havia rebut aquell mateix dia on finalment canviava de parer i preferia fer-les de jaspi rosa, igualment bell i de gran solidesa⁹⁸⁶. Dos dies mes tard el capítol deliberà sobre aquesta qüestió i decidí demanar a Montull que confirmés l'afirmació de Gurri i en cas que fos certa la poca qualitat del jaspi genovès, ordenà al canonge Josep Pons que prengués les disposicions pertinents. Així, el dinou de setembre Pons redactà una missiva a Eusebi Montull demanant-li que comprovés si realment no hi havia jaspi a Gènova o a qualsevol altre lloc igual o més proper i informant-lo que si era així podria autoritzar l'ús d'un altre jaspi, verd o d'un altre color, tenint present que el capítol no volia gastar-se més lliures de les establertes a la contracta⁹⁸⁷.

Tot just s'havien iniciat els problemes i els retards ja que el vint de desembre de l'any 1792 Gurri encara no havia entregat l'obra i el capítol acordà que se li escrivís una carta instant-lo a avançar la font. Però la missiva no obtingué resultats perquè just un any després, el vint de desembre del 1793, el capítol, havent escoltat la relació de l'estat de l'Obra feta pel seu administrador, Joaquim Carrillo, resolgué

⁹⁸⁶ ACLL, Seu Nova, *cartes* 1790-1791, vol. XX, f. 228r, 15-IX-1790, f. 229r, 15-IX-1790. *Vid.* els doc. núm. 78 i 79 de l'ap. documental.

⁹⁸⁷ ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes* 1786-1792, f. 350, 17-IX-1790 i *cartes* 1790-1791, vol. XX, f. 236-237r, 19-IX-1790. *Vid.* els doc. núm. 80 i 81 de l'ap. documental.

una solució extrema: obligar a en Gurri a complir la contracta per via judicial⁹⁸⁸. I així se li feu saber a l'escultor, que rebé la notícia el 7 de gener de 1794 de mans del fill de Salvador Sanjuan⁹⁸⁹.

El cos eclesiàstic contactà amb l'advocat de Barcelona Vallocera que, el vint-i-nou de març, els demanà còpia de la contracta i dels dos rebuts signats per en Gurri dels dos terços del preu del *lavabo* que se li havien avançat, per a poder tirar endavant el procés. Sanjuan rebé tota la documentació sol·licitada l'onze de maig i de seguida ho transmeté a Vallocera⁹⁹⁰.

Gurri intentà aturar el judici i l'onze de juny envià un memorial al capítol de Lleida informant-los que havia calculat malament el cost de l'obra que el treball dels bronzes era més car del previst i per això els demanà que li entreguessin l'última paga per acabar-la, obligant-se a canvi a dirigir-la sense recompensa per la seva pèrdua. Però l'escultor va rebre la citació pel judici verbal a Barcelona sense que la seva súplica hagués arribat encara a Lleida i acudí a Sanjuan per demanar-li que se suspengués el procés fins que el capítol pogués llegir la seva carta. Sanjuan l'aturà comunicant als canonges que esperava la seva resolució i per fi, el vint-i-set d'aquell mes el capítol atengué el text de Gurri i comissionà als canonges obrers per saber la certesa de la instància⁹⁹¹.

De seguida, el dinou de juliol, Sanjuan assegurà als canonges que consultaria els costos dels bronzes daurats del *lavabo* a un courier, però a finals d'agost Gurri encara no li havia donat el disseny de l'obra que necessitava entregar al plater perquè l'examinés i no ho feu fins el nou de setembre. Així, durant la reunió de l'assemblea d'eclesiàstics del vint-i-tres d'aquell setembre es llegí una carta del procurador de Barcelona que els avisava haver entregat el disseny a un

⁹⁸⁸ ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes 1786-1792*, f. 523v-524r, 20-XII-1792 i *Llibre de Deliberacions i Actes de 1793-1797*, f. 66v, 20-XII-1793. Per aquest últim *vid.* el doc. núm. 103 de l'ap. documental.

⁹⁸⁹ Així es llegeix a una carta que Sanjuan envià al degà del capítol de la catedral de Lleida el 8 de gener de 1794: ACLL, Seu Nova, *cartes 1794-1795*, vol. XXI, f. 5, 8-I-1794.

⁹⁹⁰ ACLL, Seu Nova, *cartes 1794-1795*, vol. XXI, f. 46r, 29-III-1794 i f. 83r, 14-V-1794. *Vid.* els doc. núm. 106 i 107 de l'ap. documental.

courer i que aquest, havent-lo examinat juntament amb l'informe d'un tal Baltasar Duran, possiblement un altre courer, havia determinat que l'import dels bronzes era excessiu. A més, també els manifestava que havia parlat amb Carlo Paglia Calderoni, l'encarregat de daurar els bronzes, i que aquest li havia assegurat que ho podria fer per mil lliures menys. Finalment, el vint-i-vuit de gener del 1795 Sanjuan feu arribar a Lleida una relació de Paglia Calderoni sobre el valor dels bronzes i daurats afegint que l'advocat Vallocera era de l'opinió que, amb aquest, no calien més informes de courers. Sanjuan demanava que el responguessin per a saber com havia d'actuar en aital qüestió⁹⁹².

Al *Llibre d'Actes* del capítol no es recull la determinació que acordaren, però fos la que fos no arribà a bon port ja que altre cop a finals de desembre del 1795, després d'haver escoltat l'estat de l'administració de l'obra de mans del seu encarregat, aleshores el canonge Joan Sarri, el capítol convingué seguir la causa judicial contra Salvador Gurri⁹⁹³.

Sembla que l'escultor tenia problemes econòmics que venien d'antic que l'impossibilitaven seguir la construcció de la font, segons feu saber als religiosos de Lleida l'onze de maig de 1796 Eusebi Montull, qui els notificà que, a causa de deutes, tenia la meitat del sou de Llotja embargat. Per la mateixa carta es dedueix que finalment Carlo Paglia fou l'encarregat de fer les aplicacions del bronzes daurats, ja que hi diu que després d'haver-se reunit amb aquest llauner, amb Vallocera i amb Gurri, havia arribat a una solució⁹⁹⁴. Aquesta fou redactada per Vallocera a un dictamen que s'adjuntà a l'epístola de Montull. L'advocat proposà que, davant la incapacitat de Salvador Gurri d'acabar la feina, els capitulars es fessin càrrec dels costos del bronze i el seu daurat i a canvi Gurri prometia entregar

⁹⁹¹ ACLL, Seu Nova, *cartes* 1794-1795, vol. XXII, f. 89, 11-VI-1794 i *Llibre de Deliberacions i Actes* 1793-1797, f. 117v, 27-VI-1794 i f. 121r, 20-VII-1794. *Vid.* els doc. núm. 109, 110 i 115 de l'ap. documental.

⁹⁹² ACLL, Seu Nova, *cartes* 1794-1795, vol. XXII, f. 111, 19-VII-1794, f. 135, 27-VIII-1794, f. 139, 10-IX-1794 i f. 278, 28-I-1795 i *Llibre de Deliberacions i Actes* 1793-1797, 134v-135r, 23-IX-1794. *Vid.* els doc. núm. 114, 119, 121, 127 i 122 de l'ap. documental.

⁹⁹³ ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes* 1793-1797, f. 247r, 20-XII-1795.

⁹⁹⁴ ACLL, Seu Nova, *cartes* 1796-1797, vol. XXIII, f. 79, 11-V-1796. *Vid.* el doc. núm. 135 de l'ap. documental.

els motlles que ja tenia llestos, dirigir els treballs necessaris, costejar les caixes pel transport dels marbres fins a Lleida i traslladar-se ell mateix a la ciutat per a la col·locació de l'obra. I afegí que un cop finida la peça, s'hauria de visurar per uns perits que si ho consideraven oportú, senyalarien una quantitat que l'escultor hauria de pagar com a desgreuge pel retràs. A més, Gurri assumia pagar cent lliures anuals, en quatre terminis, per col·laborar amb el capítol en el cost del bronze⁹⁹⁵.

El dictamen fou aplaudit per ambdues parts i malgrat que aquell any el *lavabo* tampoc no arribà a Lleida, ja al següent, els llibres de comptes de l'administració de l'Obra registraren algunes factures pel *lavabo* que constaten alguns avenços i que per fi l'escultura de l'àngel arribà a Lleida. En efecte, el 1797 Eusebi Montull va rebre 300 lliures del procurador de la sobredita administració, Agustí Ricart, que serviren per pagar el *rentamans* i s'abonaren 5 lliures i 5 sous a Sebastià Solanes per la conducció de l'àngel de la piscina des de Barcelona a la capital del Segrià⁹⁹⁶.

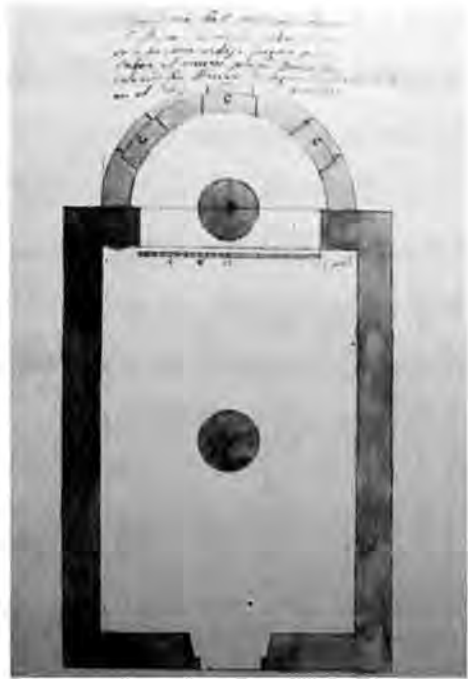
Després del laude de Vallocera s'abandonà el litigi i per això quan el vint-i-sis de juny de 1798 l'ardiaca de santa Maria del Mar, Josep Lloser, informà de l'estat en que Gurri tenia el *lavabo*, des de Lleida insistiren a Marià Cortadelles, aleshores a Barcelona, que obligués a l'escultor a acabar-lo amb la major brevetat, però ja no per via judicial⁹⁹⁷. Amb tot, el *lavabo* es començar a finir. El vint-i-tres de juny d'aquell any Lloser va escriure a Lleida que els bronzes estaven quasi bé acabats i que Paglia pretenia arribar a aquella ciutat cap al setembre per a col·locar-

⁹⁹⁵ ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes 1793-1797*, 275v-276r, 13-V-1796. *Vid.* el doc. núm. 136 de l'ap. documental. Martinell ha escrit que l'any 1796 el capítol feu una instància demanant que es condemnés a Gurri en judici verbal a acabar l'obra o a pagar el que se li havia entregat, 1853 lliures, 6 sous i 8 diners a més de les despeses i perjudicis. Com hem estudiat, les peticions judicials no començaren el 1796 sinó que ja s'havien iniciat anteriorment. Martinell afegeix però que Gurri feu una nova proposta que dictaminà l'advocat Vallocera, que fou acceptada pel capítol, la qual però tampoc no resolgué la situació perquè el *lavabo* no s'acabà aquell any. *Vid.*: MARTINELL 1926, 235. Aquest dictamen és el que ha estat citat, el qual, si bé no es conserva l'original adjunt a la carta d'Eusebi Montull de l'11-V-1796, el seu resum es pot llegir a l'acta del 13 de maig de 1796 que ha estat transcrita a l'apèndix documental adjunt: *vid.* el doc. núm. 136 de l'ap. documental.

⁹⁹⁶ ACLL, Seu Nova, *Fàbrica, Llibre de capbreus i comptes de l'administració de l'obra 1791-1808*, vol. III, f. 137v-138, 1797. *Vid.* el doc. núm. 138 de l'ap. documental.

los. Tanmateix, cinc mesos més tard, encara no els havia pogut enllestir perquè en Gurri s'havia demorat en l'entrega dels models i ensem, per la manca de diners. En efecte, Lloser havia dat 50 lliures a Paglia, que era el que disposava per les feines dels bronzes, però aquestes, junt amb les 25 que trimestralment li pagava en Gurri com s'havia obligat pel dictamen de Vallocera, no eren suficients perquè el courer pogués acabar la seva feina i per això l'ardiaca demanà més lliures. L'any següent, Josep Lloser va rebre 2500 lliures tant per a satisfer els oficials que treballaren el tàlem de santa Maria del Mar com també pels que obraren el *lavabo* de la catedral⁹⁹⁸.

Segons Cèsar Martinell, el dinou d'agost del 1800 Marià Cortadelles envià una carta al capítol des de Calaf on els explicava que en Gurri i en Paglia li havien assegurat que acabarien l'obra aquell setembre i alhora els suggeria alguns canvis en la ubicació perquè l'escultor considerava l'avantsagristia massa fosca. Certament, al *Llibre d'Actes* es llegí l'epístola de Cortadelles i la idea de l'escultor que pretenia realitzar un nínxol a la paret de l'extrem de la peça per a encabir-hi el lavabo, on s'hi obririen tres finestres que l'il·luminarien. Cortadelles envià el projecte de Gurri, que encara avui es pot observar a l'arxiu de la catedral de Lleida. Però els canonges, cal pensar que tips de tanta espera, acordaren seguir amb el lloc preestablert a la contracta, al mig de l'avantsagristia⁹⁹⁹.



Projecte de reforma de l'avantsagristia per a encabir-hi l'aiguamans. Fot. de l'autora.

⁹⁹⁷ ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes* 1798-1804, f. 24r, 26-VI-1798.

⁹⁹⁸ ACLL, Seu Nova, *cartes* 1798-1799, vol. XXIV, f. 132, 23-VI-1798 i f. 52-53r, 21-XI-1798. *Vid.* els doc. núm. 150 i 153 de l'ap. documental. I ACLL, Seu Nova, Fàbrica, *Llibre de capbreus i comptes de l'administració de l'obra* 1791-1808, vol. III, f. 188r, 1799.

⁹⁹⁹ *Vid.*: MARTINELL 1926, 236-237. ACLL, *Llibre de Deliberacions i Actes* 1798-1804, 26-VIII-1800, f. 125v. A diferència del projecte del lavabo, el plànol pel canvi d'ubicació sí que es pot trobar a l'arxiu de la

Aquell mateix any ja s'iniciaren els ports de les peces del *lavabo* i es pagà a quatre homes la feina d'entrar diversos caixons de la font a la catedral. Per això, a principis del 1801 el canonge obrer Josep Sales comunicà a l'assemblea que calia desembarassar l'avantsagristia de tots els trastos que s'hi havien anat deixant. I així es pogué acabar de transportar la resta del material: segons Martinell el trenta d'abril del 1801 el fuster barceloní Salvador Espanya obtingué de Gurri, que s'havia compromès a costejar l'emalatge, 90 lliures, 14 sous i 4 diners per les onze caixes per a transportar la font¹⁰⁰⁰. A més, al llibre de comptes de l'administració de l'Obra hi ha constància que el 1801 el carreter Anton Solanes va rebre 160 lliures 16 sous i 10 diners per tragar sis caixons del *lavabo* que quatre homes entraren al temple i que les últimes caixes les feu arribà el també carreter Sebastià Solanes per 52 lliures i 1 sou que altre cop entraren diversos forçuts¹⁰⁰¹.

Però abans de col·locar la peça, el capítol decidí que veritablement l'avantsagristia no era un lloc indicat per a acollir el *lavabo* i preferiren plantar-lo al mig de la sagristia, no per motius d'il·luminació com reclamava en Gurri sinó per seguretat, perquè es pensà que a la sagristia estaria més protegit de les temptacions "d'alguna mala ma"¹⁰⁰².

catedral de Lleida i l'adjuntem a present fitxa cartogràfica, el feu Gurri el 1800, en tinta i aiguada i té una inscripció que diu: "*Arranque del monte detras del Ante Sacristia sobre el qual se à de ver si deja lugar para caber el nuevo plan circular colorado de Amarillo. segun los palmos demostrados en el dibujo presente*". Aquest projecte el publicà anteriorment Frederic Vilà a: VILÀ 1991, 267.

¹⁰⁰⁰ ACLL, Seu Nova, Fàbrica, *Llibre de capbreus i comptes de l'administració de l'obra 1791-1808*, vol. III, f. 221v, 1800, i Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes 1798-1804*, f. 178, 9-I-1801. Pel rebut de Salvador Espanya que noticià Martinell, *vid.*: MARTINELL 1926, 237.

¹⁰⁰¹ ACLL, Seu Nova, Fàbrica, *Llibre de capbreus i comptes de l'administració de l'obra 1791-1808*, vol. III, f. 239, 1801. *Vid.* el doc. núm. 161 de l'ap. documental. Els homes que el 1801 entraren els caixons cobraren el primer cop 1 lliura i 10 sous i l'últim 1 lliura, 2 sous i 6 diners.

¹⁰⁰² ACLL, Seu Nova, *Llibre de Deliberacions i Actes 1798-1804*, f. 194r, 14-IV-1801.



Projecte del lavabo de Ramon Corcelles. Fot. a MORELL 2002, il·lustr. XLI.

Finalment i després de moltes vicissituds, el 1801 es plantà el lavabo i es liquidaren els deutes. L'administració de l'Obra pagà al fuster Ramon Torra per la canonada i al courer Pere Barnola per fer almenys una de les oques de la pica i en Gurri a Esteve Bosc per la col·locació dels bronzes. L'obra fou del grat dels religiosos de la seu de Lleida i dels perits que la visuraren doncs malgrat les desavinences amb l'escultor i els molts anys de retard, enlloc de penalitzar-lo amb descomptes el gratificaren amb 300 lliures¹⁰⁰³.

¹⁰⁰³ La notícia del rebut d'Esteve Bosc, que cobrà 133 lliures i 3 sous de Gurri ha estat publicada per Martinell: MARTINELL, 1926, 237. En canvi la resta de pagaments citats, inclosa la gratificació de 300 lliures a Salvador Gurri, es registraren al *Llibre de comptes de l'administració de l'Obra*. Vid.: ACLL, Seu Nova, Fàbrica, *Llibre de capbreus i comptes de l'administració de l'obra 1791-1808*, vol. III, f. 239, 1801. Vid. el doc. núm. 161 de l'ap. documental.

La seva bellesa no passà pas per alt a altres artistes que s'hi inspiraren per a fer les seves composicions. Fou el cas de Ramon Corcelles que, com s'ha esmentat anteriorment, havia assistit a les classes de Gurri a Llotja i treballà el retaule major de la Seu Nova de Lleida, entre el 1816 i el 1817¹⁰⁰⁴. El 1830 signà un projecte idèntic al templet de la sagristia de Gurri que avui en dia es conserva a l'arxiu capitular de la Seu d'Urgell¹⁰⁰⁵. No era la primera vegada que Corcelles s'inspirava en obres d'altres escultors que treballaren a la catedral de Lleida, ans al contrari, per a fer el retaule major del sobredit temple seguí el dibuix del medalló de l'*Assumpta* de Joan Adan havia pel mateix lloc i també dibuixà un cadiram de cor inspirat en el que laborà Lluís Bonifaç a la catedral¹⁰⁰⁶. De fet, a l'obrador dels Corcelles es conservaren diversos esbossos d'altres artistes, com el dibuix de l'*Assumpta* pel retaule major de Lleida d'Adan o l'esbós del *Pare Etern* per l'àtic del retaule major de santa Maria de Mataró de Gurri¹⁰⁰⁷. Però en aquest cas cal parlar d'una influència directa de l'obra ja que el disseny del *lavabo* no el servaren els Corcelles sinó que es troba a l'arxiu de la catedral de Lleida i de fet, l'àngel dibuixat el 1830 no seguí el del projecte sinó que té els gestos dels braços idèntics a l'escultura original que Corcelles pogué veure mentre realitzava el retaule major. El *lavabo* de Gurri patí diversos contratemps: durant la guerra del francès, el 1810, es rapinyaren les ales de plata de l'àngel, però el desastre fou total el 1936 quan s'incendià la catedral i l'obra va desaparèixer.

¹⁰⁰⁴ Com s'ha esmentat anteriorment, Ramon Corcelles guanyà el tercer premi de model en guix en escultura dels mesos de maig a setembre del 1804 de l'Escola Gratuïta de Dibuix: BC, JC 21, *Llibre d'Acords* 1804, f. 209-215, 28-XI-1804.

¹⁰⁰⁵ Aquest projecte ha estat exhumat per Joan Morell Nuñez que a partir del dibuix atribueix el *lavabo* de Lleida a Ramon Corcelles. No cal dir que el *rentamans* fou obrat per Salvador Gurri, tal com s'ha demostrat documentalment, entre el 1789 i el 1801, que el projecte de Corcelles té una data molt posterior, el 1830 i que es tracta doncs d'una inspiració directa d'enormes similituds. *Vid.*: MORELL, 2002, I, 92 i II, XLI.

¹⁰⁰⁶ Les inspiracions de Ramon Corcelles amb Joan Adan i Lluís Bonifaç foren apuntades per Cèsar Martinell que conservava el projecte del cor de Corcelles influenciat pel de Bonifaç. L'estudiós afegí que Corcelles també copià el projecte d'Adan per a dissenyar l'altar major de Soleràs i recordà en una altra ocasió que el seu pare, Felip Corcelles, es traslladà a Lleida el tercer terç del segle XVIII i treballà a la catedral coetàniament a Adan o Bonifaç. *Cfr.*: MARTINELL 1926, 185, 162 i 253-254, n. 45, 1935, 8 i 1963 (a), 152.

¹⁰⁰⁷ Ambdós dibuixos provenien de l'obrador dels Corcelles i foren trobats per Cèsar Martinell. Pel d'Adan *vid.*: MARTINELL 1926, 253-254, n. 45 i fig. 78 i pel de Gurri: MARTINELL 1935, 8.

Abans de cloure l'estudi de les obres que Gurri realitzà a Lleida, cal parlar de dues imatges més incorporades al seu catàleg, es tracta d'una *santa Maria* pel convent dels franciscans de Lleida de la que Ràfols apunta que cobrà onze unces d'or, avui desapareguda, i d'un *sant Cristòfol* que degué fer per un client particular¹⁰⁰⁸. Aquest *sant* sobrevisqué al daltabaix de la guerra civil ja que fou exposat a una mostra del saló d'art antic lleidatà celebrada el 1941. Al catàleg de l'exposició consta que l'obra era de fusta policromada, mesurava 80 centímetres i era propietat de Ramona Larrosa i Hospital. Dissortadament però avui en dia es desconeix la localització de la figura¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰⁸ Fou Ràfols als seu diccionari d'artistes catalans el primer que atribuï la *santa Maria* del convent de sant Francesc de Lleida a Gurri i esmentà el preu que cobrà i Carlos Cid el *sant Cristòfol*. Vid.: RÀFOLS 1953, II, 527 i CID 1961 (a) 112.

¹⁰⁰⁹ A més del *sant Cristòfol* de Gurri, Ramona Larrosa també cedi dues imatges més al certamen: un *Crist Crucificat* de Joan Adan i una *Purissima* anònima. Vid.: *Salón de Arte...* 1941, 39. Des de Lleida s'ha intentat trobar els descendents de la Sra. Larrosa però la cerca ha estat infructuosa. Voldríem agrair a l'Isidre Puig, del Museu Diocesà de Lleida, la seva ajuda, tant en la recerca dels familiars de Larrosa com, sobretot, en la investigació a l'arxiu de la catedral de Lleida i la seva generositat en el paper de cicerone durant els nostres dies dedicats a la recerca de les obres de Gurri a aquesta ciutat.

19. Retaule de la capella del Palau Moja de Barcelona

Data: c. 1791, [abans del 4 de setembre de 1791].

Material: fusta policromada.

Localització: capella de la Mercè del Palau Moja; Barcelona.

Estat actual: desaparegut.

Bibliografia: ALCOLEA 1972, 8 i 1987, 54-55; FONTBONA 1977, s/p.; TRIADÓ 1984 (a), 236 i 1998, 108; PLADEVALL 1989, 333; AA.VV 1990, 75 i LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 9.

Per ordre de la marquesa de Cartellà i de Moja, Maria Lluïsa de Copons i Descatllar, el mes de novembre del 1774 el mestre de cases Pau Mas inicià els enderrocs de l'habitatge que els Cartellà tenien entre els carrers de la Rambla i la Portaferrissa de Barcelona, incloent el tros de l'antiga muralla, per tal de construir un nou edifici, el magnífic Palau Moja. La promotora confià el projecte i la direcció de les obres a Josep Mas d'Ordal, germà del mestre de cases anterior, i si bé el procés constructiu s'enllestí el 1786, diversos artistes i artesans hi seguiren treballant alguns anys més per a acabar les tasques decoratives, tals com les cèlebres pintures de Francesc Plà el Vigatà¹⁰¹⁰.

Entre ells, Salvador Gurri feu un retaule per la capella del palau, presidit per la *Verge de la Mercè*, a la que estava dedicat l'oratori, acompanyada per les figures de *sant Josep*, *sant Lluís de Gonçaga*, *sant Narcís*, *sant Ignasi* i uns àngels. Així consta a una època que l'escultor signà el 4 de setembre de 1791, validada pel notari Gerardo Cassani, on Gurri afirmà haver rebut de la Marquesa de Moja sis-centes lliures per haver obrat l'altar i les escultures de la capella a la nova casa de la Rambla i la Portaferrissa així com quaranta vuit lliures per quatre canelobres, divuit per un faristol i dotze més pel peu i la creu d'un *sant Crist*, tot per la capella:

¹⁰¹⁰ Per a conèixer el procés constructiu del Palau Moja, així com els diversos artesans i artistes que participaren en les obres de decoració, vegeu els estudis monogràfics que Santiago Alcolea ha dedicat a aquest edifici: ALCOLEA 1972 i 1987.

"Sia notori com jo Salvador Gurri escultor ciudadá de Barcelona, de ma espontanea voluntat confesso i en veritat regonech, à la il·lustre senyora marquesa de Cartellá i de Moja, donya Maria Lluïsa de Copons, Descatllar Comella Sarriera Desbach Oms Ahones i Malla, viuda del il·lustre senyor don Joseph de Copons i de Oms, Desbosch, Sanvicents Sarriera i de Rocambertí, Marques de Moja, Mariscal de Camp que fou dels Reials exercits de sa majestat amb destino en lo dia de sa mort en la present ciutat de Barcelona i en ella domiciliada, encara que ausent i lo notari avall escrit, com a publica persona per dita il·lustre señora present, que en lo modo avall escrit me ha donat i pagat la quantitat /f. 133^r de sis-centes setanta vuit lliuras moneda barcelonesa i son i me cedeixen en paga i satisfaccio de semblants que han importat lo preu fet dels treballs de fer un altar i figuras de imatges per la capella de nostra senyora de la Merce colocada en las casas que la matexa il·lustre senyora marquesa ha fet construir de nou en esta ciutat i carrer de la Portaferrisa i Rambla de la matexa propria el patrimoni de Cartellá i la escultura de candeleros, faristol, creu i peu del sant Christo de la dita capella com consta per menor dels partits següents:

Per lo preu fet dels treballs i escultura de fer un altar amb las imatges de Maria santíssima de la Merce, sant Joseph, sant Lluís Gonzaga, sant Narcís, sant Ignasi, angels i demes per dita capella sis-centes lliuras.....	600 ll
Per quatre candeleros a dotze lliuras quiscun, quaranta vuit lliuras....	48 ll
Per un faristol, divuit lliuras.....	18 ll
Per la creu i peu per lo sant Christo, dotze lliuras.....	12 ll

Suma lo present compte, sis-centes setanta vuit lliuras.....	678 ll ¹⁰¹¹ .

A més de la Mercè, que era la titular de l'oratori, no és d'estranyar l'elecció de la resta de sants que es trobaven al retaule, ja que responen als noms dels membres de la família de la promotora, Maria Lluïsa: el seu espòs, el marquès de Moja, s'anomenava Josep Copons i Oms i la seva filla, Maria Josepa, s'havia casat l'any 1786 amb un cosí seu anomenat Narcís Sarriera. Pel què fa a l'últim sant esculpit, Ignasi, Santiago Alcolea apunta que podria haver estat triat per la

¹⁰¹¹ AHPB, Gerardo Cassani, not., manual de 1791, f. 132v-133, 4-IX-1791. Vid. el doc. núm. 83 de l'ap. documental. També a ALCOLEA 1972, 8 i 1987, 55.

proximitat i les relacions que la família devia tenir amb els jesuïtes de l'església de Betlem, situada just enfront del palau, l'orde dels quals, com és sabut, fou fundat per sant Ignasi de Loyola¹⁰¹².

Tant el retaule, com els canelobres i el faristol foren daurats per Miquel Petit, per cinc-centes cinquanta, quaranta-vuit i deu lliures respectivament, qui el mateix any que en Gurri també signà una àpoca davant d'idèntic notari¹⁰¹³.

Lamentablement altre cop cal repetir que les escultures d'aquest retaule, com moltes altres peces de l'escultor, avui són perdudes. Tanmateix, en aquest cas les imatges desaparegueren abans de la guerra civil, segons atesta una fotografia de l'oratori privat del palau anterior al 1936, on s'aprecia que enlloc d'un retaule aleshores presidia la capella l'escultura d'un Crist crucificat i en canvi no hi apareixen les figures de Gurri¹⁰¹⁴.

¹⁰¹² ACLOLEA, 1987, 55.

¹⁰¹³ AHPB, Gerardo Cassani, not., manual de 1791, f. 113, 4-IX-1791. També a ALCOLEA 1972, 8 i 1987, 54.

¹⁰¹⁴ Arxiu fotogràfic de l'AHCB, C2-AF/126.

20. Grup escultòric de santa Teresa i l'àngel de l'església de sant Josep de
Barcelona



Gravat calcogràfic del grup escultòric de Salvador Gurri dibuixat per J. Flaugier i gravat per J. Coromina. Fot. a MARÉS 1964, il·lustr. 26.

Data: c. 1794.

Imatge gràfica: gravat calcogràfic del grup escultòric de Salvador Gurri dibuixat per Josep Flaugier i gravat per J. Coromina. Firma: "S. Gurri lo executo en escultura." - "J. Flauger la Dibujó." - "J. Coromina la gravó Barcelona 1794". Data: 1794. Llegenda: "El Excelentísimo y Eminentísimo Señor Don Antonio de Sentmanat y de Cartellá Cardenal y Patriarca de las Indias concede 100 dias de Indulgencia á los que rezen un Padre nuestro delante desta Imagen de la extatica M^e S^a THERESA DE JESUS que se venera en su propio altar, en la Iglesia de P. P. Carmelitas Descalzos de Barcelona.". Publicat per MARÉS 1964, il·lustr. 26.

Localització: capella lateral de l'església de sant Josep de l'antic convent dels carmelites descalços; Barcelona.

Estat actual: desapareguda.

Bibliografia: MARTINELL 1926, 262 i 1956 (a), 17 i 1963 (a), 137; ELIAS 1928, II, 105; RÀFOLS 1951, I, 527; ALCOLEA 1961-1962, II, 72; MARÈS 1964, 159; CID 1757-58, 101, CID 1961 (a), 112 i 1961 (b), 134-135; FONTBONA 1977, s/p.; TRIADÓ 1984 (a), 246 i 1998, 108; BASSEGODA NONELL 1986 (a), 138; PLADEVALL 1989, 333; RUIZ Y PABLO 1994, 407 i LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 9.

Vers l'any 1794 Gurri va esculpir al grup de *santa Teresa i un àngel* per l'església de sant Josep de l'antic convent que els carmelites descalços tenien al solar de la Rambla on avui fa barrila el mercat de la Boqueria¹⁰¹⁵. Gurri consta com a autor de l'obra a una estampa de la imatge de la *santa Teresa* dels carmelitans descalços que gravà J. Coromina el 1794, seguint un dibuix de Josep Flaugier¹⁰¹⁶, amb motiu de la concessió de 100 dies d'indulgència atorgada per Antoni de Sentmenat i de Cartellà als fidels que resessin un Pare Nostre davant la figura.

No és d'estranyar que es venerés a dita santa a aquest convent perquè fou la primera fundació catalana de l'ordre del Carmel descalç, el qual en la seva branca femenina havia estat iniciat el 1562 a Àvila per Teresa de Jesús. Per a representar el grup, l'escultor refusà la teatralitat de l'instant just abans de la transberberació per a insistir en la inspiració divina de la literata, fent una figura agenollada amb el cos alçat i el rostre contemplatiu amb l'àngel dret a darrera, xiuxiuejant-li a cau d'orella i recolzant dolçament un braç a la seva espatlla mentre amb l'altre sostenia un llibre i una ploma, atributs de la doctora de l'església. Els *angelets* dels peus duïen diversos atributs propis de la mística, tals com un bordó rematat per una creu de doble travesser com a reformadora de l'ordre, un lliri que insistia en la seva puresa, el barret doctoral i un cor en flames que feia referència a la intensitat del seu amor per Déu, el qual a més era creuat per una daga que eludia a la visió de la *santa* d'un àngel clavant-li fletxes daurades que l'abrasaren en amor diví. La

¹⁰¹⁵ Barraquer i Roviralta parla de tres imatges de *santa Teresa* a aquesta església, una de Ramón Amadeu que es trobava dins un temple al pòrtic, una altra a l'altar major, a l'intercolumni del costat de l'Epístola, i finalment, comunica que a la cinquena capella del costat de l'Epístola caminant cap al presbiteri, s'hi venerava a santa Teresa. Creiem doncs que aquí és on s'ubicà el grup de Gurri perquè la llegenda del gravat de l'obra resa que la figura d'aquesta santa s'adorava al seu propi altar. *Vid.*: BARRAQUER ROVIRALTA 1906, II, 444-446.

¹⁰¹⁶ Cal dir que a l'església de sant Josep també hi havia pintures de Flaugier a una capella secundària, que es perderen el 1835, *Vid.*: AINAUD, GUDIOL, VERRIÉ 1947, I, 215.

religiosa vestia l'hàbit carmelità de les descalces, amb vel negre, sandàlies i un mantell blanc cordat sobre el pit i lluïa un crucifix penjat a mode de pectoral i un altre a la mà.

Arrel de la crema de convents del juliol del 1835, l'Ajuntament de Barcelona decidí crear una comissió encarregada de salvar algunes de les obres religioses dels incendis i els saquejos. Moltes de les peces recuperades es dipositaren a l'edifici de Llotja, com el grup de santa Teresa i l'àngel de Gurri. Així consta a l'*Inventario de las obras de Nobles Artes procedentes de varios conventos que por disposicion del Excmo Ayuntamiento han sido traidas en calidad de deposito a esta Real Casa Lonja con motivo de los sucesos ocurridos en la presente ciudad* que elaborà l'aleshores director de l'Escola de Nobles Arts, Francesc Rodríguez el vint-i-un d'agost de 1835, on es llegeix que provinent de l'església dels carmelites descalços es conservava a Llotja: "*un grupo de Sta Teresa de Jesus...Gurri*"¹⁰¹⁷. Algunes d'aquestes obres no foren retornades i passaren a engrandir el fons de l'Escola, però la que ens ocupa recuperà la seva funció pel culte fruit de la petició del prelat de l'església parroquial de sant Agustí que el vint-i-un de maig de 1839 demanà l'obra a la Junta de Comerç que decidí entregar-la, havent considerat invàlid el grup pels alumnes de l'Escola¹⁰¹⁸.

Per bé que a l'acord anterior no s'especificà la procedència ni l'autor del grup, una acotació que s'afegí a l'inventari de les obres dipositades a Llotja atesta que es tractava de la figura de Gurri: "*en virtud de acuerdo de la Junta de 23 Mayo de 1839 se ha entregado el grupo de Santa Teresa de Jesus procedente del convento de Carmelitas descalzos*"¹⁰¹⁹. Tanmateix, l'heroica feina d'aleshores fou en va perquè l'obra desaparegué posteriorment, degut a les causes bèl·liques del 1936.

¹⁰¹⁷ BC, JC XCV, caixa 127, núm. 1, f. 11-12, 21-VIII-1835. També a FONTBONA 1993-1994, 172 i FONTBONA 1999, 15. A més d'aquest inventari datat, hi ha altres documents al mateix lligall que registren la presència d'aquest grup en dipòsit a Llotja. *Vid.* la *Relacion del numero de obras de las nobles artes, que procedentes de los conventos suprimidos, se hallan en ésta casa Lonja*: BC, JC XCV, caixa 127, núm. 3, f. 2, s/d. i *Cuadros recogidos de diferentes conventos*: BC, JC XCV, caixa 127, núm. 3, f. 3-4, s/d. Aquest últim s'hi llegeix: "*Escultura: carmelitas calzados(Digo) descalzados: un grupo de Sta teresa de Jesus...Gurri.*"

¹⁰¹⁸ BC, JC 54, *Llibre d'Acords* 1839, f. 205v-206r, 23-V-1839. *Vid.* el doc. núm. 213 de l'ap. documental.

¹⁰¹⁹ BC, JC XCV, caixa 127, núm. 1, f. 12, [1839]. També a FONTBONA 1993-1994, 172. Així, al *Catálogo de las obras en pintura y escultura que existen en el Museu de la Junta de Comercio de Cataluña*, de 1847, ja no apareix documentada aquesta escultura.

21. Escultura de santa Maria de Cervelló del retaule major de l'església de la Mercè de Barcelona



Fot. a l'Institut Amatller, clixé Gudiol.

Data: c. 1794.

Material: fusta enguixada¹⁰²⁰.

Mides: el doble del natural¹⁰²¹.

Localització: sobre un pedestal contigu a l'altar major de l'església de la Mercè; Barcelona.

Estat actual: desapareguda.

Bibliografia: PI I ARIMÓN 1854, I, 496; CORNET I MAS 1877, 75; BARRAQUER ROVIRALTA 1906, II, 107; GUDIOL RICART 1946, 117-119; AINAUD, GUDIOL i VERRIÉ 1947, I, 194 i II, il·lustr. 967; RÀFOLS 1951, I, 527; MARTINELL 1956 (a), 13 (reprod.) i 14 i 1963 (a), 136; BENET 1958, 230; CID 1961 (a) il·lustr. 8 i 1961 (b), 119-120; COMAS 1971, 17; FONTBONA 1977, s/p. (reprod.); TRIADÓ 1984 (a), 247 i 1998, 110; PLADEVALL 1989, 333.

Salvador Gurri treballà en dues ocasions per l'ordre de la Mercè de Barcelona, la primera vers el 1775, quan es construí la nova església del convent i posteriorment durant l'última dècada del segle XVIII amb motiu de la substitució

¹⁰²⁰ Segons: AINAUD, VERRIÉ i GUDIOL 1947, II, il·lustr. 966.

del retaule major del temple, aleshores provisional, per un de definitiu. Aquest, s'erigí per voluntat de Pere Nolasc Mora, general de l'ordre, seguint la traça de Vicenç Marro i s'inaugurà amb solemne pompa el 2 d'agost de 1794 quan s'hi traslladà el Sagrament¹⁰²².

Pels volts d'aquelles dates Gurri obrà a l'esmentat retaule-cambril que estava presidit per la imatge gòtica de la Verge titular, una colossal figura de *santa Maria de Cervelló o del Socós* que feia parella amb l'estàtua d'un *sant Pere Nolasc*, obra de Nicolau Traver, ambdues ubicades sobre uns pedestals a sengles costats de la taula d'altar¹⁰²³. Entre els lligalls provinents del temple de la Mercè de Barcelona servats a l'Arxiu de la Corona d'Aragó hem trobat unes *Notas per lo Retaulo* on es projectava com havia de ser l'arquitectura del nou retaule major, considerant la practicabilitat del cambril i la possibilitat de col·locar-hi el cos del sant en cas que es trobés el cadàver. La seva lectura ajuda a entendre la col·locació de les escultures a ambdós costats:

"Lo retaulo ha de ser major, en la forma que explicarán lo senyor don Caietano Paveto, ò lo mestre Joseph Mas. [...] La arquitectura del retaulo se ha de disposar de manera, que si convé y se troba lo cos de sant Pere Nolasco, se pujan obrir un nicho a cada part /que estaran 3 ò 4 palms mes baixos que lo piso del Camaril\ per collocar allí los dos cossos sants, del san Pere Nolasco, y de santa Maria Socós. Entre lo retaulo y la paret, als dos costats de la obertura del camaril, ha de quedar un espai competent per poder hi entrar las dos mitjas portas amb que se tanca la santa imatge." 1024.

Ambdues imatges foren treballades amb la mateixa tècnica, mides i amb un llenguatge semblant, per bé que coincidim amb el lúcid Rafael Benet quan afirma

¹⁰²¹ Segons: BARRAQUER ROVIRALTA, 1906, 107.

¹⁰²² La notícia del promotor del retaule major del temple de la Mercè l'ha escrit Barraquer segons li relatà el 15-V-1893 el P. José Antonio Garí: BARRAQUER, 1906, 107. El projectista de l'obra l'apuntà Gudiol: GUDIOL 1946, 117. Les fotografies conservades quan la parella eren al presbiteri de l'església, testimonien que la *santa Maria de Cervelló* era al costat de l'epístola i el *sant Pere Nolasc* a l'evangeli, sobre uns pedestals just al començament de l'absis, flanquejant la mesa de l'altar: Arxiu fotogràfic de l'AHCB, C38/176.

¹⁰²³ Gudiol i Ricard fou el primer estudiós que atribuï a aquesta parella d'escultures a Salvador Gurri i Nicolau Traver, malgrat que invertí l'assignació dels autors: GUDIOL I RICART, 1946, 119.

que l'obra de Traver recull maneres més tosques¹⁰²⁵. La *santa* estava dempeus, amb el cos arquejat a causa de la flexió del genoll esquerre, el braç dret alçat assenyalant la *Verge de la Mercè* del retaule major i amb l'altre sostenint una gran creu¹⁰²⁶.

Cal recordar que ambdós personatges foren membres rellevants de l'ordre de la Mercè: la santa fou la primera superiora que tingueren les monges mercedàries i el sant un dels fundadors de la comunitat. I que, a més d'haver-hi esculpit imatges anys enrera quan s'inaugurà el temple, Gurri formava part des del 1777 del personal de la Junta de Comerç que tenia una estreta relació amb els mercedaris¹⁰²⁷. Per últim cal considerar la relació de Gurri i Traver: el primer havia recolzat al Traver perquè fos reconegut escultor per via de la justícia ordinària i poder així abandonar el cos gremial i, com s'ha estudiat anteriorment¹⁰²⁸, el 1793 tots dos junt amb Bernat Cots, incautaren escultures a Pere Macià i a Josep Arqués iniciant-se un complicat plet que s'allargà durant anys¹⁰²⁹.

Fonts bibliogràfiques posteriors a la guerra civil localitzen la *santa Maria de Cervelló* a un nou emplaçament, el museu Diocesà de Barcelona, junt amb el *sant Pere Nolasc* de Traver. Tanmateix, per bé que les imatges havien format part del seu fons, segons la seva conservadora després de la guerra es varen perdre i actualment ja no les preserven¹⁰³⁰.

¹⁰²⁴ Vid.: ACA, Monacals, Hisenda, lligalls grans 529, s/p. Vid. el doc. núm. 104 de l'ap. documental.

¹⁰²⁵ BENET 1958, 230.

¹⁰²⁶ A l'arxiu Mas es conserven dos clixés fotogràfics d'aquesta imatge al museu Diocesà, l'un del 1920 amb la *santa* sostenint la creu amb el braç esquerra mentre que a l'altre, del 1934, ja no l'aguantava. Suposem que es degué perdre. Arxiu Mas: clixés núm. 33683 i 3834.

¹⁰²⁷ Pels vincles entre els mercedaris i la Junta de Comerç: RUIZ Y PABLO, 1994, 202-204 i CID 1947 (a).

¹⁰²⁸ Vid. *supra* l'apartat V.2.2. *Els distints plets que litigà i les disputes contra tallistes barcelonins*, PART II.

¹⁰²⁹ Gurri i Traver coincidiren professionalment en diverses ocasions; tots dos presentaren un projecte el 1784 per adjudicar-se el retaule major de l'església de la Pietat de Vic i el 1802 treballaren per l'ornamentació de la Llotja, l'un obrant les escultures de l'*Agricultura* i la *Indústria* i l'altre el *Neptú* per la font del pati.

¹⁰³⁰ Vid.: GUDIOL RICART 1946, 119. Després que Gudiol noticiés la presència de la *santa Maria de Cervelló* de Gurri al Museu Diocesà de Barcelona, altres han repetit la mateixa informació tot i que sense confirmar-ho amb el museu, ja que s'ha arribat a afirmar la supervivència de l'obra a aquesta institució a publicacions de l'últim terç del segle XX, quan la imatge ja s'havia perdut. Ha estat la conservadora d'aquest museu, Blanca Montobio, qui ens ha relatat la desaparició de la imatge del seu fons, que creu perduda durant la postguerra.

22. Relleu de l'escut de la Verge de la porta de la capella de la Llotja de Barcelona



Fot. de l'autora.

Data: 1797, [abans del 17 de novembre de 1797].

Material: pedra.

Localització: frontó de la porta de la capella de l'edifici de Llotja; Barcelona.

Estat actual: es conserva al mateix lloc per on fou feta, coronant la porta de l'antiga capella de l'edifici de Llotja; Barcelona¹⁰³¹.

Bibliografia: RIERA 1994, 242.



Fot. de l'autora.

Gurri tornà a treballar per la decoració de l'edifici de Llotja pels volts de 1797, atès que entre els lligalls de l'Arxiu de la Junta de Comerç de la Biblioteca de Catalunya es conserva un document de l'aleshores tresorer de les obres de la Casa Llotja i de la Junta de Comerç del Principat, Francisco Capalá, on comunicà a Mariano Geccelí, comptador de la mateixa, els moviments dels diners que li havien entregat els vocals de la Junta, comissionats per les obres de Llotja, des del 3 de

¹⁰³¹ Aquesta porta està situada dins la zona porticada del pati de Llotja a l'angle sud-oest, a la cantonada que dona amb el carrer del Consolat de Mar i la plaça d'Antonio López. L'antiga capella dels Montcada fou enderrocada per Joan Soler per donar més unitat a la zona de l'edifici que aleshores vorejava el convent de Sant Sebastià. Carlos Cid ho explica i aporta els plànols de les reformes de l'arquitecte a aquell sector: CID 1947 (a), 54 i il·lustr. 16. *Vid.* també: RUIZ Y PABLO 1994, 200-202.

juny de 1797 al 4 de gener de l'any següent. Entre els 63 lliuraments d'aquest compte, amb data de 17 de novembre de 1797 hi consta una obra de Gurri: "A don Salvador Gurri, escultor, por un escudo de la Virgen para sobre de la puerta de la capilla, libranza de 25 del corriente número 18: 1 ral d'ardit 750 diners d'ardits" ¹⁰³².

La mateixa peça també quedà registrada al *Libro donde se notan todas las obras hechas en la casa Lonja, por direccion de la Real Junta de Comercio* on es llegeix com certament Gurri va treballar pel sobre de la porta de la capella de l'edifici de Llotja un escut de la Verge i uns atributs que feien al·lusió a l'Antic i al Nou Testament amb pedra de Montjuïc. En aquesta ocasió s'apuntà que Gurri havia rebut per aquest relleu 175 lliures que els comissionats d'obres li entregaren el 25 de novembre de 1797¹⁰³³. Cal afegir a més que segons notícia de Carlos Cid, just aquell any es feren els ornaments escultòrics de les portes i les finestres de Llotja, sota la direcció de Pere Pau Montanya¹⁰³⁴.

Sortosament hem pogut constatar com encara avui, a sobre de la porta que donava accés a la capella, es conserva el relleu de Gurri que fins ara es creia perdut. Consisteix en un escut guarnit amb garlandes que dibuixen les lletres M i A, fent referència al nom de la Verge Maria, envoltat per fulles de llorer, dos caparrons alats que sostenen el coronament i diversos elements, tals com una creu, una campana, un calze, un gerro o un encenser.

El joc de volums d'aquesta obra no difereix massa dels relleus que Gurri ja realitzà per aquest mateix indret quan obrà les sis llindes per sobre de les finestres obertes entorn de l'escala noble. La forma arrodonida de l'escut i els caps dels *putti* són un tic propi de l'escultor així com el joc entre els diferents nivells de volum, essent l'escut d'un alt relleu poderós, els *putti* i el calze en mig relleu mentre que el gerro tot just es perfila a la paret.

¹⁰³² BC, JC CXLIV, caixa 192, núm. 1, f. 74, 17-XI-1797. També a RIERA 1994, 242.

¹⁰³³ BC, JC 237, *Libro donde se notan todas las obras hechas en la casa Lonja, por direccion de la Real Junta de Comercio*, 1771-1808, f. 68. També a RIERA 1994, 242.

¹⁰³⁴ CID 1947 (a), 65.

23. Caixa d'un orgue i intervenció al retaule de l'adoració dels reis de l'església de l'oratori de sant Felip Neri de Barcelona



Fot. de l'autora.



Fot. de l'autora.

Data: 1798.

Material: fusta policromada.

Localització: l'orgue era a la tribuna de sobre la capella de la Mare de Déu dels Dolors i el retaule al creuer, al costat de l'evangeli, de l'església de l'oratori de sant Felip Neri; Barcelona¹⁰³⁵.

Estat actual: ambdues obres es conserven a la mateixa església de l'oratori de sant Felip Neri per on foren fetes, per bé que el retaule ha estat traslladat des del creuer a la tercera capella de l'evangeli on només hi ha però el plafó en relleu del nínxol central; Barcelona.

Bibliografia: BARRAQUER ROVIRALTA 1917, IV, 586; GUDIOL 1946, 116; AINAUD, GUDIOL I VERRIÉ 1947, 214 i il·lustr. 1019; MARTINELL 1956 (a), 17 i 1963 (a), 137; CID 1961 (a) 112 i 1961 (b) 131-134, 132 (reprod.); FONTBONA 1977, s/p. (reprod.); LAPLANA 1978, 188-195 i il·lustr. 22; TRIADÓ 1984 (a), 247; AJUNTAMENT DE BARCELONA 1985 (a), 402-403; PLADEVALL 1989, 333; LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 9, 10 (reprod.).

Al llarg del segle XX alguns historiadors han especulat sobre la possibilitat que Salvador Gurri hagués treballat diverses obres a l'església de l'oratori de sant

¹⁰³⁵ L'any 1807 es canvià l'advocació de capella de la Mare de Déu dels Dolors, segona capella del costat de l'evangeli, per a venerar-hi a sant Josep Oriol amb motiu de la seva beatificació. *Vid.*: LAPLANA 1978, 176.

Felip Neri de Barcelona cap a finals del XVIII i principis del XIX. Així, s'han endossat al catàleg de l'escultor el retaule de l'adoració dels reis, la caixa d'un orgue i fins i tot una trona del temple de dit oratori, datats pels volts del 1798. I ja posteriors, del 1807, els àngels del retaule major. Ara bé, tret del treball de la talla a l'orgue, no hi ha cap font documental que adveri aquestes assignacions.

L'atribució més repetida ha esta la del retaule de l'adoració dels reis que fou publicada per Barraquer i Roviralta el 1917¹⁰³⁶. El pare Laplana, autor de la primera i impagable monografia sobre l'oratori, on ha realitzat una exhaustiva investigació dels diversos fons documentals de la congregació, recorda que ja el 1909 Ramon Nonat Comas assegurava, a un manuscrit conservat entre els apunts de l'arxiver de l'oratori, Agustí Mas, que Gurri era l'artífex de dit altar, per bé que sense proves. La credibilitat d'aquest escrit, que fou la font de l'afirmació de Barraquer, ha estat confirmada per Laplana que ha pogut ratificar la majoria de les autories que aventurà Ramon Nonat¹⁰³⁷. Així mateix, fins i tot Carlos Cid va escriure que tenia constància documental que l'any 1798 l'escultor feu aquest retaule¹⁰³⁸.

Ara bé, en aquest cas les fructuoses recerques de Laplana han desmentit el text de Comas i han revelat que aquest altar fou fet en un període molt més antic que el 1798. En efecte, primer l'investigador testimonia que el 1759 el retaule encara no existia, a partir d'un document notarial d'aquell any on Francesc Aparici establia una missa anual que s'havia de celebrar el dia de l'epifania davant de l'altar major fins que no hi hagués el dels reis: *"Insituteix y funda dit D. Francisco Aparici una Missa Annual [...] celebradora perpètuament per los PP. de la Congregació del Oratori de Sant Felip Neri de esta Ciutat en lo Altar Major de sa Iglésia, mentres no y hage altar particular dels Sants Reys, perquè en eix cas vol y disposa se celebre en lo Altar dels*

¹⁰³⁶ BARRAQUER ROVIRALTA 1917, IV, 586.

¹⁰³⁷ LAPLANA 1978, 126.

¹⁰³⁸ CID 1961(b), 131. Altre cop Cid torna a afirmar que coneix documentalment l'autoria de Gurri, com en el cas dels àngels *sant Gabriel* i *sant Rafael* de la Mercè de Barcelona, sense donar-ne però la referència topogràfica. Si ja aleshores ens estranyava aquesta afirmació categòrica sense proves, més ara, quan Laplana ha burxat els documents sobre l'oratori exhaustivament, sense haver aconseguit trobar cap document que certifiqui l'autoria de Gurri, ans al contrari, ja que data l'obra molt anteriorment al 1798 descartant-hi qualsevol possible actuació de Gurri.

Beneïts Sants". Laplana també ha exhumat la primera notícia de l'esmentat retaule que data del 1761 i es troba als llibres de la sagristia, altre cop es vincula l'obra amb la família Aparici Amat¹⁰³⁹. Així, l'estudiós data l'obra entre el 1759 i el 1761, de manera que Salvador Gurri que aleshores només tenia entre deu i tretze anys i s'estava formant a Vic, no en pot ser l'autor.

L'investigador dels felipons afegeix que el 1762 el retaule no estava daurat i per això Francesc Aparici demanà al seu fill per via testamentària que l'obra s'enllestís així que les arqués familiars ho permetessin. Però fou el seu nét, Marià Alegre Aparici i d'Amat, Baró de Castellet, segons notícia del Baró de Maldà, qui entre el 1795 i 1796 aconseguí satisfer els dissenys de l'avi i pagà al daurador oficial de l'oratori, Francesc Quatreccases, perquè acabés el citat retaule¹⁰⁴⁰.

A més de les proves documentals anteriors, l'argument estilístic de Carlos Cid perd consistència amb l'atenta lectura del *Calaix de Sastre* del Baró de Maldà atès que Cid considerà que el retaule de l'adoració dels reis era de Gurri perquè s'adequava a una constant que creia pròpia de l'art d'aquest escultor: crear als retaules una estructura central i inferior de tenor clàssic i per contra, un coronament barroc. Però el cert és que gràcies al relat d'Amat i Cortada sabem que l'entaulament tenia la seva forma abans de ser daurat el 1795-1796, és a dir, que era anterior a l'improbable document del 1798, citat anteriorment, pel que segons Cid relacionaria l'obra amb l'escultor. Així, el deu de novembre de 1795 Amat informava que: "*queda actualment ocupat de bastidas y Pont volant lo retaula lateral del cruzero en dita Iglesia de la Adoració dels reis, per haverse comensat a dorar en los raigs i Cartelas del últim estant de aquell retaula*" i mesos mes tard: "*llest que queda fins als*

¹⁰³⁹ El text notarial del 1759 és: AHPB, Antoni Comelles, not., manual de 1759, f. 109-110 a LAPLANA 1978, 190. El llibre de la sagristia on se cita el retaule per primera vegada és: ACA, Monacals, Hisenda, vol. 3831, *Llibre d'entrades de la Sagristia*, f. 23 a LAPLANA 1978, 186. Cal dir que Laplana també informa que la família Aparici Amat estigué vinculada al retaule de l'adoració dels reis. *Vid.*: LAPLANA 1978, 175.

¹⁰⁴⁰ El testament de Francesc Aparici fou signat el 23-V-1762 i se'n pot llegir una còpia feta en ocasió de la execució de la voluntat de l'avi per Marià Alegre Aparici a: AHPB, Mas i Vidal, not., manual de 1794, f. 479-484 a LAPLANA 1978, 191. I les cites de Rafael Amat i Cortada sobre daurar el retaule de l'epifania són a: AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A-núm. 211, f. 313, 10-XI-1795 i f. 41-42, 25-I-1796. A més Laplana aporta una època signada pel daurador Francesc Quatreccases on afirma haver estat pagat pel Baró de Castellet el

sòculs o bases lo retaule de la Adoració dels Sants Reys, (...) ab Sant Pau Apòstol de mitg cos en un medallon sobre la pastera o nincho dels Sants Reys de bulto”¹⁰⁴¹.

Per tant el 1798 el retaule estava finit i coincidim amb Laplana en creure que: “ si realment existeix algun document que prova el treball de Salvador Gurri en aquest retaule durant l’any 1798, pensem que s’ha de referir solament a alguns elements decoratius, però de cap manera a la part integral del retaule, que és molt més antiga”¹⁰⁴².

Ara bé, pel diari de Rafael Amat i Cortada sabem però que Salvador Gurri sí que treballà per l’oratori cap al setembre de 1798, tallant la caixa del nou orgue que aviat s’instal·laria al temple, elaborat per Josep Pujol, orguener de Manresa establert a la Plaça Nova de Barcelona. El dotze de setembre d’aquell any Amat afirmà que:

“En quant al orga nou, ques pasa á plantár, ó collocar en la Iglesia de Sant Felip Neri, la disposició est, en ferhi lo mestre de casas Francesco Emil dos forats per collocarse la caxa, es en la segona tribuna de la Iglesia, entrantse per lo portal major á la esquerra. La caxa passa á treballarla lo escultor Gurri, y l’orga lo Sr. Josep Pujol Manresá en la Plasa Nova, pensant los Padres de Sant Felip Neri si quedarà llesta per tots Sants, o per las quaranta horas en dita Iglesia, se veurá quan sia llest lo nou orga que tal será”¹⁰⁴³.

L’orgue s’instal·là a la tribuna de sobre la capella de la Mare de Déu dels Dolors, la segona del costat de l’evangeli, el tercer diumenge d’advent d’aquell any segons notícia del Baró de Maldà i, encara avui, resta a l’església per on fou obrat però ha perdut part de la decoració escultòrica i està força deteriorat¹⁰⁴⁴. De fet, només en resta el revestiment de fusta que substitueix la tribuna però en canvi l’instrument ja no hi és.

1798 per policromar el retaule i per altres “adobs” que Laplana no considera rellevants perquè el Baró de Maldà ni els esmenta: AHPB, Mas i Vidal, not., manual de 1798, f. 118 a LAPLANA 1978, 192.

¹⁰⁴¹ AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A-núm. 211, f. 313, 10-XI-1795 i f. 41-42, 25-I-1796.

¹⁰⁴² LAPLANA 1978, 193.

¹⁰⁴³ AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A- núm. 217, f. 171, 12-IX-1798.

¹⁰⁴⁴ AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A- núm. 217, f. 448-449, 27-XII-1798.

Per últim cal esmentar que Lleopart i Puigferrat afirmen que Gurri també va treballar una trona a l'església de l'oratori sense cap document però que ho adveri. Creiem que aquesta atribució es deu simplement a una mala lectura del llibre de Laplana, qui només es limità a apuntar que una de les dues troncs de l'oratori pogué ésser feta en l'època en que Gurri afaçonà l'orgue, però en cap cas l'atribuí a l'escultor. Cal recordar que certament Gurri en diverses ocasions treballà obres de talla malgrat que ostentava el títol d'acadèmic que el limitava a cenyir-se al Noble Art de l'escultura i de fet, l'exemple més il·lustratiu en aquest cas és justament la caixa de l'orgue que feu per aquest indret. Però al nostre entendre això no és prou motiu per a atribuir-li la talla de la trona ja que no existeix cap indici documental que faci pensar que l'obra pugui ser seva, el Baró de Maldà no en diu res, alhora la data tampoc no és segura i no fou ni molt menys l'únic escultor que treballà per la congregació, ans al contrari ¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴⁵ LAPLANA 1978, 213. A aquestes pàgines Laplana informa que aquestes dues troncs es conserven desmuntades al fons del MNAC. Tanmateix, hem consultat als conservadors del centre, incloses també les obres del modern, i no tenen cap notícia sobre les dites peces que no formen part de la col·lecció.

24. Grup escultòric del sant Miquel i l'àngel del retaule dels revenedors de l'església de santa Maria del Pi de Barcelona



Fot. de l'autora.



Fot. de l'autora.

Data: 1798-1800.

Material: fusta d'àlber policromada.

Localització: al mig del primer cos del retaule de la capella de sant Miquel de l'església de santa Maria del Pi; Barcelona.

Estat actual: es conserva al mateix lloc per on fou feta¹⁰⁴⁶.

Bibliografia: BASSEGODA AMIGÓ 1925, I, 248 n. 33; RIBAS 1926, 40 i 47-48¹⁰⁴⁷; AINAUD, GUDIOL I VERRIÉ 1947, 113 i il·lustr. 702; MARTINELL 1956 (a), 17 i 1963 (a), 137; FONTBONA 1777, s/p; TRIADÓ 1984 (a), 247 i 1998, 110; PLADEVALL 1989, 333; TINTÓ 1991, 63-64 i il·lustr.; VERGES 1992, 106-107; LLEOPART I PUIFERRAT 1999, 9 i 1 (reprod.).

Degut al deteriorament que el 1797 patia el retaule de la capella de sant Miquel de la barcelonina església de santa Maria del Pi, els seus propietaris, els

¹⁰⁴⁶ La capella de sant Miquel de santa Maria del Pi de Barcelona és la segona del costat de l'Epístola.

¹⁰⁴⁷ Aquest volum no ha estat publicat i es pot consultar la còpia manuscrita a l'APSMP.

membres de l'antic gremi de tenders i revenedors de la ciutat comtal, decidiren construir-ne un de nou. Reunits en consell el 22 de juny d'aquell any, acordaren comissionar a Jaume Capçera, Jaume Dulcet, Genís Serra i Gaiteà Sala perquè s'encarreguessin de la qüestió.

Les obres s'iniciaren de seguida i la primera preocupació fou aconseguir el material necessari que segons l'acord del 12 d'octubre, havia d'ésser pedra i marbre¹⁰⁴⁸. Entre els folis del *Llibre de comptes del gremi de revenedors del 1790-1805*, conservat a l'arxiu parroquial de santa Maria del Pi, s'hi pot llegir el llistat dels pagaments que va expedir el síndic de la confraria, Joan Noguer, pel nou retaule que la institució acabava de fer construir. Els primers càrrecs foren per comprar marbre a Aldobrando Zaccagos i jaspi verd a Antoni Enrich, els dies vint-i-dos i trenta de desembre del 1797 respectivament. A més, hi ha constància del lloguer d'una tartana per tal que els comissionats poguessin desplaçar-se a Tarragona a comprar pedra pel nou altar, acompanyats pel mestre d'obres, Joan Clausellas, qui surt llistat repetidament¹⁰⁴⁹.

Després d'aconseguir el permís de l'Ajuntament per a fer un cobert a la plaça del Pi per a treballar-hi el retaule, s'iniciaren les obres. Això succeí poc abans del deu de febrer del 1798, quan Clausellas cobrà vint-i-quatre lliures, nou sous i onze diners per la primera setmana de picar la pedra¹⁰⁵⁰.

A més de Clausellas, entre els pagaments del síndic dels revenedors, apareixen la resta de menestrals que contractaren les feines, dels quals es conserven els corresponents rebuts. Esteve i Joan Calls s'ocuparen dels treballs de

¹⁰⁴⁸ Margarita Tintó ha publicat un llibre sobre l'antic gremi de tenders i revenedors on recull el procés inicial pel que es decidí fer un nou retaule així com la seva construcció, exhumant el llibres de comptes del gremi conservats a l'Arxiu parroquial de santa Maria del Pi, que hem pogut consultar. Sobre les dues reunions de la confraria esmentades, *vid.*: TINTÓ 1991, 63.

¹⁰⁴⁹ APSMP, *Revenedors*, VII-IV, *Llibre de comptes 1790-1805*, vol. 13, *Compte que dona Joan Noguer síndich del Gremi de tenders y Revenedors*. *Vid.* el doc. núm. 160 de l'ap. documental. També a TINTÓ 1991, 64. Els rebuts pel jaspi d'Enrich, el marbre de Zaccagnos, la tartana de Francesc Regés i el trasllat de Clausellas a Tarragona es conserven a: APSMP, *Revenedors*, VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 1, 2 i 4, 30, 22 i 10-XII-1798.

¹⁰⁵⁰ APSMP, *Revenedors*, VII-IV, *Llibre de comptes 1790-1805*, vol. 13, *Compte que dona Joan Noguer síndich del Gremi de tenders y Revenedors*. *Vid.* el doc. núm. 160 de l'ap. documental. I APSMP, *Revenedors*, VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 17, 10-II-1798.

fusta, Felip Martí de la serralleria, Pere Joan Isaura de batifullar alguns metalls, Josep Miralles i Sors cobrà per les vuit columnes de l'obra i Joan Serra pels sis candelers grans i els dos petits que encara avui il·luminen l'altar¹⁰⁵¹. Les tasques escultòriques i pictòriques foren realitzades per diversos artesans o artistes segons la seva dificultat. El pintor Tomàs Solanes i els escultors Salvador Gurri i Josep Pasarell s'ocuparen de les feines més destacades. El primer, que fins avui no s'havia relacionat amb aquesta obra, en dirigí la construcció de la façana, tasca per la que el deu de novembre de 1798 cobrà cent cinquanta lliures¹⁰⁵².

Pel què fa a les feines de Salvador Gurri, els articles dedicats a l'escultor, tret dels de Carlos Cid que oblidà les seves obres al Pi, apuntaven que aquest havia fet doble feina a aquesta capella. Se li assignaven les dues figures de gran format del retaule, és a dir, el *sant Miquel* principal i el *sant Martí* del remat superior. Però cal desmentir aquesta doble autoria. Fou Josep Pasarell, com ha citat Margarita Tintó, qui, quan el retaule ja estava al seu lloc, contractà amb el gremi la imatge del *sant Martí* sobre un grup de núvols seguint un model de fang que havia presentat anteriorment. Per aquesta estàtua i per sis més figurant noiets amb elements militars del sant col·locats sobre els eixos de les columnes a l'entaulament superior, el deu de desembre de 1799 acordà cinc-centes lliures que rebé des del quinze d'aquell mes fins al divuit de maig del 1800¹⁰⁵³.

Salvador Gurri sí que afaïçonà el *sant* titular, pel que signà la contracta amb els comissionats de l'obra el vint-i-set d'abril del 1798. Segons aquesta, l'escultor es

¹⁰⁵¹ APSMP, *Revenedors*, VII-IV, *Llibre de comptes 1790-1805*, vol. 13, *Compte que dona Joan Noguér sindich del Gremi de tenders y Revenedors*. Vid. el doc. núm. 160 de l'ap. documental. També a TINTÓ 1991, 64-65. Es conserven els rebuts que presentaren els artesans a: APSMP, *Revenedors*, VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 15 i 23 per Esteve Calls, 7-II i 4-III-1798, 34 i 48 per Joan Calls, 17-VII-1798, 28 per Josep Miralles, 4-IV-1798, 36 i 97 per Felip Martí V i 14-X-1798 i 124 per Joan Serra, 8-VI-1800. Tintó apunta que també l'escultor Josep Cabanyeres feu dues palmatòries grans i quatre de petites. Nosaltres hem constatat que Cabanyeres cobrà el 18-V-1800, com es llegeix al rebut núm. 121.

¹⁰⁵² APSMP, *Revenedors*, VII-IV, *Llibre de comptes 1790-1805*, vol. 13, *Compte que dona Joan Noguér sindich del Gremi de tenders y Revenedors*. Vid. els doc. núm. 160 de l'ap. documental. I APSMP, *Revenedors*, VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 16, 10-X-1798.

¹⁰⁵³ APSMP, *Revenedors*, VII-IV, *Llibre de comptes 1790-1805*, vol. 13, *Compte que dona Joan Noguér sindich del Gremi de tenders y Revenedors*. I VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 118, 10-XII-1799. Vid. els doc. núm. 160 i 158 de l'ap. documental. També a TINTÓ 1991, 64.

comprometia a obrar un *sant Miquel* amb fusta d'álber acompanyat d'un serafi, raigs i núvols, també partint d'un model que havia presentat prèviament. L'obra es valorà en cinc-centes lliures que havia de cobrar en tres terminis, al signar l'acord, a la meitat de la feina i un cop enllestida i l'escultor s'obligà a acabar-la abans del quinze d'agost de l'any següent, sota pena de deu lliures per cada dia que s'allargués. Les tres remuneracions li foren entregades el dos de maig i el deu d'agost del 1798 i per últim, el deu d'octubre del 1799, quan ja hagué enllestit la imatge. Entre els rebuts de l'altar major es conserva aquesta contracta, que diu així:

"Diem nosaltres los bax firmats quedar convinguts y ajustats de construir una imatge de san Miquel de fusta de alba y sos aderens com son un angel serafin uns raxs y nuvols tot per lo preu de sinch centas lliuras pagadas amb tres iguals pagas de sen xexanta y sis lliuras tretse sous y quatre cada paga, a saber la primera al dia de la fecha de la presen contracte y la segona a la mitat de la obra y la tersera a concludida la obra del dit san Miquel y da mes aderens amb la obligasio de ser entragada la dita obra treballada en fusta lo dia quinse de agost del [present] any y amb las ditas condicions se obligan proms y comicionats a pagar la dita obra segons lo modelo presentat y demes que se a tractat de añadir alguns serafins y si no queda llest per lo tems expresat se rellevaran del ajust deu lliuras per cada dia en lo cas de no estar impedit de treballar, y per lo dit o firmen en,

Barcelona al dia 27 de abril de 1798.

Salvador Gurri escultor

Miquel Ricart comisionat, Caetano Sala comisionat, Felis Rauio comosionat Jauma Canara comisionat, Rafael Ingles comisionat, Bernat Sabates Cot"¹⁰⁵⁴.

Fou el nou de juny de 1799 quan Josep Clausellas estipulà amb els comissionats per l'obra la col·locació del nou altar a la capella del Pi, seguint els

¹⁰⁵⁴ APSMP, *Revenedors*, VII-IV, *Llibre de comptes 1790-1805*, vol. 13, *Compte que dona Joan Noguér sindich del Gremi de tenders y Revenedors* i VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 100, 27-IV-1798. *Vid.* els doc. núm. 160 i 148 de l'ap. documental. També a TINTÓ 1991, 64. Cal dir que al llistat dels pagaments efectuats per Joan Noguér per les obres d'aquest retaule, quan es referència el rebut de Gurri es confon el nom i enlloc de Salvador se l'anomena Miquel, però es tracta d'una confusió que més endavant es repeteix citant-lo, en aquest cas, com a Ignasi Gurri.

plans delineats. Més endavant Tomàs Solanes i Salvador Gurri dirigiren les feines de daurar el retaule, que dugué a terme Joan Bornió. Aquest, a més de treballar els arabescos del fris, els capitells i les bases de les columnes, les mènsules i les motllures, s'encarregà també de policromar el *sant Miquel*¹⁰⁵⁵:

*"Primerament que lo dit Joan Bornió promet a tals dits proms i comissionats que los trevallara ò daurara los arabescos del fris que son 90 pr dich noranta pams poch mes ó menos [...] i la estatua de sant Miquel las robas alas junt los nubols y raitxs lo que conte robas i nubols tot daurat acolorit i rellat junt ab las alas i lo que son carns acoloridas"*¹⁰⁵⁶.

La contracta del daurador data del vint-i-dos de setembre del 1799, per un valor de vuit-centes trenta-sis lliures que foren liquidades a finals de gener de l'any següent. A més, la imatge del *sant* titular fou guarnida amb perles i joies elaborades amb distintes pedres, segons consta als pagaments del síndic dels tenders entre el març i el maig del 1800¹⁰⁵⁷. Probablement aquestes perdes devien guarnir els fermalls que subjectaven la capa del *sant* sobre el pit i el vestit just sobre el genoll que quedava al descobert, les quals foren arrencades.

El *sant Miquel* fou traslladat al Pi abans del dia vuit de març d'aquell any, quan Joan Grau rebé tres lliures pel transport. I fou col·locat presidint el retaule, enmig del cos central, abans de l'onze de maig per Anton Duran i Salvador Estrada¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁵ Per la policromia d'aquesta imatge, *vid. supra* l'apartat I.2. *Policromia de la PART III*.

¹⁰⁵⁶ APSMP, *Revenedors*, VII-IV, *Llibre de comptes 1790-1805*, vol. 13, *Compte que dona Joan Noguér síndich del Gremi de tenders y Revenedors*. *Vid.* el doc. núm. 160 de l'ap. documental. I APSMP, *Revenedors*, VII-III, carpeta 9 i 10, el de Clausellas, núm. 101, 9-VI-1799 i el de Bornió, núm. 109, 22-IX-1799. També a TINTÓ 1991, 64-65.

¹⁰⁵⁷ APSMP, *Revenedors*, VII-IV, *Llibre de comptes 1790-1805*, vol. 13, *Compte que dona Joan Noguér síndich del Gremi de tenders y Revenedors*. *Vid.* el doc. núm. 160 de l'ap. documental.

¹⁰⁵⁸ APSMP, *Revenedors*, VII-IV, *Llibre de comptes 1790-1805*, vol. 13, *Compte que dona Joan Noguér síndich del Gremi de tenders y Revenedors*. *Vid.* el doc. núm. 160 de l'ap. documental. També a TINTÓ 1991, 64-65. Es conserven els rebuts que presentaren aquests artesans: APSMP, *Revenedors*, VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 114 per Joan Grau, 8-III-1800, 116 per Salvador Estrada, 11-V-1800 i 120 per Anton Duran 11 i 18-V-1800.

A més de la talla de les imatges, al *retaula de sant Miquel* del Pi es feren altres labors escultòriques menys llüïdes. Josep Mayans s'ocupà de tallar les bases i els capitells de les columnes, Carlos Palla feu un crucifix per la taula de l'altar i guarní el sagrari i Anton Duran, que era fuster, i Josep Pasarell, escultor, modelaren els baixos relleus dels carrers laterals. El setembre del 1799 Pasarell en cobrà quatre, i dos mesos més tard Duran s'embossà els dos restants. Tots foren daurats per Borniò abans del febrer del 1800¹⁰⁵⁹.

Quasi miraculosament aquest retaula se salvà de l'incendi que cremà la parròquia el vint de juliol del 1936 i del posterior saqueig. Foren moltes les imatges que es perderen aquells dies fatídics, però encara avui es pot gaudir del *sant* de Gurri al seu lloc original, custodiant el retaula del 1797-1800¹⁰⁶⁰. Aquesta figura, per bé que dista molt dels arravataments barrocs d'èpoques anteriors, fou representada amb un cert moviment, aconseguit tant per la diagonal que dibuixen els braços, -amb el dretre enlairat, indicant el símbol de la trinitat, i l'esquerra cap a baix-, com per la sensació de desequilibri perquè la imatge no es recolza enlloc. Així, les cames mig flexionades no toquen a terra i la figura sembla volar enmig dels núvols i dels raigs posteriors, els quals, per la seva banda, també potencien l'efecte d'instabilitat perquè són fets amb línies al biaix.

Altrament, Gurri optà per un *sant* poc viril, per molt que fos un arcàngel guerrer. L'escultor oblidà l'armadura, preferí una vestimenta que transparentés l'anatomia interna i optà per un llenguatge dolç, propi del seu art, amb un rostre força afemellat. Així, els atributs militars del sant, un escut, un casc de cavaller i la llança, els disposà entorn del serafí dels peus. Rera la testa de la imatge es poden

¹⁰⁵⁹ APSMP, *Revenedors*, VII-IV, *Llibre de comptes 1790-1805*, vol. 13, *Compte que dona Joan Noguér sindich del Gremi de tenders y Revenedors*. Vid. el doc. núm. 160 de l'ap. documental. També a TINTÓ 1991, 64-65. Es conserven els rebuts de les tasques citades anteriorment. Vid.: APSMP, *Revenedors*, VII-III, carpeta 9 i 10, núm. 99 per capitells i bases de les columnes de Josep Mayans, 7-VII i 19-VIII-1799, 122 pel crucifix i altres obrat per Carlos Palla, 20-V-1800, 102 per dos baixos relleus d'Anton Duran, 10-XI-1799 i 104 pels quatre baixos relleus fets per Josep Pasarell, 2-IX-1799.

¹⁰⁶⁰ Segons informa Rosa Maria Tintó, el retaula ha estat restaurat en dues ocasions, la primera el 1865 i la següent el 15-XII-1951. Vid.: TINTÓ 1991, 64.

llegir les lletres “Q U D” que fan referència al significat del nom del sant, *quis ut deus*¹⁰⁶¹.

Abans de finir les obres que en Salvador Gurri feu a santa Maria del Pi, cal afegir que Cèsar Martinell també ha apuntat que l'escultor tallà una Verge del Roser per aquesta església, sense aportar però cap notícia documental¹⁰⁶². Després d'ell altres estudiosos ho han repetit també sense afegir noves dades¹⁰⁶³.

El retaule del Roser del temple del Pi fou traslladat a l'actual capella de Fàtima el 1741 perquè la confraria de la santa Espina pretenia instal·lar-se a la que fins aleshores era la capella del Roser degut a les inundacions que colgaren la cripta on hi tenien l'oratori¹⁰⁶⁴. La de Fàtima llavors resava l'advocació del sant Sepulcre i segons Tomàs Vergés, autor de la monografia versada en el Pi, quan s'hi traslladà l'altar del Roser, aquest s'acoblà a la sepultura de la Verge que ja hi havia.

A l'arxiu de la parroquial es conserven uns esquemes de com eren els antics altars del temple i el dibuix del Roser, després del trasllat del 1741, mostra al carrer central, la Verge titular presidint l'obra amb “lo Senyor Jesús” a sota, *Nostra Senyora* del sepulcre als seus peus, a més d'un *sant Crist* coronant el retaule i d'un altre a la zona més inferior. Per Vergés aquest retaule fou canviat abans de la guerra ja que les descripcions del que fou cremat el 1936 difereixen del dibuix anterior. Sigui com sigui, les imatges del *Roser* esdevingueren cendra i avui el Pi no les conserva¹⁰⁶⁵.

Òbviament Gurri no podia ser l'autor de la Verge de l'altar del Roser que fou traslladat perquè aquell era anterior al 1723¹⁰⁶⁶. En canvi, entre els *Llibres d'Actes de la Pia Unió del Santíssim Rosari* de l'església parroquial del Pi, fundada a la sobredita església el 1786 per al res del sant Rosari, hem pogut constatar com

¹⁰⁶¹ Cfr. RÉAU 1997, I, 71 i FERRANDO 1950, 200.

¹⁰⁶² MARTINELL 1956, 17 i 1963 (a), 137.

¹⁰⁶³ Vid.: FONTBONA 1977, s/p.

¹⁰⁶⁴ APSMP, *Actes Obra*, 1699, 6-XII-1741, f. 33 a VERGES 1992, 145.

¹⁰⁶⁵ APSMP, XII, IV, carpeta 13, lligall *altars antics*. També a VERGES 1992, 101.

abans del 1789 un dels seus devots ordenà que es tallés una *imatge de la Verge del Roser*. L'inèdit document diu així:

*"En los anys consecutius fins â cumpliment de mil set-cents vuitanta y nou se reculliren las limosnas mensuales dels devots contribuhients per cada un dels dotze comissionats [...] de ser governada esta Pia-Unio â impulsos de la particular devoció de cada un de dits senyors comisionats empleantse caudals sense coneixement de tots ni resolucio alguna en los que se feren varios adornos y una imatge de Maria Santissima del Roser que causa algun incomodo entre dits senyors comisionats tot lo que motivá pendrer seria resolució per formar un arreglo que asegurás la duració de esta santa Devoció"*¹⁰⁶⁷.

Dissortadament entre la documentació de la pia unió de l'arxiu parroquial de santa Maria del Pi no es conserva cap més informació sobre aquesta imatge, per tant desconeixem qui en fou el seu artífex¹⁰⁶⁸. Però de segur que la figura es col·locà a aquesta església i probablement a l'altar del Roser, substituint la *Verge* anterior. Si realment en Salvador Gurri feu una imatge de Nostra Senyora del Roser al Pi, degué tractar-se de l'encàrrec del comissionat del rosari ja que coincideix amb els anys de plena activitat artística de l'escultor, que ja tenia renom com a imatger per les figures que havia obrat a santa Maria del Mar o a la Mercè.

¹⁰⁶⁶ A la visita pastoral del 21-XI-1723 es registrà l'existència del retaule del Roser a l'actual capella del sagrat Cor, que el 1741 fou traslladat: APSMP, *Visites pastorals*, 21-XI-1723 a VERGES 1992, 92 n. 13.

¹⁰⁶⁷ APSMP, Roser, VII-V, Roser-Actes, vol. 1, f.3, 1789. *Vid.* el doc. núm. 69 de l'ap. documental.

¹⁰⁶⁸ Entre tota la documentació que l'arxiu parroquial del Pi conserva de la pia unió del Rosari així com els *Llibres de Comptes* de la parroquial els anys en que es feu aquesta imatge, entre el 1786 i el 1789, no hi ha cap notícia de la mateixa.

**25. Escultures dels àngels del presbiteri de l'església parroquial de sant Miquel de
Barcelona**

Data: c. 1800.

Localització: presbiteri de l'antiga església parroquial de sant Miquel; Barcelona.

Estat actual: desapareguts.

Bibliografia: AINAUD, GUDIOL i VERRIÉ 1947, 182; CID 1757-58, 101, 1961 (a) 113 i 1961 (b) 135; FONTBONA 1777, s/p.; PLADEVALL 1989, 333; LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 9.

Segons notícia dels estudiosos Ainaud, Gudiol i Verrié, vers l'any 1800 Salvador Gurri realitzà diversos àngels per exornar el presbiteri de l'antiga església parroquial de sant Miquel del barri gòtic¹⁰⁶⁹. Aquestes figures formaren part de les diverses remodelacions decoratives que patí l'edifici al llarg del segle XVIII i que des de bon començament foren vistes amb desgrat per acadèmics com Antonio Ponz que, quan visità el temple esglaià:

“Lo que no han sido maderajes con relumbrones de oro y monstruosa talla no ha llenado el depravadísimo gusto introducido en nuestro siglo, que ha tenido la virtud de autorizar a carpinteros, canteros, albañiles, etc., para que ejercitasen las nobles artes a su arbitrio”¹⁰⁷⁰.

Per bé que aleshores les escultures de Gurri encara no ornaven el lloc, les crítiques contra les reformes persistiren el centenni i ja dins el XX han esquitxat també a les figures de l'escultor. Així, al catàleg monumental de Barcelona encara s'insisteix en que:

¹⁰⁶⁹ AINAUD, GUIOL i VERRIÉ 1947, 182. Tant a l'Arxiu Municipal Administratiu com al Diocesa de Barcelona es conserven documents de l'antiga parroquial de sant Miquel, però a cap d'ells hi ha documentació sobre les escultures de Salvador Gurri. *Vid.*: AMA i ADB, parròquies, 030, Nostra Senyora de la Mercè I, Nostra Senyora de la Mercè i Sant Miquel Arcàngel I, Nostra Senyora de la Mercè III.

¹⁰⁷⁰ PONZ 1788, 30-31.

“El presbiterio, [...], estaba no menos desfigurado por un conjunto de cornisas y columnas corintias con ángeles labrados hacia 1800 por el escultor Salvador Gurri”¹⁰⁷¹.

El temple fou enderrocat el 1868, diversos elements foren recuperats i alguns d'ells traslladats a l'església de la Mercè de Barcelona com la façana gòtica de sant Miquel, al costat del carrer Ample de la Mercè, o la pila baptismal que el 1877 Cornet i Mas informà que es trobava a la primera capella de l'evangeli de la Mercè procedent de sant Miquel i que avui es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya. En canvi d'altres com els àngels de Gurri, no tingueren la mateixa ventura i desaparegueren¹⁰⁷².

¹⁰⁷¹ AINAUD, GUDIOL i VERRIÉ 1947, 182.

¹⁰⁷² CORNET I MAS, 1877, 77.

26. Escultures de sant Domènec i santa Caterina del retaule de Nostra Senyora del Roser de l'església de santa Maria de Vallvidrera

Data: 1800.

Localització: capella de Nostra Senyora del Roser de l'església de santa Maria de Vallvidrera; Barcelona.

Estat actual: desaparegudes.

Bibliografia: SALLENT 1916, 185 i RÀFOLS 1951, I, 527.

Mossèn Llorens Sallent i Gotés, rector de santa Maria de Vallvidrera des de l'any 1904, ordenà els documents de l'arxiu d'aquesta parroquial per publicar una història de la població i de llur església el 1916¹⁰⁷³. Aquesta crònica ha esdevingut l'únic record de bona part de les fonts documentals del sobredit arxiu, les quals es perderen durant la guerra civil.

Al seu volum, Sallent testimonià l'existència d'un retaule propi de la Confraria de Nostra Senyora del Roser de santa Maria almenys des de principis del segle XVII i per això suposava que la imatge de Nostra Senyora del Roser datada el 1764 que hi havia al nínxol central del retaule no era pas la primera que allí s'hi va venerar, sinó una de més antiga conservada a la sagristia¹⁰⁷⁴. Per aquest mateix altar el vint-i-tres de maig de l'any 1800 Salvador Gurri afaiçonà dues figures, un *sant Domènec* i una *santa Caterina* per 100 lliures. Posteriorment ambdues escultures foren policromades per un preu de quinze duros. L'única notícia que avui es conserva sobre l'actuació de Gurri a aquest temple és la transcrita per mossèn Sallent, que diu així:

¹⁰⁷³ Aquesta *Història documentada del Poble i la Parròquia de Santa Maria de Vallvidrera* del 1916 de Llorens Sallent és obra d'obligada consulta per qualsevol historiador interessat en quelcom de l'església de santa Maria de Vallvidrera ja que bona part de la documentació de l'arxiu desaparegué durant la guerra civil segons ens ha contat l'actual rector de Vallvidrera, el pare Josep Cendra. La història de Sallent no fou una publicació seriada i per consultar-la s'ha d'acudir al pare Josep Cendra, a qui voldriem agrair la seva confiança i ajuda.

¹⁰⁷⁴ SALLENT 1916, 280.

*"A 23 de Maig l'escultor de Barcelona Salvador Gurri, construí pel preu de cent lliuras les imatges de sant Domingo i santa Catarina, que estàn en el Altar de Nostra Senyora del Roser, i per dorar i pintar dites imatges se pagaren 15 duros"*¹⁰⁷⁵.

Amb motiu de la restauració d'aquest retaule del Roser acabada el divuit d'octubre de 1905, el pare Sallent publicà un article a *La Veu de Catalunya* on estudiava i descrivia tant l'altar com el retaule¹⁰⁷⁶. Tanmateix, a cap paràgraf de la ressenya feu esment a les imatges de Gurri que potser aleshores ja havien desaparegut. El cert és però que el retaule es va perdre durant la guerra civil, com bona part de les obres de santa Maria tret d'algunes poques pintures que pogueren ésser salvades segons notícia de l'actual rector de Vallvidrera, el pare Josep Cendra.

¹⁰⁷⁵ SALLENT 1916, 185.

¹⁰⁷⁶ L'article de Sallent a *La Veu de Catalunya* fou publicat el 19-X-1905, hi es pot llegir transcrit a: SALLENT 1916, 277-283.

27. Escultures de la Indústria i l'Agricultura de l'escala noble de la Llotja de
Barcelona



L'Agricultura. Fot. de l'autora.



La Indústria. Fot. de l'autora.

Data: 1802.

Material: marbre.

Mides: *La Indústria:* 1'80 m d'alt, 0'60 m d'ample i 0'50 m de profunditat. *L'Agricultura:* 1'80 m d'alt, 0'54 m d'ample i 0'44 m de profunditat.

Localització: arrencada de l'escala noble de l'edifici de Llotja; Barcelona.

Estat actual: es conserven al mateix indret per on foren realitzades, el peu de l'escala noble de l'edifici de Llotja; Barcelona.

Bibliografia: PI MARGALL 1842, 111 (reprod.); PI I ARIMÓN 1854, II, 412; CORNET I MAS 1877, 146; OSSORIO Y BERNARD 1883, 320; ROCA ROCA 1895, 81; CARRERAS CANDI 1916, 812; BASEGODA AMIGÓ 1925, I, 248 n. 33 i 338; MARTINELL 1926, 262, 1956 (a), 13 (reprod.) i 1963 (a), 116, 137 i il·lustr. 18 i 92B; ELIAS 1928, 105; AINAUD, GUDIOL i VERRIÉ 1947, il·lustr. 1214 i AINAUD 1978, 97 (reprod.) i 98; CID 1947 (a) 66-67 i il·lustr. 6 i 8, 1947 (b), 25, 1948 (a), 438, 441 (reprod.), 1957-58, 102 i 1961 (a) 118; RÀFOLS 1951, I, 563; BENET 1958, 230 i 231 (reprod.); MARÈS

1964, il·lustr. 72 a-c; PÉREZ SAMPER 1973, 118-119; FONTBONA 1977, s/p. (reprod.); NAVASCUÉS 1982, 32; MORENO 1983, 11 i 24 (reprod.); GARCÍA MARTÍN 1984, 26-27 (reprod.) i 29; MORALES 1984, 441; TRIADÓ 1984 (a), 227 (reprod.), 228 i 229 (reprod.), 1994, 220 (reprod.) i 225 i 1998, 114 i 116-177 (reprod.); BASSEGODA NONELL 1986 (a), 66, 67-69 (reprod.), 71 (reprod.), 130-131 (reprod.), 138 i 140-143 (reprod.); SUBIRACHS 1986, 18 i 1994, 64; PLADEVALL 1989, 332 (reprod.) i 334; GARCÍA SÁNCHEZ 1990, 706 i 709 i 1998, 396 i 407-408; AA.VV. 1991, 252 i 357 (reprod.); RIERA 1994, 254, 257-258; LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 9 i 12 (reprod.) i VÉLEZ 2001, 14 i 53.

Exposicions: *Escultura Catalana del Segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme*, 1989, nº 81 i 82.

Salvador Gurri va obrar aquestes dues matrones amb motiu d'un esdeveniment de magna importància, les dobles noces reials entre el Príncep d'Astúries, Ferran, i Maria Antònia, filla dels reis de Nàpols, i a la vegada entre l'hereu del tro napolità Francesc Gener i la infanta espanyola Maria Isabel. Els casaments s'oficiaren per poders i per celebrar l'intercanvi dels esposos i ratificar les cerimònies s'elegí com a escenari la ciutat de Barcelona, que per primera vegada acolliria a Carles IV com a rei.

La notícia de la vinguda dels monarques, xiuxiuejada des del gener però coneguda oficialment a finals del mes següent, commogué la capital catalana que volgué vestir-se de gala i, per a tal ocasió, exornà el seu aspecte amb múltiples millores urbanes¹⁰⁷⁷. Entre altres, els comerciants volgueren participar activament en l'homenatge als reis i la Junta de Comerç del Principat decidí acabar la decoració de l'edifici de Llotja, situat enfront del pla de Palau, que es convertí en l'epicentre de la visita règia ja que als edificis circumdants del Palau i la Duana s'hi allotjaren els membres de les dues cases reials. Justament per la proximitat de la Llotja amb l'estatge dels monarques, el Príncep de la Pau, Godoy, decidí

¹⁰⁷⁷ Tant els rumors i la comunicació oficial de la notícia del viatge de Carles IV el 1802 com les reformes urbanes que patí Barcelona a causa de la visita règia han estat investigats per Laura García Sánchez a la seva tesi doctoral, dedicada a l'estudi de tots els aspectes artístics realitzats en motiu d'aquesta estada règia a Catalunya. *Vid.*: GARCÍA SÁNCHEZ 1998, 117-505. Per l'entrada reial consulteu també: PÉREZ SAMPER 1973.

acomodar-s'hi durant la seva estada, fet que motivà encara més als membres del consell a condicionar l'allotjament.

Coneguda la solemnitat, la Junta posà fil a l'agulla: en aquell moment les feines de construcció de l'edifici ja estaven molt enllestides mentre que encara restava per finir part de la seva decoració. Així, durant la reunió del 3 de maig de 1802 es dictaren les primeres providències i s'acordaren els elements que caldria prioritzar per garantir la dignitat del lloc quan arribessin les reials persones. Entre les obres seleccionades, que es volien fer totes de marbre, hi constaren sis escultures, les dues per a l'inici de l'escala noble, on també mancaven la barana i els balustres i quatre per a les fornícules del pati:

"Con el tan plausible motivo de la venida â esta de sus majestades en septiembre próximo hizo presente â la Junta en la anterior el señor presidente quan propio seria de su amor y respeto hacia las reales personas, que se hiciesen en la casa Lonja las posibles obras para que quedase mas corriente y mas decorada al arribo de sus majestades.; y pronta siempre la Junta â acreditar sus sentimientos de gratitud y respeto para con sus majestades, hizo desde luego al intento algún encargo preparativo â los señores comisionados de obras con la idea de determinar en esta lo conveniente, y habiendo dado noticia de palabra los señores comisionados de las resultas de las diligencia que por disposicion suya se habian practicado.

Ha acordado, que dispongan en la casa Lonja en el de necesarias y de adorno las obras que en su discrecion estimen con la actividad posible, con preferencia al pavimento en las piezas del primer alto, que no lo tienen, la varandilla, balaustres y dos estatuas para la escalera: Las quatro para el patio, y las varandillas, y balaustres para los balcones, todo de marmol pasandose â la comision con este objeto los avisos correspondientes/ y debolviendo como se ha hecho la exposicion de don Pedro Pablo Montaña, don Tomas Solér y Cayetano Faralt relativo al uso del marmol para estas obras"¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷⁸ BC, JC 19, *Llibre d'Acords* 1802, f. 147-148, 3-V-1802. També a CID 1947(a), 93, RIERA 1994, 247 i GARCÍA SÁNCHEZ 1998, 379. Aquest acord ha estat transcrit per Carlos Cid i Laura García però hem volgut incloure'l degut a la seva importància per les escultures que ens ocupen. Per altra banda, cal dir que de seguida s'activaren les resolucions anteriors, perquè ja a la reunió següent es presentaren quatre propostes per

Gràcies a un document d'incommensurable valor signat per Pere Pau Montanya el 17 de febrer de 1803 i titulat *Relacion de lo obrado en la Rl. Casa Lonja de Barcelona, y de los festejos con que aplaudió su Ilustre Junta el arribo de SSMM, y AA á la sobre dicha Ciudad, y demas plaucibles motivos, que, durante su mancion ocurrieron*¹⁰⁷⁹ coneixem que es nomenà una comissió per a coordinar els projectes constituïda pel Marquès de Monistrol, Vicent Sisternes i Marià Gispert, que a la vegada delegà la direcció de les obres a una altre equip compost per artistes de diferents especialitats, l'arquitecte Tomàs Soler i Ferrer, el ferrer Gaietà Faral, el fuster Pau Mora i el pintor Pere Pau Montanya, a qui se li designà el disseny de les escultures:

*“encargando al director de la Escuela de Dibujo don Pedro Pablo Montaña el diseño de las estatuas alegóricas, que devian coronar las quatro fachadas del edificio, no menos que de las que devian colocarse en el saguan, y piezas interiores”*¹⁰⁸⁰.

A aquest manuscrit Montanya narrà que un cop aprovat pels comissionats d'obres el projecte que presentà per a les imatges escultòriques, no només de l'interior sinó també de la façana externa, se li encomanà la seva execució i es disposà a triar diversos artistes capaços d'acabar les imatges amb dignitat abans

l'amplada dels balustres, cornises i basaments de l'escala i els balcons de l'edifici: BC, JC 19, *Llibre d'Acords* 1802, f. 148-149, 6-V-1802. Tanmateix no tots els elements escultòrics es pogueren fer de marbre, ja que segons el relat del quinze de juliol del 1802 del Baró de Maldà no arribaren totes les comandes d'Itàlia i alguns balustres de la Llotja s'hagueren de fer de fusta imitant els de marbre que sí que hi havia a l'escala principal. Després d'aquesta dada, el baró n'afegí una d'errònia ja que afirmà que Salvador Gurri estava fent les escultures de la font del pati, tant les *sirenes* com el *Neptú*, obres en realitat d'Antoni Solà i de Nicolau Traver respectivament: “*Sa presentará una primorosa Font amb unas sirenas, y un neptuno tot de marmol que esta tre/ballant Gurri*”: AHCB, Ms A- núm. 225, f. 123-134, 15-VII-1802.

¹⁰⁷⁹ Aquest manuscrit es conserva a l'Arxiu Històric de la Ciutat, dins del *Cerimonial de l'ajuntament de Barcelona. Any 1802*. Ha estat transcrit quasi íntegrament per Carlos Cid al seu article sobre la decoració de la Llotja, on l'estudiós afirma que tot i que la lletra no és de Montanya, només la signatura i els paràgrafs finals, el text fou llegit i corregit per l'artista, tenia el seu consentiment i potser el va dictar ell mateix o algú de confiança perquè segueix de prop l'estil del pintor. *Vid.*: CID 1948 (a), 429 i 441-450. Per la seva exhaustiva descripció del programa decoratiu de Llotja projectat amb motiu de la visita dels reis el 1802, el manuscrit ha estat àmpliament estudiat per diversos historiadors de l'art per a analitzar la iconografia de les escultures i els relleus de l'edifici de Llotja. *Vid.*: CID 1948 (a), RIERA 1994, 258-261 i GARCÍA SÁNCHEZ, 1993 i 1998, 385-412.

de l'entrada dels reis a Barcelona, l'onze de setembre, essent necessari que les de marbre s'enllestissin anteriorment per tal que l'arquitecte tingués temps de col·locar-les. Entre altres escultors, el pintor va preferir les mans de Salvador Gurri per a obrar les dues matrones de l'arrencada de l'escala i així ho deixà escrit:

*"el director encargado de la decoración, confió al conocido merito del teniente de director de la Escuela de Dibujo don Salvador Gurri, el desempeño de las dos estatuas de marmol, agricultura é industria, que devian colocarse al ingreso de la escalera principal"*¹⁰⁸¹.

Certament, Salvador Gurri acomplí el dissenyi de Montanya i realitzà aquestes dues al·legories que es valoraren en 700 duros cada una a més d'una paga setmanal de 80 duros per a poder mantenir el seu equip d'operaris i del marbre que se seleccionà d'entre els que hi havia a Llotja, segons consta a una nota que se servà entre els lligalls de l'arxiu de la Junta de Comerç, que diu així:

"Nota del valor de cada una de las estatuas en marmol que se proyectan para la escalera principal de la Real Casa Lonja de la presente ciudad. A saber dando el marmol que se encuentra en la casa propio para dichas estatuas tendran de valor cada una de ellas.....700 duros y para la manutencion y pago de los operarios deveran entregarse semanalmente al escultor.....80 duros en quijos pactos y condiciones se obliga.

*Salvador Gurri"*¹⁰⁸².

¹⁰⁸⁰ *Relación...s/p.*

¹⁰⁸¹ *Relación...s/p.*

¹⁰⁸² BC, JC XVII, caixa 25, núm. 26, f.43, [1802]. *Vid.* el doc. núm. 162 de l'ap. documental. També a RIERA 1994, 254. Dins aquest lligall existeixen altres documents on es valorà el cost de la decoració que es volia realitzar a Llotja amb inclusió de les dues escultures de Gurri, un compte fixà amb 1000 rals el retoc de l'escala i el pati i 6000 rals les estàtues de marbre: BC, JC XVII, caixa 25, núm. 26, f.31 a RIERA 1994, 249. Un altre, signat per l'arquitecte Tomàs Soler i Ferrer, es el *Calculo prudencial de la que se conceptua importará la obra que se propone hacer en la Real Casa Lonja para habilitar el pavimento del patio [...] comprendiendo tambien el importe de la escalera principal y balcones de dicho primer piso, con las seis estatuas que se proyectaran, a saber dos para el principio de dicha escalera, y las quatro para los nichos del expresado patio.* A aquest llistat es llegeix: *"Por el calculo prudencial que importará el total de la referida*

Alhora, també s'ha conservat la relació de les partides setmanals que el tresorer de la Junta Francisco Capalà i Vidal va satisfer als artesans i artistes que treballaren aquells mesos en la decoració de Llotja, on consten els diversos pagaments que Gurri va rebre per l'execució d'ambdues figures, essent el primer el de la setmana del 16 al 22 de maig de 1802, moment en que es degueren iniciar.

L'import inicial fou de 75 lliures: "*Estat dels jornals...en la semana del 16 a 22 de maig de 1802 [...] Don Salvador Gurri a compte per las 2 estatuas de marmol que esta treballant per la escala principal 75 lliures*"¹⁰⁸³. I des d'aleshores i cada set dies, tret de l'interval del cinc a l'onze de setembre que entraren els reis a la ciutat, Gurri va rebre religiosament una paga, quasi bé sempre de 90 lliures¹⁰⁸⁴, fins la setmana del trenta-un d'octubre al sis de novembre d'aquell any, quan deixà de cobrar¹⁰⁸⁵. Tot i així, les imatges no s'acabaren aleshores, sinó que degueren estar enllestides amb anterioritat, ja que a partir del 19 de setembre l'escrit del tresorer, fent referència als honoraris de Gurri, resava ja "*les escultures que ha fet*", és a dir que les imatges ja devien ésser acabades a principis d'aquell mes. El relat de Rafael Amat i Cortada, el Baró de Maldà, dóna més llum sobre la seva terminació perquè afirma que el 30 d'agost les peces ja estaven ubicades al seu destí definitiu: "*En la magnífica*

balaustrada, con sus estatuas, asertado todo en sus lugares respectivos se conceptua 25000 libras": BC, JC XVII, caixa 25, núm. 26, f. 47, 6-V-1802.

¹⁰⁸³ BC, JC CXLIV, caixa 192, núm. 2, f. 38, 22-V-1802.

¹⁰⁸⁴ Els pagaments a Salvador Gurri per les dues escultures de l'escala noble de Llotja que consten al document BC, JC CXLIV, caixa 192, núm. 2, són: per la setmana del 16 al 22 de maig de 1802, 75 ll, f. 38; 23 a 29 de maig, 120 ll, f. 29, també a RIERA 1994, 250; 30 de maig a 5 juny, 90 ll, f. 46; 6 a 12 de juny, 90 ll, f. 51; 13 a 19 de juny, 90 ll, f. 56; 20 a 26 de juny, 90 ll, f. 60; 27 de juny a 3 de juliol, 90 ll, f. 66; 4 a 10 de juliol, 90 ll, f. 72; 11 a 17 de juliol, 90 ll, f. 76; 18 a 24 de juliol, 90 ll, f. 81; 25 a 31 de juliol, 90 ll, f. 88; 1 a 7 d'agost, 90 ll, f. 115; 8 a 14 d'agost, 90 ll, f. 94; 15 a 21 d'agost, 90 ll, f. 100; 22 a 28 d'agost, 90 ll, f. 106; 29 d'agost a 4 de setembre: 90 ll, f. 123; 12 a 18 de setembre, 100 ll, f. 134; 19 a 25 de setembre, 100 ll, f. 138; 26 de setembre a 2 d'octubre, 100 ll, f. 145; 3 a 9 d'octubre, 100 ll, f. 150; 10 a 16 d'octubre, 100 ll, f. 155; 17 a 23 d'octubre, 100 ll, f. 158; 24 a 30 d'octubre, 100 ll, f. 162 i 31 d'octubre a 6 de novembre, 100 ll, f. 167-167. També a VÉLEZ 2001, 53. Anna Riera a la seva tesi doctoral cita alguns d'aquest pagaments per estudiar les escultures que es feren per finalitzar l'edifici de Llotja, nosaltres només hem recollit les cites topogràfiques que inclou per fer referència explícita de les escultures de Salvador Gurri.

¹⁰⁸⁵ Les dificultats econòmiques que patí la Junta de Comerç per tal de sufragar les obres de decoració de l'edifici, havent d'acudir a l'impost de periatge i a emprèstits, han estat estudiades per Carlos Cid, Anna Riera i Laura García Sánchez a: CID 1946, 428, 1948 (a), 426-427; RIERA 1994, 247 i GARCÍA SÁNCHEZ 1998, 384.

sumptuosa escala de la Llotja, se hán posadas dos estatuas grans de marmol, quedant posats ya/ tots los balustres també de marmol"¹⁰⁸⁶.

D'aquesta manera, Gurri complí el termini previst i així, des de l'inici del sojorn dels monarques les imatges formaren part del conjunt iconogràfic de l'edifici de Llotja. Aquest programa escultòric pretenia, amb paraules de l'historiador Carlos Cid, que ha dedicat diversos estudis a l'ornamentació d'aquest palau: "*encerrar en cada una de sus piezas un simbolismo particular, agrupándose varias de ellas para formar a su vez conjuntos también simbólicos, y ser en suma alegoría de las actividades del Principado y de la dignidad real*"¹⁰⁸⁷.

Segons aquesta interpretació iconogràfica de la decoració, no és d'estranyar que aquestes imatges tradicionalment hagin estat interpretades com la *Indústria* i el *Comerç*, dues activitats fonamentals per l'economia catalana, que la Junta incentivà amb decisió.

De fet, cal dir que tots els estudiosos que s'han fixat en aquestes figures, tant a guies de Barcelona o Catalunya, diccionaris d'artistes, catàlegs d'obres, estudis d'escultura catalana moderna com a articles sobre en Salvador Gurri, entre d'altres, les han identificat sempre com la *Indústria* i el *Comerç*. El text més antic on consta aquesta interpretació és un inventari de la Junta del 1837 on es llegeix per primera vegada entre els documents d'aquesta corporació: "*Patio, escalera y corredores del 1er piso. 6 Estatuas de marmol representando, Europa, Asia, África, America, la industria y el comercio*"¹⁰⁸⁸. Per tant, aquesta atribució al·legòrica va néixer trenta-cinc anys després de l'erecció de les matrones, mentre que documents contemporanis a la seva creació tals com el *Llibre d'Acords de 1802* de la Junta, la contracta de les figures o els desglossament dels honoraris del tresorer, mai identificaren el significat de les al·legories i sempre noticiaren les imatges com les estàtues de marbre de l'escala principal.

¹⁰⁸⁶ AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. a-núm.. 225, f. 308-309, 30-VIII-1802.

¹⁰⁸⁷ CID 1948 (a), 430. Laura García Sánchez, que també ha estudiat el significat global de l'ornamentació escultòrica de la Llotja barcelonina, està d'acord amb Cid en la interpretació del conjunt del programa. *Vid.*: GARCÍA SÁNCHEZ 1998, 391.

¹⁰⁸⁸ BC, JC 246-VI, *Llibres de les Escoles Gratuïtes*, 1837 i ss, f. 6.

Cal insistir en aquest aspecte ja que si bé la interpretació al·legòrica de la *Indústria* ha estat per tots acceptada, la del *Comerç* en canvi és més controvertida.

Gurri va representar la *Indústria* com una figura femenina descalça que a la mà dreta duu un ceptre proveït a la part superior d'una mà amb un ull al palmell, amb el braç esquerra s'ajuda a sostenir un mantell i als peus hi té un rusc d'abelles. Els atributs que acompanyen la figura són propis d'aquesta activitat; les abelles simbolitzen la diligència i la laboriositat intrínseques a aquesta tasca. A més, Cesare Ripa a la seva cèlebre *Iconologia* vinculà l'insecte amb aquesta labor quan determinà que la "diligent indústria de triar el millor" s'havia de representar per una abella que vola sobre el romaní:

*"La diligente industria, ovvero l'industriosa Diligenza, in eleggere sciegliere, e capare il migliore vien figurata dell'Ape che vola sopra il timo, il quale è di due sorte, secondo la autorità di Plinio, [...]. Ma noi l'applichiano àgl'huomini Diligenti, che con Diligenza; & industria ne i loro negoti, traggono da cose aride, e difficultose quello che è più utile, & miegljo per loro, come l'ape industriosa, & diligente, che del timo brusco & arido raccoglie dolce humore"*¹⁰⁸⁹.

També l'italià explicà que l'al·legoria de la indústria havia de reposar els peus nus sobre terra per què aquesta és una activitat circumscrita a allò útil que no s'ocupa de finalitats més nobles. I al descriure "la indústria" va esclarir el significat del ceptre finalitzat amb el palmell:

"Le scettro è segon di grandezza, & di prontezza; la mano d'Industria, & artificio, pero questa sustentandosi sopra di quella, dà inditio che i Principi, & quei, che dominano àgli altri, alzano da terra l'Industria humana, quando piace loro. E 'opinione di Artemidoro, che le mani significhino artificio, conforme all'uso degli Egissij, perche quasi tutte l'altri con l'aiuto delle mani si mettono in opera. Onde

¹⁰⁸⁹ RIPA 1645, 55.

Aristotele chiamò la mano instrumento degli strimenti. L'occhio dimostra la Prudenza, per la quale l'Industria si deve reggere"¹⁰⁹⁰.

Pel què fa a l'altra matrona, Gurri l'esculpí amb una cornucòpia d'on hi vessen fruits que agafa amb la mà dreta, amb l'esquerra es recull la túnica i al dessota de la vestimenta de la dona hi representà un cap de lleó. Ja hem dit anteriorment que per molts aquesta figura és el *Comerç*. Joan Bassegoda i Nonell al seu estudi històric crític i descriptiu de la col·lecció d'escultures de la Casa Llotja de Mar ha anotat que la cornucòpia que la figura agafa amb la mà dreta està vinculada a la idea del comerç el qual, com el corn, proporciona abundor constant, mentre que en canvi no ha relacionat els significat de la testa de lleó dels peus de la dona amb l'activitat mercantil¹⁰⁹¹.

Cal dir però que recentment la historiadora de l'art Laura García Sánchez a l'estudiar la decoració escultòrica de Llotja a partir de l'escrit de Pere Pau Montanya, la *Relacion de lo obrado en la Rl. Casa Lonja de Barcelona*, citat anteriorment, ha advertit que el text recollia una lectura temàtica diferent¹⁰⁹². Certament, al manuscrit del pintor, que data de poc després de la creació de les escultures, cita les matrones de l'arrencada de l'escala en dues ocasions i en totes dues consten com la *Indústria* i l'*Agricultura*:

*"Podrá asi mismo decorarse el ingreso de la Escalera principal con dos Matronas de Marmol de nueve palmos de altura, que representan la Agricultura, y la Industria, que la Junta procura promover con espíritu verdaderamente patricio en este principado"*¹⁰⁹³.

Alhora, aquesta lectura no és orfe, ans al contrari, doncs un fulletó de l'època destinat als forasters que visitaven la ciutat comtal per la solemne ocasió,

¹⁰⁹⁰ RIPA 1645, 278-279.

¹⁰⁹¹ BASSEGODA NONELL 1986 (a), 140.

¹⁰⁹² Cfr. GARCÍA SÁNCHEZ, 1993, 706 i 709 i 1998, 407-408.

repetí la identificació de Montanya, il·lustrant-nos a més el significat dels seus atributs:

"En el patio [...] llama y suspende la atención la magnífica y hermosa escalera principal [...] toda su barandilla, ó pasamanos estriba sobre balaustres de vistoso jaspe, y á los dos lados de esta barandilla, al principio de la escalera, hay dos primorosas estatuas, que merecen el aplauso de los artistas. La que ocupa el lado derecho es la agricultura representada en una graciosa matrona, que en la mano derecha tiene la cornucopia de los frutos que puede producir la tierra á esfuerzos de la labor; y el cabello que adorna su cabeza, está figurado en espigas, colocadas con naturalidad y gracia.

La segunda matrona, que ocupa el lado izquierdo de la escalera, es la industria, obra de la misma mano que la primera. Sus jeroglíficos son una colmena, símbolo de la economía y buen orden, y una mano artificial, con que se figura la laboriosidad y aplicación"¹⁰⁹⁴.

Ara bé, aquesta nova interpretació temàtica no ha estat acceptada per estudis posteriors, Anna Riera entén que Montanya es limità a descriure un programa decoratiu que ja estava prefixat per Pasqual Pere Moles anteriorment i en aquest sentit creu que la identificació de Montanya de l'Agricultura en lloc del Comerç és deu a un possible error d'interpretació iconogràfica. Escriu:

"En canvi últimament Laura García ha proposat la identificació d'aquesta escultura amb l'Agricultura en lloc del Comerç, basant-se en una font escrita: la relació del que es treballà a Llotja en ocasió de la vinguda dels reis, signada per Montaña [...]. Ara bé, la nostra opinió es que els atributs tradicionals de l'Agricultura, com ara les espigues de blat, els símbols dels mesos, l'arada, etc., difereixen en molt de la simbologia d'aquesta escultura que, més lògicament inclús per la seva relació amb la Junta, creiem

¹⁰⁹³ *Relación...*s/p. L'altre ocasió en que Montanya esmentà aquestes dues al·legories tot justa ha estat transcrita: *vid. supra* a aquesta mateixa fitxa catalogràfica.

¹⁰⁹⁴ *Papel economico é instructivo...* 1802, 10-11. Aquest fulletó es pot consultar a BC, Fullets Bonsoms, núm. 1783 i 9667. També a PÉREZ SAMPER 1973, 119 n. 232 i GARCÍA SÁNCHEZ 1998, 407.

sigui una representació del Comerç. Podríem pensar en un error d'interpretació iconogràfica del propi Montaña"¹⁰⁹⁵.

Al nostre entendre però, Montanya no errà la seva interpretació, ja que una atenta visuració formal de l'escultura, ens ha permès observar el que fins ara havia passat per alt a la resta d'estudiosos; a diferència de la indústria que duu el cabell recollit per una cinta, la imatge que ens ocupa té un pentinat elaborat amb diverses espigues de blat, és a dir que duu a la testa una mena de corona d'espigues. Aquest és un dels emblemes que no abandona cap de les tres descripcions de l'agricultura que féu Cesare Ripa ni les definicions d'aquesta al legoria dels diccionaris especialitzats. La corona d'espigues, consagrada a Ceres, deessa de l'agricultura, és un atribut de l'agricultura que recorda la finalitat principal d'aquesta activitat, la proliferació de les collites¹⁰⁹⁶.

S'ha de tenir present que les escultures que representen les quatre parts del món a les fornícules del pati de Manuel Oliver i Francesc Bover molt properes a l'escala noble, segueixen les pautes iconogràfiques que dictà Cesare Ripa, tot i que



Detall del cap de l'*Agricultura* amb espigues de blat. Fot. de l'autora.

no pas al peu de la lletra sinó que manquen forces dels atributs llistats. De la mateixa manera la *Indústria* de Gurri està influenciada per la definició de l'italià per bé que tampoc no recull tots i cada un dels emblemes que se li atorguen. Per tant, cal pensar que l'altra matrona també s'inspirà en Ripa per bé que no el seguís fil per randa. Si realment es tractés del *Comerç*, cal tenir en compte que no concordaria gens amb el diccionari de l'italià i

per tant s'allunyaria del *leitmotiv* del conjunt perquè en relació al comerç Ripa

¹⁰⁹⁵ RIERA 1994, 258. Cal dir que Riera fa aquesta afirmació sense tenir constància del fulletó de l'època que corrobora la lectura iconogràfica de Moles.

¹⁰⁹⁶ RIPA 1645, 15.

només recull als seus volums l'al·legoria del "comerç o tracte de la vida humana" essent representada per un home que senyala una mola doble mentre sosté una cigonya. En canvi, els emblemes prenen sentit atribuint-los a la nova lectura, *l'Agricultura*, i concorden amb les tesis de Ripa.

Així, pel què fa al Corn de l'Abundància o d'Amaltea, existeixen diferents llegendes que en parlen: una conta que Zeus regalà a la seva dida Amaltea un corn que tot jugant havia trencat de la cabra que l'alletava i li va prometre que li oferiria tots els fruits que desitgés. Mentre que una altra versió relaciona el corn d'Amaltea amb el riu Aqueloo, que es transformà en toro per lluitar contra Heracles i aquest durant la disputa li arrencà una banya, que el riu intercanvià pel corn de la cabra Amaltea, del que vessaven flors i fruit¹⁰⁹⁷. Per tant la cornucòpia és símbol de l'abundància i com a tal s'ha representat com a emblema de diverses divinitats, tals com Ceres, la deessa de l'agricultura de l'abundància i de la terra; però a més, és un dels atributs que sol acompanyar la representació al·legòrica de l'agricultura¹⁰⁹⁸.

També el cap de lleó acompanya l'art de llaurar la terra, segons fixà Cesare Ripa quan va ressenyar "l'estudi de l'agricultura":

*"Una donna in piedi, che stà con le bracci aperte, & mostra due animali che le stanno à piedi, cioè un toro de una banda, e dell'altra un leone. Il leone significa la terra, percioche sinsero gl'antichi, che il carro della De Cibele fusse tirato da due leoni, e per quelli intendevano l'agricoltura"*¹⁰⁹⁹.

I és més, quan l'italià va caracteritzar el "carro de la terra" afirmà:

¹⁰⁹⁷ GRIMAL 1994, 24 i 38. Per James Hall l'origen s'ha de buscar en l'antiga creença que la fertilitat es trobava en el corn de la cabra o del toro: HALL 1987, 91.

¹⁰⁹⁸ Tant el diccionari de símbols de J. Chevalier, M. Pillard-Verneville, J. C. Cooper, J.L. Morales y Marín, J. A. Pérez-Rioja, entre d'altres, com la *Iconografia* de C. Ripa, defineixen el corn de l'abundància com un emblema propi de l'agricultura i no pas del comerç: MORALES 1986, 28; PILLARD-VERNEVILLE 1998, 16; PÉREZ-RIOJA 1994, 48; CHEVALIER I GHEERBRANT 1999, 52 i COOPER 2000, 11.

¹⁰⁹⁹ RIPA 1645, 15.

“I leoni, che guidano il carro dimostrano l’usanza della agricoltura nel seminar la terra, perche i leoni [...] sono auezzi se fanno il lor viaggio per la polvere, con la code guastano le vestigie de i suoi piedi, acciò che i cacciatori da quell’orme non possino havere inditio del suo camino”¹¹⁰⁰.

Així, representant la *Indústria* i l’*Agricultura* a un indret preeminent de l’edifici, la Junta subratllà el seu ferm paper com a impulsora de dues activitats vitals per la bona economia i comerç del Principat davant de la comitiva règia. En aquest sentit, el programa no difereix del que ha descrit Joan-Ramon Triadó, tenint en compte també la font de Neptú del pati de Nicolau Traver amb les nereides d’Antoni Solà i les quatre parts del món: *“totes aquestes escultures expliciten un programa coherent en relació amb el comerç marítim i amb la indústria de Catalunya, que tracten d’arribar a tots els continents solcant la mar sota la protecció del seu déu Neptú”¹¹⁰¹*, per bé que, al nostre entendre, el que la Junta emfatitza és el comerç dels productes industrials i agrícoles del Principat.

De fet no fou la primera vegada que la Junta de Comerç encarregà la representació de la *Indústria* i l’*Agricultura* com a parella per a insistir en la seva protecció, Montanya a la Relació les cita tres vegades, una al frontó de la façana de l’actual Passeig d’Isabel II, sostenint l’escut d’armes de la corporació, l’altre a la cantonada entre l’actual carrer del Consolat i el Pla de Palau i la darrera ja a l’interior, a l’escala noble¹¹⁰². I a més a més, la Junta no deixà de preocupar-se per recalcar el seu favor a l’agricultura posteriorment, com s’observa a un acord del mes de març de 1816 pel que s’encarregaren quatre escultures a Damià Campeny: *“que acrediten a la vez su proteccion hacia la agricultura, las Artes, la navegacion como su amor al orden”¹¹⁰³*.

¹¹⁰⁰ RIPA 1645, 81.

¹¹⁰¹ TRIADÓ 1998, 117.

¹¹⁰² Laura García afirma: *“Curiosamente, pese a tratarse de figuras probablemente iguales, los atributos no son siempre los mismos, variando en función del grupo al que se ubican y matizando, de esta manera, la interpretación que de ellas debe darse”*: GARCÍA SÁNCHEZ 1990, 706 n. 10 i 1994, 396.

¹¹⁰³ BC, JC 29, *Llibre d’Acords* 1816, f. 241, 18-III-1816.

Respecte però qui fou l'ideòleg d'aquestes dues figures, no se sap del cert, ja que si bé Carlos Cid i Laura García afirmen que l'autor del programa de la decoració feta el 1802 fou Pere Pau Montanya, Anna Riera i Joan-Ramon Triadó són de l'opinió que Moles ideà el conjunt molt abans, ja a la dècada dels 1770¹¹⁰⁴. Riera ha exhumat documents sobre diverses obres que, efectivament, foren programades per Moles, com les quatre escultures del pati, entre d'altres, però no s'ha pogut constatar que també ho foren les de l'escala. No es pot oblidar, tal com ja ha apuntat Triadó, les possibles propostes d'altres membres de l'Escola Gratuïta de Dibuix com, entre d'altres Salvador Gurri, ja que ja el 1795 la Junta de Comerç, amb la voluntat de decorar amb magnificència l'interior i l'exterior de la Llotja però lligada de peus i mans pels problemes econòmics, decidí valdre's dels alumnes pensionats i també demanar l'opinió dels tinents directors, "*havent manifestat els tinents els adorns a preferir*"; de fet hi ha constància que Gurri digué la seva però no s'ha conservat cap informe d'aquest l'artista sobre la decoració escultòrica de l'edifici¹¹⁰⁵.

¹¹⁰⁴ CID 1948 (a), 426, RIERA 1994, 249-254, GARCÍA SÁNCHEZ 1998, 386-387 i TRIADÓ 1998, 117.

¹¹⁰⁵ BC, JC 13, *Llibre d'Acords 1792-1796*, f. 474, 23-XI-1795 i f. 480, 18-XII-1795, la cita literal correspon a aquest últim acord.



28. Escultures de l'Hèrcules i l'Aretusa de les fonts dels extrems del passeig de l'Esplanada de Barcelona



Fot. de l'autora.



Fot. a ALMERICH 1949, II, il lustr. XVIII.

Data: 1802.

Localització: rematant els pedestals de les fonts situades a sengles extrems de l'antic passeig de l'Esplanada: la d'*Aretusa* al sector meridional i la d'*Hèrcules* prop del Portal Nou; Barcelona.

Material: pedra.

Estat actual: la font d'*Hèrcules* es conserva a la cruïlla del passeig de sant Joan i el carrer Còrsega de Barcelona i la d'*Aretusa* ha desaparegut.

Bibliografia: PIFERRER i PI I MARGALL 1839, II, 223-224 (reprod.); PI I ARIMÓN 1854, II, 1097; CORNET I MAS 1877, 238; ROCA Y ROCA 1895, 86; CARERAS CANDI 1916, I, 819-821 i 820 (reprod.); AINAUD, GUDIOL i VERRIÉ 1947, 320-321 i il lustr. 1257; ALMERICH 1949, II, il lustr. XVIII i III, 50; CID 1757-58, 101, 1961 (a), 113 i 1998, 124-125; PÉREZ SAMPER 1973, 120-121 i 161 (reprod.); FONTBONA 1977, s/p; GARCÍA DOMÈNECH 1981 i 1992, 67-72; AMADES 1984, 120 (reprod.); FABRE, HUERTAS i BOHIGAS 1984, 24-26; GARCÍA MARTÍN 1984, 141; TRIADÓ 1984 (a), 220 i 222 (reprod.), 1994, 125 i 1998, 113 (reprod.) 114; AJUNTAMENT DE BARCELONA 1985 (a), 415 (reprod.); BASSEGODA NONELL 1986 (b), 47; SUBIRACHS 1986, 18 i 19 (reprod.) i 1994, 64;

PLADEVALL 1989, 333; BALAGUER 1992, I, 529; GARCÍA SÁNCHEZ 1998, 418-423 i 423-424 (reprod.); LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 9 i 11(reprod.).

Per tal de combatre l'atur i la pobresa que patien els barcelonins durant els penosos anys de la guerra contra Anglaterra, el capità general, Agustí de Lancaster, creà la Junta d'Auxilis de Barcelona. Aquesta entitat, que inicià les seves activitats l'any 1797, gestionà la realització de diverses obres públiques a la ciutat proporcionant feina als obrers parats. Entre les tasques urbanístiques que fomentaren, la construcció del passeig Nou o de l'Esplanada, ubicat al camp obert d'enfront de la Ciutadella, en va ser la més destacada¹¹⁰⁶. Les feines d'aquest camí s'iniciaren l'estiu del 1797 i fou inaugurat el dia de sant Joan de l'any següent, fet pel que era conegut popularment com el Passeig de sant Joan.

Després de l'obertura però, l'avinguda fou reformada en diverses ocasions. Els canvis més importants es realitzaren amb motiu de la sonada visita règia de Carles IV a la ciutat comtal, el setembre de 1802. Aleshores es condicionà el lloc i a més de netejar-lo, pintar allò necessari o canviar els arbres morts, també es feren transformacions més profundes, tals com l'enderroc de les antigues cascades dels extrems del passeig per a fer-hi dos sortidors més moderns, dignes de l'admiració dels monarques. El de l'entrada fou dedicat a la nimfa *Aretusa* mentre que a l'altra punta es feu la font d'*Hèrcules* i Salvador Gurri en desbastar les dues imatges principals.

El finançament d'aquestes obres ja no fou gestionat per la Junta d'Auxilis, que havia plegat a principis de l'estiu del 1802, sinó que foren els enginyers militars i el capità general qui dirigiren les millores. Tanmateix, la contractació dels artesans fou delegada a artistes vinculats a la Junta de Comerç que havien treballat a l'edifici de Llotja, ja que a la documentació relacionada amb aquestes

¹¹⁰⁶ Aquest passeig ha estat objecte d'una exhaustiva investigació de Rosa Maria García Domènech en ocasió de la seva tesi de llicenciatura, *vid.*: GARCÍA DOMÈNECH 1981. Aquest és l'estudi més complet que existeix sobre el passeig per bé que posteriorment la mateixa autora en parlà a la seva tesi doctoral igual que Laura García Sánchez a la seva: GARCÍA DOMÈNECH 1992, 67-72 i GARCÍA SÁNCHEZ 1998, 418-423.

fonts apareixien els noms de Pere Pau Montanya i Tomàs Soler, a més de Joan Tintorer, com a contractistes¹¹⁰⁷.

És sabut que Tomàs Soler Ferrer era fill de l'arquitecte de Llotja Joan Soler i Faneca, al que substituï en la direcció de les obres de l'edifici després de la seva mort i per la seva part Joan Tintorer ja havia estat ajudant del pare en la construcció de dita casa. Justament aquell any, el 1802, Soler i el pintor Pere Pau Montanya, director de l'Escola de Dibuix de la Junta de Comerç des del 1797, formaven part d'una comissió encarregada d'enllestir el palau per la visita del rei i l'estança del Príncep de la Pau. Així doncs coneixien de sobres el talent de Salvador Gurri, que aleshores estava força enfeinat treballant les dues matrones de l'arrencada de l'escala noble de la Llotja.

L'enderroc de les antigues fonts ja s'havia iniciat el tres de juliol del 1802 segons contà el Baró de Maldà, que aquell dia escrivia que les cascades s'estaven desfent i mostrava la seva desconfiança vers el resultat final: "*En la gran broma i revolució política de Barcelona, de la pròxima vinguda dels reis, apar tota una Babel. (...) Comencem per l'Esplanada, i veurem com van desfent les dos cascades per fer-ne d'altres, tal vegada més esguerrades que les primeres*"¹¹⁰⁸; poc dies després les cascades foren del tot demolides¹¹⁰⁹. Per alta banda, des del dos de juny del mateix any els documents registren la compra de pedra pels nous brolladors¹¹¹⁰. Un d'aquests textos, del vint-i-tres del mateix mes, fou signat per Tomàs Soler i Ferrer que contractà el material al picapedrer Ramon Prats i Ibern. Ara bé, les dues pedres de les escultures principals es pagaren directament a Salvador Gurri i Josep Moret per un valor de 180 lliures¹¹¹¹. Així, com que el material fou adquirit a partir del mes de juny, les fonts s'hagueren de fer amb moltes presses, perquè els reis

¹¹⁰⁷ Així es llegeix als estudis de Rosa Maria García, que no ha pogut constatar però qui fou exactament el projectista de les reformes del passeig del 1802. Per a conèixer els directors de les reformes i com se subvencionaren, *vid.*: GARCÍA DOMÈNECH 1981, 98-103.

¹¹⁰⁸ AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A- núm. 225, f. 79-80, 3-VII-1802.

¹¹⁰⁹ *Id.*: AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A- núm. 225, f. 92, 6-VII-1802.

¹¹¹⁰ ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2448, 2-VI-1802, 23-VI-1802, 9-VII-1802 i 11-VIII-1802. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 242.

arribarien indefectiblement al cap de tres mesos. Potser per aquest motiu no s'encomanà la feina a un sol escultor sinó que es repartiren les tasques entre diversos artistes i artesans segons la seva dificultat.

Un document conservat a l'arxiu de la Corona d'Aragó on s'apuntaren algunes de les despeses generades pels nous brolladors, registrà la distribució de les feines. Salvador Gurri havia rebut l'encàrrec més important, l'execució de les dues estàtues principals de cada font, l'*Hèrcules* i l'*Aretusa*, per les que havia de percebre la quantitat de 900 lliures: "*A Gurri por la piedra y trabajo de hacer las dos estatuas de Ercules y Aretusa ajustado por los mismos (Pere Pau Montanya, Tomàs Soler i Joan Tintorer) 900*"¹¹¹². Josep Masach havia de fer els lleons per la font d'*Hèrcules*, Mayans els ornaments del seu pedestal, Caravent en canvi les quatre tortugues i els dos dofins de la d'*Aretusa*, Esplugues i Compte les quatre oques de la mateixa i per últim Josep Saurí havia d'obrar el retrat del rei.

Entre tots Gurri era l'artista més reconegut i per això a un altre pressupost on es llistaren les despeses de les fonts tot detallant els preus dels diferents ornaments, tals com lleons, tortugues, dofins, entre d'altres, només s'hi feu constar un únic nom, el de Gurri¹¹¹³. Però en aquells moments l'escultor estava molt atrafegat realitzant un encàrrec de capital importància, les imatges de la *Indústria* i l'*Agricultura* per l'escala noble de la Llotja, i segurament degut al poc temps del que disposava hagué de deixar la feina de les fonts. Aquest fet explicaria perquè el seu nom no apareix a un altre document on també es valorava el cost de les escultures. Allí s'anotà com a encarregat d'acabar l'estàtua de l'*Hèrcules* a Josep Moret que, com és sabut, havia estat alumne de Gurri a l'Escola de Dibuix: "*Jph Moret pide por acavar la estatua del ercules 300 ll*"¹¹¹⁴. La resta d'escultors que se

¹¹¹¹ ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2448, *compte de les figures fetes al passeig de l'Esplanada per Salvador Gurri i Josep Moret*, s/p i s/d. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 247.

¹¹¹² ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2450, *apunt de les despeses de les fonts*, s/p i s/d. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 244-245.

¹¹¹³ ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2448, *pressupost de les tasques de les fonts*, s/p i s/d. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 243.

¹¹¹⁴ ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2450, *càlcul del valor de les escultures de les fonts*, s/p i s/d. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 246.



Fot. de l'autora.

citaren eren els mateixos i se'ls assignaven les mateixes obres que s'han esmentat anteriorment, Masach demanava 400 lliures per treballar els lleons, Saurí 140 pel retrat del monarca de marbre, Maians 300 per l'escultura del pedestal de l'Hèrcules, amb l'escut d'armes, dofí, clava, pell de lleó, les dues petxines i les inscripcions posteriors i finalment apareixia un nom nou, el de Josep Palla, que

demanava 400 lliures pels bronzes dels ornaments del retrat del rei i les armes. També el vuit d'octubre de 1802 el plater Carles Paglia Calderoni, que ja havia col·laborat amb Gurri anteriorment fent les aplicacions en bronze daurat de l'aiguamans de la sagristia de la Seu Nova de Lleida, presentà factura per les peces de metall daurat que havia fet per ornamentar l'Hèrcules¹¹¹⁵.

La successió de Moret en les feines de Gurri queda aclarida a un compte on es llistaren els sous per les figures en pedra que havien fet ambdós artífex al passeig. S'hi llegeix que Gurri havia desbastat les dues estàtues i Moret les havia acabat: "*Por el trabajo hecho por Salvador Gurri de desbastar las dos figuras de Hercules y Aretusa 330 libras. Por el trabajo de acabar las dichas dos figuras hecho por Jose Moret escultor 600 libras*"¹¹¹⁶. Per tant creiem que Gurri degué contractar les figures més importants pel seu prestigi, de fet era ben conegut pels contractistes que, com s'ha

¹¹¹⁵ ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2450, *compte de Carlos Paglia Calderoni per les peces de la Font d'Hèrcules*, s/p, 8-X-1802. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 248.

¹¹¹⁶ ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2448, *compte de les figures fetes al passeig de l'Esplanada per Salvador Gurri i Josep Moret*, s/p i s/d. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 247.

esmentat anteriorment, tenien ben presents les obres que l'escultor havia fet a Llotja i estaven en contacte directe amb ell ja que tots junts s'escarrassaven per ornamentar el palau en ocasió de la visita de Carles IV. Però per una manca de temps Gurri degué cedir el treball a Moret per què les enllestís i de fet degué fer la major part de la feina, doncs cobrà el doble de lliures catalanes que el primer¹¹¹⁷.

Cal dir que sovint s'ha criticat la mala factura de l'escultura de l'Hèrcules, i el cert és que no encaixa massa amb la resta de la producció de l'escultor de Tona, de major qualitat. Però no es pot oblidar que, per bé que l'artista inicià l'obra, no fou el responsable del resultat final¹¹¹⁸. Tanmateix, cal apuntar també la possibilitat que Josep Moret treballés sota les ordres directes de Gurri i no exculpar del tot al de Tona, ja que la "*Cuenta de los trabajos de las figuras en piedra que se han trabajado por Salvador Gurri y Joseph Moret por el paseo publico de la esplanada de la presente Ciudad...*" on es detallava què feu en Gurri i què en Moret, fou presentada per ambdós escultors en conjunt i el total fou sumat en una sola quantitat a pagar¹¹¹⁹. Així, si cobraren les feines plegats creiem que Moret acabà les imatges sota la tutela de qui ja havia estat el seu mestre a Llotja.

Aquests documents a més, també aclareixen definitivament l'autoria de les escultures i dissipen els dubtes que fundà el Baró de Maldà quan l'u d'agost del 1802 afirmava que ambdues imatges sorgiren de les mans d'un germà de Salvador Gurri i el 30 del mateix afegia que l'*Aretusa* havia estat feta per un tal Gurri, arquitecte de Tarragona. En cap dels sobredits documents consultats consta algun parent de Gurri i, si remotament hi hagué un germà també escultor no documentat que l'ajudà, el cert és que no se li pot atribuir l'autoria com ho feu Amat i

¹¹¹⁷ El nou d'agost del 1802 el baró de Maldà, acompanyat pel doctor Josep Casas, visitaren el passeig Nou i les notes d'aquest dia del seu diari descriuen l'escultura d'Hèrcules que qualificà d'"*estatua de bona planta, talla y figura*". Mancaven encara per posar un dels dos lleons dels peus del pedestal, que no es col·locà fins el dia tretze del mateix mes. També explicà que la figura d'*Aretusa* encara no estava col·locada a la seva font i que els dos brolladors del mig del passeig ja rajaven aigua: AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A- núm. 225, f. 223, 9-VIII-1802 i f. 237, 13-VIII-1802.

¹¹¹⁸ Vid.: TRIADÓ 1984 (a), 222, peu de foto.

¹¹¹⁹ ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2448, compte de les figures fetes al passeig de l'Esplanada per Salvador Gurri i Josep Moret, s/p i s/d. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981, 247.

Cortada¹¹²⁰. En canvi el Baró proporcionà altres dades d'interès; anuncià que dotze de juliol ja s'havien col·locat els tres graons inferiors, que el 8 d'agost la figura de l'Hèrcules ja estava col·locada al seu lloc i que la d'Aretusa trigà més temps per què es trencà al barrinar-la per posar-hi la canonada interna, no quedant instal·lada fins el 22 del mateix mes¹¹²¹.

Però fins que el 1981 Rosa Maria García a la seva tesi de llicenciatura no trobà els escrits que judicaven l'obra a Gurri sense cap dubte, la major part dels estudiosos havien atribuït l'Hèrcules del passeig Nou o de l'Esplanada a Damià Campeny per una mala interpretació dels *Llibres d'Acords* de la Junta de Comerç. Allí es llegeix que quan Campeny era a Roma feu una còpia de l'Hèrcules Farnese per a enviar-lo com a testimoni dels seus treballs de pensionat a la Junta que el finançava. La figura de Gurri també s'inspirà en aquest model però la còpia de Campeny ja era feta el 1801, fou tramesa l'u d'abril de l'any següent, arribà a Barcelona el dia vuit d'aquell mes i cinc dies després es disposà a una de les aules de l'Escola de Nobles Arts on fou utilitzada com a model per les classes¹¹²². Però a més de la discordança de les dates, mides i de material, (Carlos Cid recorda que la de Campeny no devia fer més de vuitanta centímetres i era de terracota), a l'edicta pels premis generals del 1803 hi ha constància documental que aquell any la còpia de Campeny era a l'Escola, per tant la confusió esdevé encara més absurda ja que el passeig ja feia temps que s'havia inaugurat i òbviament era impossible pensar una escultura en dos llocs diferents¹¹²³.

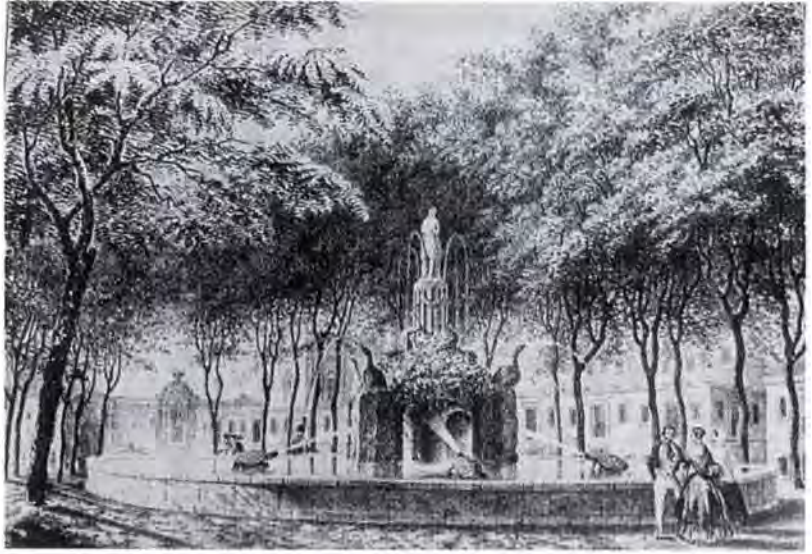
A l'altre extrem de l'Hèrcules que recordava la llegenda de la fundació de Barcelona per aquest déu i era a més un símbol del poder reial, s'erigí una altra

¹¹²⁰ El Baró afirmà: "no se ahont se están acabant las dos estatuas que hà de adornar aquel Paseo, de Hercules y Aretusa, que assaguran ser obras de molt primor del estatuari Gurri Germà del perit escultor del mateix nom, que viu en lo carrer de la Palla". Vid.: AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A- núm. 225, f. 186, 1-VIII-1802 i f. 310, 30-VIII-1802.

¹¹²¹ AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A- núm. 225, f. 110, 12-VII-1802, f. 217, 8-VIII-1802 i f. 265, 22-VIII-1802.

¹¹²² BC, JC 19, *Llibre d'Acords* 1802, 1, 8 i 13-IV-1802, f. 91, 99 i 108. També a RIERA 1994, 579 i CID 1998, 124.

figura mitològica, l'*Aretusa*; una nimfa del Pel·loponès i Siracusa perseguida per Alfeu, déu del riu del Pel·loponès que s'enamorà d'ella i l'empaità fins que la nimfa fou convertida per Diana en brollador, esdevenint doncs la representació de la font



Litografia de la font de *Aretusa* de Parcerisa. Fot. a PIFERRER i PI I MARGALL 1839, II.

en sí mateixa¹¹²⁴. Dissortadament aquesta imatge no ha arribat fins als nostres dies i els testimonis gràfics no permeten discernir la qualitat amb que aquesta vegada es representà el mite, però Rafael Amat explica que es figurà seguint la ficció "ab la expressió de tenir los brassos cruzats invocant la protecció de Diana y en lo lance de sa conversió en font"¹¹²⁵. Val a dir però que aquest programa adquiria complexitat amb els dos sortidors intermedis on també s'hi representaren temes mitològics relacionats amb l'aigua, un Tritó, divinitat marina fill de Posidó i d'Anfitrite i una Nereida, també deessa marina filla de i Dòride.

Es tractava doncs d'un projecte de conjunt, per haver estat executades alhora pels mateixos artistes i també pel resultat final que mostrava una certa uniformitat entre les dues fonts dels extrems. Ambdues tenien una pica de diàmetre considerable enmig del qual hi sorgia una estructura arquitectònica d'on

¹¹²³ Per a més informació de la còpia de *l'Hèrcules de Farnese* de Campeny *vid.*: CID 1998, 124-125. Els temes dels premis generals consten a BC, JC 20, *Llibre d'Acords* 1803, f. 214, 15-IX-1803. També a RIERA 1998, 165.

¹¹²⁴ Hi ha diferents llegendes sobre l'amor d'Alfeu i Aretusa que recull Pierre Grimal: GRIMAL 1994, 22, 45 i 372.

¹¹²⁵ AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A- núm. 225, f. 310, 30-VIII-1802. En una ocasió anterior també havia descrit la posició dels braços de la figura arronsats amb les mans al pit: AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A- núm. 225, f. 266-267, 22-VIII-1802.

s'elevava una columna a mode de pedestal sobre el que hi descansava la figura principal.

En el cas de la font d'*Aretusa*, al centre s'hi alçava un cos inferior com una gruta, configurat per robustos pilars units per arcs, damunt del qual hi havia quatre oques entre frondosa vegetació i al mig hi arrencava una columna estriada, amb garlandes i dofins a la base que sostenia a la part superior la figura de la nimfa ¹¹²⁶. La font brindava un joc aquàtic, per bé que poc sofisticat, que recollia un diàleg intern entre els raigs que sorgien dels peus d'*Aretusa* i s'enlairaven per acabar caient cap a la base de la columna, els de les oques que rajaven vers la pica i els de les quatre tortugues que, des de l'interior d'aquesta, escopien cap a les arcades i es creuaven amb els de les aus.

L'altre brollador estava estructurat per un cos inferior format per quatre tasses circulars que emergien esglaonades disminuint la seva grandària i eren interrompudes a ambdós costats per sengles peanyes on es recolzaven els lleons. Aquests sostenien unes immenses esferes amb les seves urpes. Just damunt s'hi aixecava un pedestal, ornamentat amb dos medallons per banda, l'un amb l'escut d'armes de Barcelona i l'altre, mirant al passeig, amb les efigies dels dos monarques viatgers, Carles IV i Maria Lluïsa i no pas un de sol, com pretenia Josep Sauri a l'*Apunte de algunos gastos de las fuentes* i que a més Josep Palla s'oferia a ornamentar amb bronze. En efecte, les fonts documentals relacionen a ambdós artesans amb el retrat d'un sol rei i no dels dos monarques junts, que és el que s'instal·là al pedestal. En canvi Gurri i Moret sí que cobraren "*por los dos retratos de sus Magestades trabajados en Marmol*"¹¹²⁷. Per últim a dalt de tot l'*Hèrcules*, amb la

¹¹²⁶ Hi ha diversos documents gràfics que testimonien com era aquesta font, avui desapareguda, entre ells una litografia del 1846 de F. Parcerisa publicada per PIFERRER i PI I MARGALL 1839, una fotografia publicada per CAPMANY el 1929 que també en va incloure una de l'*Hèrcules* o bé dibuixos de Lluís Rigalt i de José Mosteirín, també de la font d'*Hèrcules*, conservats al Museu d'Història de la Ciutat. Al mateix museu s'exhibeix una maqueta del passeig de Josep Mestres Cabanes. A més a més, la secció de gravats de la Biblioteca de Catalunya conserva un gravat del passeig enter que publicà Carreras Candi: CARRERAS CANDI 1916, I, 820.

¹¹²⁷ ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2450, *càlcul del valor de les escultures de les fonts i apunt de les despeses de les fonts*, s/p i s/d. I ACA, Comandància d'enginyers, caixa 2448, *compte de les figures fetes al passeig de l'Esplanada per Salvador Gurri i Josep Moret*, s/p i s/d. També a GARCÍA DOMENECH 1981,

seva clava i la pell de lleó de Nemea. Per commemorar la inauguració del passeig, sota els retrats dels monarques el marquès de santa Clara, capità general, feu afegir una inscripció que ressenyava els motius pels que fou erigit:

“El Duque de Lancáster, Capitan General de Cataluña, celoso de la subsistencia de sus compatricios y súbditos necesitados, á quienes dejó sin labores la guerra marítima del año 1796, consiguio, no sin fatiga, que no les faltase el jornal, ocupándolos en las obras de este Paseo, fruto de la beneficencia de los pudientes naturales, Los jefes sucesores continuaron tan benéfica idea. Y concluido en setiembre de 1802, fué honrado con la frecuente concurrencia de los reyes y Príncipes, nuestros señores, y de su familia real, que hallaron delicia en este monumento de la beneficencia. el capitán General Conde de Santa clara mandó escribir esta digna memoria, para que sea perpetua en su patria”¹¹²⁸,

En aquest cas els raigs d'aigua brollaven de les serps marines del dalt de la pilastra i també, dels quatre costats dels peus del pedestal, baixaven dolls que mullaven les tasses en forma de cascada, els uns sortien de la boca dels lleons i els altres d'un dofí i del cap d'un altre lleó esculpits en relleu. Tals diàlegs aquàtics despertaren els elogis dels barcelonins quan s'inauguraren per la visita règia¹¹²⁹. Però no fou sempre així ja que el *Diari de Barcelona* del tretze de setembre de 1816 recull una crítica contra les Fonts del Lancastrín, nom amb el que també era conegut el passeig degut al seu promotor, titllant-les de lletges i denunciant el mullader i els bassals que ocasionaven:

244-247. El Baró anuncia que l'efígie ja fou descoberta poc abans del 10-VIII-1802: AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A-núm. 225, f. 358, 10-IX-1802.

¹¹²⁸ Aquesta inscripció fou transcrita el 1866 per Balaguer: BALAGUER 1992, 529 però també havia estat copiada al *Calaix de Sastre* del Baró de Maldà el 31-I-1804: AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A-núm. 228, f. 120, 31-I-1804. Cal dir que anteriorment, el vint-i-dos d'agost del 1802, el baró explicava que a un costat del pedestal de l'*Hèrcules* hi havia en relleu l'escut d'armes de Barcelona i a l'altre s'esperava que es descobrís l'efígie del monarca, però que més d'un enlloc de l'escut de la ciutat preferia la inscripció dedicada al difunt Agustí de Lancaster (que segons el Baró hi havia estat): AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A-núm. 225, f. 266, 22-VIII-1802.

¹¹²⁹ El dia 8-IX-1802 al *Calaix de Sastre* Rafael Amat enumera els diversos elements escultòrics d'on raja aigua a cada sortidor i apunta així que ja aleshores sortia aigua tant de la font d'*Hèrcules* com la d'*Aretusa*: AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A-núm. 225, f. 346, 8-IX-1802.

“Las pirámides del Lancastrín, ó paseo nuevo [...] no cesan tambien de oír á las gentes que pasan, sus decretos de destierro, y proscripcion, y eso que son bien jovencitas; [...]reunen á su natural fealdad, la gracia de llover sobre los paseantes un calabobos continuado en los dias de mas concurrencia, y de mas lucidos trages, formándose cada una en torne, un lodazál tan ventajoso á los zapateros y fabricantes de medias, como perjudicial á los esposos, y padres de familia”¹¹³⁰.

Finalment cal dir que la font d'*Aretusa* no es conserva actualment mentre que la d'*Hèrcules* passà diverses vicissituds abans d'arribar al seu lloc definitiu. Amb motiu de l'Exposició Universal del 1888 quedà inclosa a la part posterior del jardí del Museu de Belles Arts fins que el 1928 s'urbanitzà la part alta del passeig de sant Joan i hi fou traslladada. Avui es pot veure a la cruïlla d'aquest carrer amb Còrsega.

¹¹³⁰ *Diari de Barcelona*, núm. 235, 13-IX-1816, 1280-81.

29. Escultura del *eccehomo* per la congregació de la Sang de Tarragona

Data: c. 1804

Localització: església de Natzaret; Tarragona.

Estat actual: desapareguda.

Bibliografia: MARTINELL 1956 (a), 17 i 1963 (a), 137; FONTBONA 1977, s/p; PLADEVALL 1989, 335; TRIADÓ 1984 (a), 247 i 1998, 110 i LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 8.

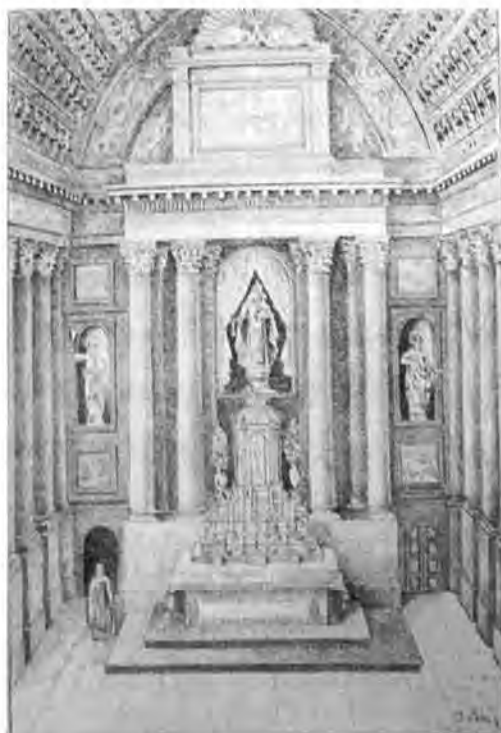
El 1804 Gurri va esculpir un *eccehomo* per a la Reial Congregació de la Sang de Crist de Tarragona que tenia la seva seu a l'església de Natzaret de la ciutat, en substitució de l'antic pas processional. Aquest misteri, conegut com el "misteri dels espartenyers" atès que l'*eccehomo* era el patró de la confraria dels espartenyers i esparters de Tarragona, fundadora de la Congregació de la Sang, era un dels seus tres passos fundacionals, junt amb el de Crist i la Verge de la Soledat.

Dissortadament les actes d'aquesta congregació foren cremades durant la guerra civil i es coneixen poques dades documentals sobre la figura¹¹³¹. S'ha apuntat que l'antiga imatge fou canviada per una de nova per encàrrec del comensal de la catedral de Tarragona, Diego Martí, el qual establí que es quedés on era aleshores: al convent dels carmelites descalços. Aquest però fou suprimit el 1835, pel que la figura passà a la catedral. El 1859, un cop reobert el culte de l'església de sant Francesc, l'*eccehomo* s'hi quedà custodiat fins que el 1868 fou dipositat definitivament al temple de Natzaret.

Sembla que el dia vint-i-vuit de juny del 1811 la imatge va rebre un cop de sabre que li deformà la cara durant l'assalt de les tropes napoleòniques i el 1813 fou restaurada per un escultor d'origen suís. Més endavant, el 1918 J. Rius executà un nou misteri en un plaç de set anys que fou destruït el vint-i-un de juliol del 1936 quan s'arrassà l'església de Natzaret. En canvi, el de Gurri s'esmicolà el 1939.

¹¹³¹ Voldriem agrair al secretari de la congregació, Joan Josep Barriach i Moles, la seva recerca des de Tarragona. Bona part de la informació citada en aquesta fitxa es deu a les dades que ens ha facilitat, per bé que ens ha contat la impossibilitat de cercar notícies documentals perquè totes foren cremades durant la guerra.

30. Escultures de sant Elies i sant Eliseu del retaule major de l'església del convent del Carme de Barcelona



Fot. a BARRAQUER ROVIRALTA 1906, I, 384-385 i il lustr. 26.

Data: c. 1805.

Material: fusta de pollancre policromada.

Localització: fornícules laterals del retaule major de l'església de l'antic convent del Carme; Barcelona.

Estat actual: desaparegudes.

Bibliografia: BARRAQUER ROVIRALTA 1906, I, 384-385 i il lustr. 26; MARTINELL 1926, 262, 1956 (a), 16 i 1963 (a), 137; ELIAS 1928, II, 105; AINAUD, GUDIOL i VERRIÉ 1947, I, 105; CID 1961 (a) 113 i 1961 (b) 135-140, 137 (reprod.); PLADEVALL 1989, 335; TRIADÓ 1984 (a), 247 i 1998, 110; LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 9.

Els primers anys de la centúria del XIX l'absis de l'església del Carme de l'antic convent que els carmelites calçats regien a Barcelona patí una profunda

transformació que canvià el seu aspecte extern. Les pedres gòtiques dels murs i la cúpula es folraren amb una nova decoració i s'alçà una paret que clogué l'estructura poligonal de la capella absidal per a ubicar-hi un nou retaule major.

Aquest retaule s'inicià el mes de juliol de 1805 sota el patrocini del provincial de l'orde a Catalunya, Josep de Déu, com consta al *Llibre d'òbits dels religiosos* del convent del Carme on es llegeix:

“Lo dia 1 de abril /de 1812/ morí en nostre Convent de Vich nostre molt reverent pare mossen fra Joseph de Déu provincial actual de esta provincia de Cataluña era fill de esta ciudad de Barcelona de edad 62 años havia estat prior de est convent, del de Olot, i rector del M. colegi de Barcelona; al principi de son provincialat se comensá la gran obra del altar major; esto es en lo juliol del añ 1805; dit pare provincial cooperá molt en la prosecució de dita obra donant molts diners i altres alajas al convent.”¹¹³²

La seva construcció s'allargà més de quinze anys perquè encara el 6 de març de 1821 s'expedí un rebut per la feina de l'enguixat de tres capitells i bases al costat de l'Epístola de dita obra¹¹³³.

El projectista fou l'arquitecte Pere Serra i Bosch que, a més de la intervenció de diversos menestrals, comptà amb artistes de renom per la realització de les imatges escultòriques i pictòriques, tals com Jaume Folch, que afaïçonà les estàtues de dues virtuts, Salvador Mayol que feu la pintura de la porta del sagrari i Salvador Gurri que obrà les escultures dels profetes Elies, a qui l'orde carmelita atribuïa la seva fundació, alçant una espasa flamígera amb la destra i el seu continuador Eliseu, per a les fornícules laterals dels costats de l'Evangeli i l'Epístola respectivament. Gràcies a un dibuix de Joan Vehil coneixem que la figura

¹¹³² ACA, Monacal, Universitaris, 33. *Llibre d'òbits dels religiosos*, 1691-1834, f. 39v. També a BARRAQUER ROVIRALTA 1906, I, 384 i CID 1961 (b), 138.

¹¹³³ L'estudi més valuós d'aquest retaule, on es fa una exhaustiva descripció i es llegeixen diversos documents inèdits fins aleshores, sobre el llarg procés constructiu, els diferents artistes i menestrals que hi treballaren, les tasques que es feren i la datació, és el que feu Barraquer Roviralta a: BARRAQUER ROVIRALTA 1906, I, 384-385 i il·lustr. 26. Els documents que exhumà Barraquer del convent del Carme eren a la Biblioteca Provincial Universitària, però avui es conserven a l'Arxiu de la Corona d'Aragó.

d'Elies alçava enlaire amb la destra una espasa flamígera, per Ferrando Roig, l'atribut més popular del sant durant el segle XVIII¹³⁴.

Feliçment Barraquer i Roviralta exhumà el contracte original que signaren Gurri i Serra pel qual coneixem que el vint d'abril de 1805 l'escultor s'obligà a fer les imatges dels dos *sants* amb fusta de pollancre per un preu de 235 lliures cada una:

*"Don Salvador Gurri escultor academico de merito de la Real de San Fernando: se obliga á construir dos estatuas de madera de alamo blanco que representen los profetas y santos Elías y Eliseo, para colocarlos á los dos nichos laterales al altar mayor que se está construyendo en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de esta ciudad, cuya medida consta en el plano y elevación del proyecto de dicha obra, hecho por el arquitecto don Pedro Serra y Bosch [...] por el precio de 235 libras cada una [...] Barcelona 20 de abril de 1805. Salvador Gurri Pedro Serra y Bosch"*¹³⁵.

Però, com bona part de la producció que Salvador Gurri feu per a les esglésies, aquestes imatges no han arribat fins avui. El convent fou incendiat i saquejat el 1835 i el retaule patí nombrosos desperfectes. Després de diverses vicissituds, l'edifici fou enderrocat totalment el 1875 i si bé es conserven algunes restes arquitectòniques, del retaule del XVIII no ha perdurat res.

¹³⁴ FERRANDO 1950, 93. El Dibuix de Joan Vehil es feu a partir de fotografies de les restes del convent després de l'incendi de 1835, complementades amb notícies documentals i de tradició oral i ha estat publicat per Barraquer i anys més tard per Cid: BARRAQUER ROVIRALTA 1906, I, il·lustr. 26 i CID 1961 (b), 137.

¹³⁵ Contracte de les escultures dels *sants Elies* i *Eliseu* per l'església del convent del Carme, 20-IV-1805, a: BARRAQUER ROVIRALTA 1906, I, 384 i CID 1961 (b), 139.

**31. Retaule major de l'església de l'hospital de sant Pere i santa Marta de
Barcelona**

Data: 1807-1816.

Material: pedra, jaspis i fusta policromada.

Imatge gràfica: dibuix a tinta acolorit amb groc del retaule major de l'església de l'hospital de sant Pere i santa Marta, creat per Salvador Gurri.

Data: 1807. **Mides:** 47'8 x 19'6 cm. **Publicat per** LLEOPART I PUIGFERRAT 1999, 13¹¹³⁶.

Localització: absis de l'església de santa Marta i sant Pere de l'antic hospital de Pere Desvilar; Barcelona.

Estat actual: desaparegut.

Bibliografia: ARRAU 1911; CARRERAS CANDI 1913, 49-52 i 113 (reprod.); CID 1998, 292-296; LLEOPART I PUIGFERRAT 1999, 9 i 13 (reprod.).



Fot. a CARRERAS
CANDI 1913, 113.

Acabada la Guerra de Successió es demolí part del barri de la Ribera per a la construcció de la Ciutadella i un dels edificis enderrocats fou l'hospital de sant Pere i santa Marta, conegut també pel nom del seu fundador, Pere Desvilar. Aquest havia establert el centre dedicat als pobres i més tard també als pelegrins, el mes de maig de l'any 1308. La desapareguda institució fou recuperada per l'Ajuntament de Barcelona el 1734, quan es decidí a comprar uns terrenys del Marquès de Sentmenat ubicats a la Riera de sant Joan per a erigir-hi el conjunt de bell nou.

Les obres s'iniciaren immediatament, el 4 de maig del 1735 es posà la primera pedra i dotze anys més tard ja estaven enllestides. Aleshores es començà a pensar en el retaule major de l'església i només uns mesos després de la benedicció del temple, el 7 de febrer de 1745, el procurador de la l'hospital, Josep Mas, ja pagava al pintor Josep Vinyals per les feines de la seva professió que havia fet a l'altar major i al presbiteri¹¹³⁷. Però aquestes pintures foren enteses com una solució provisional i el 1756 es demanà a l'escultor Pere Costa Casas que elaborés el

¹¹³⁶ Aquest dibuix, com s'ha esmentat anteriorment, es conserva a la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya: BC, XVI I A-1, registre 8106-II.

disseny d'una planta i una traça per a la construcció d'un futur retaule major¹¹³⁸. Així consta a la documentació de l'hospital de Pere Desvilar que hem trobat a l'Arxiu Històric de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau. Costa Casas fou remunerat l'onze de novembre d'aquell any, però no aconseguí la feina ja que aleshores el projecte no es dugué a terme per motius econòmics. De fet, al llistat dels comptes pagats pel procurador de l'hospital, Fèlix Camp, es llegeix que quan s'encarregaren els dibuixos a l'escultor, encara no hi havia una intenció imminent de fer el retaule: "11 de novembre de 1756. El procurador Felix Camp paga a Pere Costa escultor acadèmic de mèrit de San Fernando 42 lliures per fer una trassa i planta per fer á son temps lo retaula major de la iglesia del mateix hospital"¹¹³⁹.

Les fonts documentals no aporten més dades sobre aquesta obra fins el 1807, quan es reactivà l'interès per l'altar i per fi es dugué a terme. En veritat, dins dels llibres de comptes de l'hospital Desvilar es conserva una relació de totes les despeses que suposà la construcció d'un retaule major entre el maig del 1807 i l'agost de l'any següent, escrita pel capellà de l'església, Llorenç Carvallo. Aquest firmà haver rebut de mans del procurador de l'hospital tres mil cinc-centes quaranta-nou lliures i onze sous per la nova obra:

"Diziembre 28 a don Lorenzo Carvallo prebero por su estipendio de dicho año 1808, que oy fine, como capellan de la mencionada casa è iglesia; parece de orden y recibo de número 39.....400 libras. Me son data 3. 549 libras 11 sueldos por lo gastado en

¹¹³⁷ AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-26, 1747-1748.

¹¹³⁸ A la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya es conserven tres dibuixos a tinta, tots ells anònims, provinents de l'arxiu de l'antic hospital de la santa Creu, que estan llistats com a projectes pel retaule de la capella de l'hospital de sant Pere i santa Marta. Dos d'ells, una talla i un alçat que fan parella, són atribuïts a Pere Costa i el tercer a Salvador Gurri, esmentat anteriorment. Al nostre entendre aquesta tesi és del tot fundada ja que, a més del fet que aquests retaules tenen com a sants titulars justament a sant Pere i santa Marta i de que els administradors de l'hospital de Pere Desvilar encarregaren a Pere Costa un alçat i una planta i a Gurri una altra traça, el fet que els dibuixos provinguin de l'arxiu de l'antic hospital de la santa Creu és significatiu, ja que la documentació de l'hospital de Pere Desvilar es conserva actualment a l'arxiu Històric de l'hospital de la santa Creu i sant Pau. L'alçat del retaule de Pere Costa ha estat publicat per Carlos Cid atribuint-lo erròniament a Salvador Gurri per un equivoc en les referències topogràfiques dels gravats a la Biblioteca de Catalunya: CID 1998, 295. L'alçat de Pere Costa té la signatura: XVI 1 A-1, registre 8106-I, mentre que als llistats de consulta està indicat com: XVI 1 A 2-3. Les referències de la planta en canvi sí que coincideixen amb la del dibuix: XVI 1 A 2-3.

¹¹³⁹ AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-27, 1748-57, 11-XI-1756.

*la construccion del altar mayor de la iglesia de santa Marta desde 19 de mayo de 1807 a 8 de agosto de este año*¹¹⁴⁰.

Entre els càlculs llistats pel religiós es llegeixen els diferents artistes i artesans que participaren en l'erecció de l'obra així com l'ordre dels esdeveniments. Aquests s'iniciaren l'any 1807, quan els administradors de l'hospital de Desvilar que eren regidors municipals, encarregaren de nou el disseny de dos plans pel retaule major de la capella de sant Pere i santa Marta, en aquest cas al daurador Pau Palaudories i ensems a Salvador Gurri. Entre ambdós projectes es preferí el de l'escultor, que fou valorat per major quantia: el dinou de maig de 1807 Pau Palaudories va cobrar onze lliures pel seu pla mentre que l'onze de juny Gurri n'obtingué quaranta cinc per la mateixa feina¹¹⁴¹. El consistori trià el dibuix de Gurri i aquest aconseguí la direcció dels treballs d'arquitectura i hagué de realitzar plantilles i perfils de gran format per a la bona execució del retaule. Per aquestes tasques l'u de desembre de 1807 el procurador, Joan Coll, li entregà dues-centes cinquanta lliures i més endavant, el vint-i-set d'abril de l'any següent, se li abonaren les dues-centes trenta set lliures i deu sous restants. Gurri signà èpoques per ambdós pagaments, conservades dins els llibres de comptes¹¹⁴². Una d'elles diu així:

"Tinch rebut del senyor don Juan Coll la cantitat de dos sentas i sinquanta lliuras a comte dels treballs de arquitectura com son dirigir los operaris, delinear los plans, cortes, plantillas i perfils en gran per la construcció del altar mayor que al presen de

¹¹⁴⁰ AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-42, 1807-1809, 28-XII-1808 i *Relacion de lo gastado para la construccion del Altar Mayor de la Iglesia de Santa Martha desde 19 Mayo 1807, a 8 de Agosto de 1808*, s/p., [després del 8-VIII-1808]. *Vid.* el doc. núm. 185 de l'ap. documental.

¹¹⁴¹ AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-42, 1807-1809, *Relacion de lo gastado para la construcción del Altar Mayor de la Iglesia de Santa Martha desde 19 Mayo 1807, a 8 de Agosto de 1808*, [després del 8-VIII-1808] i rebuts núm. li 2, s/p., 19-V-1807 i s/p., 11-VI-1807. *Vid.* els doc. núm. 185 i 181 de l'ap. documental.

¹¹⁴² AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-42, 1807-1809, *Relacion de lo gastado para la construcción del Altar Mayor de la Iglesia de Santa Martha desde 19 Mayo 1807, a 8 de Agosto de 1808*, [després del 8-VIII-1808], 21-XII-1807 i 27-IV-1808 i rebuts núm. 10 i 15, 1-XII-1807 i 27-IV-1808. *Vid.* el doc. núm. 185, 182 i 184 de l'ap. documental.

esta hedifican de jaspes, pedra i manposteria per la iglesia del sant Ospital de peregrins bax lo titol de santa Marta en la presen ciutat a la orde del il·lustre señor marques de Ciutadilla i demes administradores.

Barcelona u desembre de 1807.

*Salvador Gurri*¹¹⁴³.

A més de les labors de Gurri, els mestres de cases Pau Biadas i Melcior Gita s'adjudicaren la contracta i l'ebanista Josep Bruguera s'ocupà dels treballs en fusta. Així, entre les setmanes del vint al vint-i-quatre de juliol i del vint-i-set a l'u d'agost del 1807 Bruguera desmuntà l'altar vell i ja el set de setembre, Gita i Biadas foren remunerats per la col·locació dels fonaments pel nou.

La construcció del retaule s'allargà fins al vint-i-set d'abril del 1808, data de l'últim pagament a Biadas i Gita, i al vuit d'agost, quan Palaudorias rebé vint-i-tres lliures i cinc sous per, entre d'altres, pintar les grades de jaspi¹¹⁴⁴.

Però els episodis bèl·lics mai han estat del costat de les arts i l'obra restà aturada durant els anys de la guerra del francès, del 1808 al 1814. Després Gurri reprengué la feina ocupant-se del sagrari del retaule, que havia començat abans de les hostilitats, el 1808, sota la tutela del regidor i administrador de l'albergueria, el marquès de Ciutadilla. Aleshores l'escultor havia enllestit la cornisa del templet i un cop acabada la invasió se'n tornà a preocupar i abans del vint-i-vuit de juliol de 1815 finí els sis capitells de les columnes del tabernacle. Però no fou fins el quatre d'octubre quan signà àpoca per la doble feina, cornisa i capitells, que sumava un total de cent cinquanta-cinc lliures que va percebre en dues parts, setanta cinc el

¹¹⁴³ AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-42, 1807-1809, rebut núm. 10, s/p., 1-XII-1807. *Vid.* els doc. núm. 182 de l'ap. documental.

¹¹⁴⁴ El fuster Josep Bruguera rebé per les feines del seu ofici: 29 lliures i 5 sous el 19-VII-1807; 31 ll 11 s el 7-VIII-1807; 9 ll 3 s 4 diners el 13-VIII-1807 i 26 ll 6 s 3 d el 31-XII-1807. Els mestres de cases Pau Biadas i Melcior Gita: 500 ll el 13-VIII-1807; 378 ll 12 s 9 d el 7-IX-1807, 500 ll el 30-X-1807; 500 ll el 13-XII-1807; 500 ll el 6-II-1808; 225 ll el 16-III-1808, 225 ll el 9-IV-1808 i 56 ll 16 s 11 d el 27-IV-1808. I el daurador Pau Palaudorias 23 ll i 5 s el 8-VIII-1808. Tot és a: AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes de l'hospital*, núm. 2-42, 1807-1809, *Relacion de lo gastado para la construcción del Altar Mayor de la Iglesia de Santa Martha desde 19 Mayo 1807, a 8 de Agosto de 1808*, [després del 8-VIII-1808]. *Vid.* el doc. núm. 185 de l'ap. documental.

juliol i vuitanta aleshores. Entre els documents es conserva el compte que presentà en Gurri per aitals labors:

"Cuenta del valor en escultura que tendra el sagrario del retablo mayor de la iglesia de santa Marta de la presente ciudad de Barcelona, qual a empesado â trabajar Salvador Gurri a saber.

En el año de 1808 a la orden del muy ilustre señor marques de Ciutadilla, se continuo el sagrario y quedo concluida la cornisa de valor.....80 libras

en el corriente año a la orden del muy ilustre señor marques de Sanmenat se a continuado y acabado los seis capiteles de las columnas, juntos de valor.....75 libras

al presente falta a empesar la cupula qual tendra de valor68 libras ademas los gastos del cuadro tapador de dicho sagrario y gastos de la maquina de reseroar con los demas gastos de serrajeros y albañiles quynos podran dar la cuenta a 8^{mas} quando la obra este concluida

*Salvador Gurri"*¹¹⁴⁵.

Més tard s'inicià la cúpula del sobredit tabernacle, el mes de juliol de 1815 s'havien pagat les riscles per obrar el llanternó, el març del 1816 Josep Bruguera en cobrà les seves feines de fuster i finalment el maig d'aquell any ja devia estar enllestida ja que fou quan Salvador Gurri obtingué el seu embós¹¹⁴⁶. Un cop acabada la cúpula, se seguí treballant al sagrari. Aquest fou instal·lat al seu lloc entre el vint-i-un de maig i el vint-i-un de juliol pel paleta Josep Flaquer i les liquidacions dels diversos artesans que hi actuaren daten fins al mes d'agost del 1816, quan finalment es va concloure. L'última paga fou pel pintor Francesc

¹¹⁴⁵ AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes de l'hospital*, núm. 2-44, 1815-1817, [després del 4-X-1815] i 4-X-1815. *Vid.* els doc. núm. 189 i 190 de l'ap. documental.

¹¹⁴⁶ Josep Vicenç cobrà 1 ll i 6 s per les riscles el 25-VII-1815, Josep Bruguera 97 ll 9 d per material i jornals per fer la cúpula el 3-III-1816 i Gurri 68 ll pel mateix el 21-V-1816. Es conserva tant l'època que signà Gurri, com el registre del pagament de Francesc Claramudnt, procurador de l'hospital AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-44, 1815-1817, s/p., 25-VII-1815, s/p., 3-III-1816 i s/p., 21-V-1816. *Vid.* els doc. núm. 188, 191 i 192 de l'ap. documental.

Rodríguez, col·lega de Gurri a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Llotja, que s'ocupà d'embellir-ne el quadre zelador¹¹⁴⁷.

Gurri no pogué enllestir tot el retaule, la seva participació finí el 1816 amb les tasques escultòriques del sagrari perquè pels volts d'aquell any ja estava malalt. Fins aquell moment cap dels pagaments del procurador de l'hospici s'havien ocupat de les imatges que havien d'exornar l'altar, que segons el disseny del de Tona eren un sant Pere, una santa Marta, diversos àngels i la Mare de Déu amb el nen a la glòria superior. Calgué esperar fins el 1818, que el seu antic deixeble, Damià Campeny, se'n fes càrrec.

Tanmateix, abans de que hagi estat exhumada la documentació de l'hospital Desvilar, bona part de la bibliografia ja havia apuntat la participació de Campeny a aquest altar. El primer fou el seu biògraf, Josep Arrau, que li atribuïa tot el retaule¹¹⁴⁸. Però els llibres de comptes de la pia institució limiten la participació de l'escultor a les figures dels dos sants titulars, per les que acordà amb els administradors del consistori un preu de mil vuit-centes setanta-cinc lliures, que li foren pagades en tres terminis registrats els dies vint-i-sis de març de 1818, cinc de gener i vint-i-vuit de juliol del següent, quan va rebre tres-centes setanta-cinc lliures, cinc-centes seixanta-dos lliures i deu sous, i, nou-centes trenta-set lliures i deu sous respectivament, per les imatges i el material d'un sant Pere i una santa Marta per l'església de l'alberg¹¹⁴⁹. Dissortadament a cap dels desembossos s'especificà el destí dins del temple de les escultures. Però gràcies al testimoni d'Arrau, que les localitza a l'altar major, així com a un compte presentat pel fuster del retaule, Josep Bruguera, on demanava cobrar per posar els nous sants a "l'altar

¹¹⁴⁷ Els comptes dels diversos menestrals que fins l'agost del 1816 treballaren pel sagrari del retaule major són: a Josep Bruguera 103 ll i 7 d per la fusta dels quadres, columnes i capitells el 25-V-1816, al mateix 155 ll el 17-VIII-1816, al serraller Gaietà Farralt 36 ll 10 s i 6 d l'11-VIII-1816, a Josep Flaquer 26 ll 7 s el 14-VIII-1816 i finalment a Francesc Rodríguez 168 ll 15 s el 19-VIII-1816. AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-44, 1815-1817, s/p., 25-V-1816, s/p., 11-14-17 i 19-VIII-1816.

¹¹⁴⁸ ARRAU 1911, 100.

¹¹⁴⁹ AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes*, núm. 2-45, 1818-1819, s/p., 26-III-1818, s/p., 5-I-1819 i s/p., 28-VII-1819. Per aquests tres pagaments i la primera època que signà Campeny per ambdues escultures el 26-III-1818, *vid.* els doc. núm. 193, 194, 196 i 201 de l'ap. documental.

de Santa Marta", que entenem com l'altar major, pensem que efectivament, Campeny feu les imatges pel retaule que ens ocupa¹¹⁵⁰.

Cal dir que a més dels sants, Bruguera també instal·là la glòria a la part superior del retaule, pel que s'infereix que aquesta no fou realitzada per en Gurri, que s'havia desvinculat de l'obra tres anys enrera. I a més, que el fuster també cobrà per una complexa instal·lació del quadre amb corrons, pel que sabem que la pintura de Rodríguez tenia moviment i podia tapar i destapar el sagrari seguint el que havia projectat anteriorment Salvador Gurri, que al compte per les tasques del tabernacle del 1815 ja parlava "*del quadro tapador de dicho sagrario*"¹¹⁵¹.

Tanmateix la participació de Damià Campeny però no es limità a seguir el disseny de Gurri i sembla que introduí modificacions a l'altar per bé que cap de les fonts documentals especifica quines foren. Les úniques notícies són que el nou de setembre de 1819 l'escultor va rebre del procurador de l'hospital quaranta-quatre lliures, sis sous i tres diners, per: "*los trabajos del arreglo del altar de santa Marta que tenia satisfecho de dinero propio, y por los que empleó para dicho arreglo y por la direccion quarenta y quatro libras diez y seis sueldos y tres dineros*"¹¹⁵².

La Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya conserva entre el seu fons un dibuix a tinta acolorit en groc que, per bé que és anònim, cal assignar a Salvador Gurri¹¹⁵³. Es tracta del projecte que ideà pel retaule que ens ocupa. Entre el seu



Traça del retaule de la capella de l'hospital de sant Pere i santa Marta de Salvador Gurri. Fot. a LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 13.

¹¹⁵⁰ AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes de l'hospital*, núm. 2-45, 1818-1819, 19-VIII-1819. *Vid.* el doc. núm. 202 de l'ap. documental.

¹¹⁵¹ AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes de l'hospital*, núm. 2-44, 1815-1817, [després del 4-X-1815]. *Vid.* el doc. núm. 189 de l'ap. documental.

¹¹⁵² AHHSCSP, Hospital de Pere Desvilar, *Llibres de comptes de l'hospital*, núm. 2-45, 1818-1819, s/p., 9-IX-1819. *Vid.* el doc. núm. 203 de l'ap. documental

¹¹⁵³ *Vid.* la nota al peu núm. 1137.

esbós i el resultat final, conegut per una fotografia de l'interior de l'església que Carreras Candi publicà el 1913¹¹⁵⁴, hi ha moltes semblances i alhora forces diferències.

Gurri dissenyà un retaule d'aire acadèmic per bé que la zona superior ostentava un entaulament interromput pels raigs de la glòria, força més barroc que el basament i el cos central. La socolada lluïa dos escuts d'armes de la ciutat de Barcelona als extrems laterals mentre que al mig sobresortia en relleu seguint el joc de les columnes del cos principal. Aquest, tenia quatre columnes de capitell corinti, les del centre avançades per emmarcar un arc de mig punt sostingut per un parell de pilastres. L'interior d'aquest estava dividit en tres nivells, l'inferior amb el sagrari a mode de templet, recolzat sobre quatre graons, coronat per una cúpula sostinguda per columnes i custodiat per dos àngels, més amunt els dos sants titulars, sant Pere i santa Marta, que amb postura declamatòria dirigien la mirada cap al nivell superior, on hi havia l'emblema de la Trinitat. Tot aquest cos estava rematat per un entaulament que era interromput a la part central pels raigs de la glòria, que junt amb un anell de núvols, envoltaven la Verge amb el seu fill als braços. Aquest grup de l'àtic era flanquejat per dos grans àngels, molt típics de l'art de Gurri, així com per caps d'*angelets* a les nuvolades inferiors i superiors.

El resultat final, per bé que la fotografia de Carreras Candi no permet apreciar el retaule amb nitidesa, seguí l'estructura arquitectònica pensada per Salvador Gurri però amb algunes modificacions. A més dels gerros que s'afegiren sobre el basament i les diferències en les postures dels sants titulars, els canvis més significatius s'efectuaren al cos alt, on es preferí que l'entaulament no quedés tallat per la glòria. Així, aquest s'empetití, es retiraren els dos àngels que l'envoltaven i al seu lloc s'hi disposaren dos gerros que feien parella amb dos més que es col·locaren sobre els eixos de les columnes exteriors. Desconeixem si aquests canvis foren els que feu Damià Campeny o si alguns d'ells ja es dugueren a terme mentre

¹¹⁵⁴ CARRERAS CANDI 1913, 113.

en Gurri dirigia les obres arquitectòniques, ja que a les fonts documentals no se'n fa cap referència.

Lamentablement és impossible visurar l'obra directament perquè que malgrat la bellesa de l'església i del patrimoni artístic que custodiava, quan a principis del segle XX s'obrí la Via Laietana, l'hospital tornà a ser destruït. Conscients de la importància de la seva façana barroca, la junta de l'Hospital de la santa Creu la volgué refer al nou Hospital de sant Pau i de fet encara avui es pot veure enmig del complex modernista, exornant la cafeteria dels metges. En canvi, el retaule no tingué la mateixa sort i desaparegué.

32. Relleu del retrat de Ferran VII del Jardí del General de Barcelona

Data: c. 1815.

Material: pedra.

Localització: sobre la porta de l'antic Jardí del General; Barcelona.

Estat actual: desapareguda.

Bibliografia: GARCÍA DOMÈNECH 1981, 157 i 1992, 73-77.

Acabats els anys de la dominació francesa en els que l'activitat artística de Salvador Gurri quedà del tot paralitzada, del 1808 al 1814, el creador s'enfundà de nou les eines d'estatuari per tornar a treballar al camp obert del costat de la Ciutadella, on poc temps enrera havia modelat les figures de l'*Hèrcules* i l'*Aretusa* pel Passeig Nou o de l'Esplanada. Aquesta vegada executà un retrat del rei Ferran VII per un portal del Jardí del General¹¹⁵⁵.

La construcció d'aquest parc s'inicià el 1815 per ordre del capità general Francisco Javier Castaños entre la Ciutadella i el sector meridional del passeig i el Baró de Maldà explicà que l'abril del 1816 les obres estaven molt avançades¹¹⁵⁶. Per tant, quan l'escultor feu aquesta peça devia tenir uns seixanta-sis o seixanta-set anys i només en faltaven quatre per la seva mort. Potser per això no arribà a cobrar mai aquesta obra i la seva vídua, Josepa Gurri, hagué de reclamar-ne el pagament.

Així consta a diversos dels documents que amb l'inici de període constitucionalista del 1820 la capitania general traspassà a l'Ajuntament, que es feu càrrec de l'administració dels jardins i passeigs de l'Esplanada. Entre aquest fons municipal es conserva l'època que Josepa Gurri signà pel valor de quaranta-cinc lliures que li havia entregat Manuel Antonio Fernández pel retrat del rei que el seu marit havia fet per la part superior d'un portal del jardí de l'Esplanada:

¹¹⁵⁵ Aquest jardí ha estat estudiat per Rosa Maria García tant a la seva tesina com a la tesis doctoral. *Vid.*: GARCÍA DOMÈNECH 1981, 155-160 i 1992, 73-76.

¹¹⁵⁶ AHCB, *Calaix de Sastre*, 1-IV-1816.

"He recibido de don Manuel Antonio Fernandez la cantidad de quarenta y cinco libras à cuenta del retrato que entregó mi difunto marido, de Fernando septimo para encima del portal del Jardin de la Esplanada, y para que conste firmo el presente.

En Barcelona à 31 Diciembre 1819.

Por no saber de escribir doña Josefa Gurri

Francisco Pi ¹¹⁵⁷.

Sembla però que no se li pagà tot el que se li devia ja que al llistat d'unes reclamacions efectuades contra el fons destinat a conservar el passeig i jardí de l'Esplanada extretes dels comptes que el secretari de la capitania general, Josep Antoni Albareda, feu arribar a l'Ajuntament constitucional el 3 de juny de 1820, moment en que el consistori es feu càrrec d'aquell parc, hi ha constància de que Josepa Gurri demanava una quantitat superior: dues-centes cinquanta-set lliures i deu diners:

*"Gurri.....Doña Josepha Gurri por renta del valor de un retrato de Fernando septimo que hizo para encima del portal del Jardin de la Esplanada número 7 vease la relacion pasada con oficio de vuestra señoría en 18 de abril de 1820 segun la qual acredita la interesada por renta.....257 libras 10 dineros"*¹¹⁵⁸.

Tant aquesta, com l'última obra coneguda de l'artista que ens ocupa, s'inseriren dins una tendència comú apuntada per Francesc Fontbona, segons el qual les activitats més característiques dels escultors els anys posteriors a la guerra del francès foren *"les al legories per a edificis públics, relleus aplicats a l'arquitectura, ornamentacions de fonts, etc."*, més que no pas els encàrrecs religiosos, que havien minvat, o els del la jove burgesia que preferia la pintura¹¹⁵⁹. Desconeixem com devia ser aquest retrat i la seva localització exacta, podria tractar-se d'un relleu de

¹¹⁵⁷ AHCB, Consellers, Obreria, C-XIV, caixa 81, f. 82, 31-XII-1819. *Vid.* el doc. núm. 208 de l'ap. documental.

¹¹⁵⁸ AHCB, Consellers, Obreria, C-XIV, caixa 81, f. 75, 3-VI-1820. *Vid.* el doc. núm. 209 de l'ap. documental.

¹¹⁵⁹ FONTBONA 1983, 47.

l'efígie del monarca semblant al que el 1802 s'havia instal·lat al pedestal de la font d'Hèrcules del passeig veí, però a la descripció més completa del jardí, publicada al *Manual de Forasteros* del 1819, ni tant sols s'esmenta l'obra. Sí que s'explica en canvi que el parc tenia quatre portes d'accés: "*una principal construida de marmol de Carrara de 5 varas de alto con sus canapes largos de la misma a ambos lados, y las otras tres con puertas de madera*"¹¹⁶⁰. Cal pensar el retrat del rei a l'entrada principal.

El jardí pintoresc patí diverses vicissituds al llarg del segle XIX abans de desaparèixer el 1877. Des del principi la seva conservació fou costosa, a més Carreras Candi ha escrit que moltes de les escultures que l'ornaven "*se perderen en la revolució centralista del 1843, en la que lo Jardí fôu destruit. Tornat a replantar, restà sempre descuidat*"¹¹⁶¹. Podria ben ser que el retrat reial s'hagués perdut durant aquest desafortunat episodi ja que a la descripció del passeig feta per Avel·lí Pi i Arimón el 1854 explica que el relleu que decorava la porta principal representava un escut d'armes de Barcelona i alhora entre els documents d'un projecte de reforma i ampliació del passeig de l'any 1852 hi ha un dibuix de la "*Puerta que sirve de entrada al jardin actual y debe trasladarse...*", que mostra el traslladat de la porta principal uns metres més enllà, on aquesta era ornamentada amb l'escut de Barcelona i en cap cas la representació de Ferran VII¹¹⁶².

¹¹⁶⁰ Aquesta descripció ha estat transcrita per Rosa Maria García a: GARCÍA DOMÈNECH 1981, 155-156.

¹¹⁶¹ CARRERAS CANDI 1916, I, 821. Sobre la conservació del passeig *vid.*: GARCÍA DOMÈNECH 1981, 157-159.

¹¹⁶² *Vid.*: PI I ARIMÓN 1854, II, 1100. El projecte es troba a l'Arxiu de la Corona d'Aragó: ACA, Comandància d'enginyers, lligall 1913. També a GARCÍA DOMÈNECH 1981.

33. Escultura de la Barcelona industriosa de la Font del Teatre de Barcelona



Fot. del departament
d'urbanisme de l'Ajuntament de
Barcelona.

Data: c. 1818.

Material: pedra.

Mides: 2'7m d'alt *aprox.* (13 pams i mig).

Imatge gràfica: gravat de la font del vell de Rouarque del 1857 i publicat a AMADES 1984, I, 120. I planta i alçat de la font dibuixades per Miquel Garriga i Roca pel projecte de traslladar-la al port. Firma: Miquel Garriga i Roca. Data: trenta-un de desembre de 1863. Inscripció: *Planta y alzado geometrico de la fuente monumental erigida en la plaza del teatro de Sta Cruz en la Rambla de Sta Monica*¹¹⁶³.

Localització: coronant la font del Vell a la plaça del Teatre de les Rambles; Barcelona.

Estat actual: desapareguda.

Bibliografia: PI I MARGALL 1842, 67 (reprod.); TORRES I ORIOL 1907, 133; CARRERAS CANDI 1916, I, 778-779 i 846 (reprod.); AINAUD, GUDIOL I VERRIÉ 1947, 321; CURET 1952, 143-144 i 176 (reprod.); CID 1957-58, 101, 1961 (a), 113 i CID 1998, 242-244 (reprod.); MARTINELL 1956 (a), 17 i 1963 (a), 137; VOLTES BOU 1970, 153; FONTBONA 1977, s/p. i 1983, 47; AMADES 1984, I, 120

¹¹⁶³ Aquest projecte es conserva dins l'expedient del canvi d'ubicació de la font a l'arxiu municipal administratiu: AMA, Expedient 2745 3/1, *Expediente sobre quitar la fuente denominada del Vell para trasladarla al Anden del Puerto, colocando en su lugar un kiosco*. A més, la planta i l'alçat de la font han estat microfilmades: microfilm núm. 1220.

(reprod.); FABRE, HUERTAS i BOHIGAS 1984, 26-29 (reprod.); GARCÍA-MARTÍN 1984, 149; AJUNTAMENT DE BARCELONA 1985 (a), 384; SUBIRACHS 1986, 59 i 1994, 67; PLADEVALL 1989, 335; TRIADÓ 1998, 134 i LLEOPART I PUIGFERRAT 1999, 9 i 5 (reprod.).

La postrema obra coneguda que esculpiren les velles mans de Salvador Gurri fou la figura de la *Barcelona industriosa* que va fer al final dels seus dies, ja malalt, per a coronar la font de l'antic Pla de les Comèdies, l'actual plaça del Teatre, situat al tram baix de la Rambla de Barcelona.

Cal començar pel principi però i recordar que pel flux de gent que havia d'arribar a la ciutat comtal en ocasió de la vinguda dels reis el 1802 i no gens menys pel confort dels il·lustres hostes, les institucions pensaren en millorar l'abastament d'aigües de la capital. Després de superar nombrosos obstacles econòmics es va construir una canonada que baixava per la Rambla des de Canaletes fins el Pla de les Comèdies per fer algunes fonts al llarg del recorregut i augmentar la provisió d'aigua del sortidor que feia cantonada amb el carrer de la Portaferrisa¹¹⁶⁴. Un dels brolladors, decorat amb un sàtir en guix, es feu enfront del teatre i malgrat que els reis eren a la ciutat des del dia onze de setembre, l'Ajuntament no acordà que es posés en funcionament fins el vint-i-vuit d'aquell mes¹¹⁶⁵. Aquella font però no fou pas del grat dels ciutadans, ans al contrari, el *Diari de Barcelona* recull diverses crítiques que els barcelonins actius feren arribar a l'editor per a demanar-ne el seu aboliment. Així ho narrava un irònic article signat pel "Padrino de la fuente fea" el tretze de setembre del 1816, que deia:

"Por sus diarios de Vd. he visto repetidamente atacada la mahadada fuente que se halla en la Rambla frente al coliseo; y como la pobre carece del don de habla(...) me he propuesto tomarla a mi cargo , y personificarla [...] supongo que responde á esos caballeros que quisieran abolirla, renovarla, regenerarla [...] "¿Que culpa tengo yo

¹¹⁶⁴ L'abastament d'aigües a Barcelona en ocasió de la visita reial ha estat estudiat per Laura García Sánchez a la seva tesi doctoral: GARCÍA SÁNCHEZ 1998, 265-280.

¹¹⁶⁵ AHCB, Ajuntament borbònic, *Llibre d'Acords*, f. 382v-383r, 28-IX-1802. També a: GARCÍA FUERTES 1990, 59 n. 109 i GARCÍA SÁNCHEZ 1998, 280.

*pobre de mi de que el mal gusto mi señor padre, tuviese la extravagancia de colocar en el punto mas crítico, mas público, y mas brillante de Barcelona, una fuente de escombros como confieso que soy" [...] dejen en paz la miserable fuente, siquiera por respeto á las canas del anciano sátiro tan bien colocado en aquel sitio público como lo estaria una guitarra en un entierro"*¹¹⁶⁶.

El disgust dels barcelonins i les presses i el material amb les que fou construïda, que en provocaren un ràpid deteriorament, afavoriren que al cap de poc més de quinze anys ja es pensés en canviar-la per una nova font, en aquest cas de pedra, concebuda amb voluntat monumental.

Als *Llibres d'Acords* de l'Ajuntament es llegeix que el dia tretze de maig del 1818 el consell considerà una disposició del corregidor interí que volia subvencionar la construcció d'una nova font a la Rambla, davant del teatre, amb part de les 8500 lliures que Antoni Nadal pretenia pagar per l'obtenció d'un permís d'obres. El corregidor sol·licitava el nomenament de dos regidors perquè se n'ocupessin i aquell mateix dia foren elegits el marquès de Sentmenat i el de Gironella per a entendre's amb el magistrat en els tràmits per l'erecció de la font:

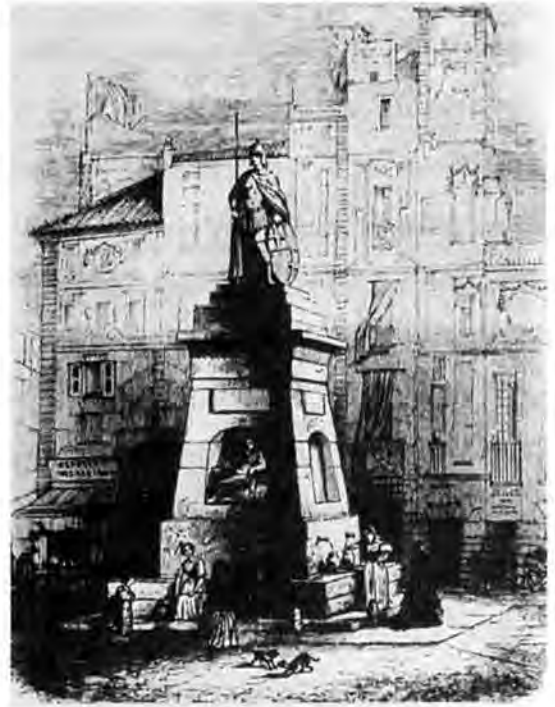
*"[...] don Antonio Nadal dará por la porcion que se le concederá edificar á la otra parte ocho mil quinientas libras, con parte de las quales se propone el señor corregidor formar nueva la fuente que hay en la Rambla frente al Teatro, y espera que el excelentísimo Ayuntamiento, reconociendo la utilidad de las dichas obras, se sirva nombrar dos señores regidores que con el mismo traten lo conveniente para la¹¹⁷⁰ expresada fuente. Acuerda el excelentísimo Ayuntamiento, aplaudiendo el celo con que el señor Corregidor ha promovido y proporciona la verificacion de las sobredichas obras, nombrar como nombra á los señores marques de Sentmenat y marques de Gironella para entenderse por parte del Ayuntamiento con el señor corregidor en todo lo que se ofrezca relativo á la referida fuente."*¹¹⁶⁷.

¹¹⁶⁶ *Diari de Barcelona*, núm. 235, 13-IX-1816, 1280-81.

¹¹⁶⁷ AHCB, Ajuntament borbònic, *Llibre d'Acords*, f. 117, 13-V-1818. Vid. el doc. núm. 195 de l'ap. documental. També a GARCÍA DOMÈNECH 1992, 45. La bibliografia que ha estudiat aquesta font no coincideix amb la data en que s'inicià, essent el 1816 l'any més antic que es proposa i 1818 l'últim. Però amb

Pocs mesos després la construcció del monument devia estar molt enllestida perquè una guia de la ciutat publicada el 1819, el *Manual de Forasteros*, recollia una precisa descripció que detallava tota l'estructura arquitectònica ja en peus, amb l'escultura de Gurri al capdamunt. Ara bé, el cert és que la font no s'arribà a acabar del tot ja que els tres relleus que havien d'ornar les fornícules de la part baixa no s'esculpiren mai.

Per bé que el sortidor no es conserva, gràcies a la descripció sobredita, així com als gravats, dibuixos i a algunes fotografies, es coneix quina aparença tenia. Consistia en un basament de doble sòcol, un per a recolzar els càntrics i el de dalt era d'on brollava l'aigua amb tres aixetes per banda. Al seu damunt hi sorgia una piràmide truncada i perforada per quatre fornícules a cada costat. Tres d'aquests ninxols havien de tenir, segons la guia de viatge dels estrangers, sengles baixos relleus amb les representacions del Canal de l'Urgell, la



Gravat de la font del vell de Rouarque. AMADES 1984, I, 120.

sèquia del Llobregat i el Port de Barcelona i la cara principal en canvi ostentava una escultura que significava: “un Río del cual se sacan las aguas para todos los usos útiles de la Agricultura y Comercio”¹¹⁶⁸. Aquestes quatre alegories aquàtiques havien de ser descrites amb lletres d'or a les inscripcions de les cartel·les superiors. Finalment la piràmide acabava rematada per un entaulament ornat amb elements

la lectura del *Diari de Barcelona* del 13-IX-1816, citat anteriorment, sabem que aleshores encara hi havia la font del sàtir i segons l'acord anterior, la construcció de la font es plantejà vers el maig de 1818.

¹¹⁶⁸ Aquesta descripció fou transcrita el 1916 per F. Carreras Candi: CARRERAS CANDI 1916, I, 778-779 n. 2084. Carlos Cid quan estudia aquesta obra al llibre que ha dedicat a Damià Campeny, apunta que la figura d'aquest escultor simbolitzava el riu Llobregat mentre que els altres tres relleus eren el Canal d'Urgell, el Port

vegetals i tres graons ascendents més que sostenien l'estàtua de la *Barcelona industriosa* que coronava la font.

El projecte de l'obra fou ideat per un arquitecte amb el que en Gurri ja havia col·laborat anteriorment, en Pere Serra i Bosch, que anys enrera, el 1805, havia dissenyat el retaule major de l'església de l'antic convent dels carmelites descalços de Barcelona pel que l'escultor tallà les figures de *sant Elies* i *sant Eliseu*¹¹⁶⁹. Com en l'altre ocasió, aquesta també fou una obra plural en la que participaren diversos escultors: Josep Ferrari Català feu les fulles de l'entaulament, Damià Campeny l'escultura al·legòrica del riu de la fornícula inferior el qual, per la seva fesomia d'ancià, donava nom a tota la font que era coneguda popularment com la font del Vell, mentre que Salvador Gurri tingué doble feina, la de dibuixar els models dels dotze mascarons del sòcol que el fonedor Ramon Cots executà en bronze i la d'esculpir la figura del capdamunt.

Gràcies a fotografies així com a un dibuix de l'alçat i la planta del brollador signat el trenta-un de desembre del 1863 per l'arquitecte municipal Miquel Garriga i Roca i conservat dins l'expedient sobre l'intent de trasllat de la font al port de la Barceloneta de l'arxiu municipal administratiu, coneixem com era la figura de Gurri¹¹⁷⁰.

En efecte, Garriga i Roca prengué mides exactes de l'obra per tal de poder-la reconstruir al nou lloc i al seu croquis s'aprecia amb detall el disseny dels mascarons de Gurri, unes carasses que tenien per nas aixetes



Planta i alçat de la font dibuixades per Miquel Garriga i Roca. Fot. de l'autora.

i el Rec Comtal. Al llibre dels monuments barcelonins de Fabre, Huertas i Bohigas s'apunta el mateix: FABRE, HUERTAS i BOHIGAS 1984, 29 i CID 1998, 242.

¹¹⁶⁹ La primera notícia del projectista de l'obra fou escrita el 1916 per Carreras Candi: CARRERAS CANDI 1916, I, 778.

¹¹⁷⁰ AMA, Expedient 2745 3/1, *Expediente sobre quitar la fuente denominada del Vell para trasladarla al Anden del Puerto, colocando en su lugar un kiosco*. A més de la planta i l'alçat de la font, l'arxiu municipal administratiu també conserva microfilms del projecte del quiosc que havia de substituir la font: núm. 9105 i

zoomorfes, així com els atributs de la *Barcelona industriosa*. Es tractava d'una figura al·legòrica que eludia a Barcelona amb l'escut de la ciutat que aguantava amb la mà esquerra i insistia en la seva fortalesa i dignitat tant per la vestimenta bèl·lica de tenor clàssic que lluia: casc, armadura, faldilles, llança i sandàlies, com per l'atribut d'Hèrcules, la clava, que aguantava amb el braç dret, fet pel qual aquesta estàtua ha estat repetidament confosa amb aquest déu, però en aquest cas rememorava la llegenda que el considera fundador de la capital. Pel què fa a la laboriositat, era representada per un rusc d'abelles igual que el que tenia als peus l'al·legoria de la *Indústria* que en Gurri havia fet l'any 1802 a l'escala noble de la Llotja.

L'obra exornà la Rambla de Barcelona més de seixanta anys, però la ciutat s'anà fent gran mentre que el brollador es deteriorava i començà a fer nosa. Ja el 1824 l'Ajuntament feu construir un conducte per a donar curs a les aigües insalubres a causa de la neteja dels càntirs¹¹⁷¹. Però fou el disset d'abril del 1863 quan el corregidor demanà a l'arquitecte municipal Josep Fontserè que realitzés un projecte per a traslladar la font a un nou indret, ja que un monument d'aquelles dimensions obstruïa la via pública, sobretot els dies de funció quan els carruatges no podien parar. Alhora els preocupava que l'antic brollador desentonava amb l'estil de les modernes cases circumdants. De fet la font ja no agradava, i els escrits del 1863 la titllen de poc meritòria¹¹⁷².

Poc més d'un any trigà el també arquitecte municipal Miquel Garriga i Roca en presentar un projecte per a traslladar l'antiga font del teatre i substituir-la per un nou Quiosc, que proporcionés aigua als ciutadans a més de servir com a orinari públic. Garriga i Roca pretenia construir de nou l'abeurador al port de la Barceloneta, a l'embarcador reial, una zona propera al carrer del Judici, per tal

1217 així com de l'orinari que posteriorment s'hi volgué col·locar: 9113). Voldríem agrair a Ricard Brú la seva informació sobre l'existència d'aquesta documentació.

¹¹⁷¹ AHCB, Ajuntament borbònic, *Llibre d'Acords*, f. 517-518, 4-VI-1824.

¹¹⁷² AMA, Expedient 2745 bis 3/I, s/p, 17-IV-1863 i [1863]. *Vid.* els doc. núm. 214 i 215 de l'ap. documental.

d'abastar d'aigua potable al sector sud de l'andana del port com ja ho feia el nord la font de Neptú:

"Las obras objeto de este proyecto son:

1ª Emplazamiento y construccion de una casilla-Kiosco en el sitio de la plaza del Teatro de santa Cruz que hoy ocupa la fuente monumental llamada del Viejo, con destino á varios servicios publicos, fuentes y abrevaderos de vecindad, comunes inodoros y meaderos, esposicion de anuncios civiles é industriales, espedicion de billetes etcétera.

2ª. Desmante de la citada fuente del Viejo, con todas las precauciones que sugiera el arte para mudarla á otro lugar sin deterioro ni desperfecto alguno, y traslacion de ella al anden del puerto, y punto llamado Embarcadero Real.

*3ª. Reconstruccion de la misma fuente tal cual es en el dia: en el indicado punto del embarcadero real, no solo para prestar utilidad al vecindario inmediato de la Barceloneta, sino para completar el aprovisionamiento ó aguada de los buques surtos en el puerto."*¹¹⁷³.

Garriga havia considerat idònia la relació de les dimensions i la traça de la font amb els edificis públics i de la marina del nou lloc i fins i tot entenia que les alegories de les figures conciliaven amb l'embarcador reial:

*"Su trazo y sus dimensiones son adecuadas al caracter de los demas edificios públicos civiles y militares de la marina y su significacion alegórica conviene asi mismo con el Embarcadero Real, ya por la estatua del basamento que simboliza un padre de las aguas, de quien procede el manantial, ya por la del remate, que representa la ciudad, pregonando su importancia y la fuerza cívica que todo el mundo le reconoce"*¹¹⁷⁴.

¹¹⁷³ AMA, Expedient 2745 bis 3/1, *Disposicions generals del projecte de trasllat de la font del vell de l'arquitecte Miquel Garriga*, s/p, 4-III-1864. Vid. el doc. núm. 216 de l'ap. documental.

¹¹⁷⁴ AMA, Expedient 2745 bis 3/1, *Memòria descriptiva del projecte de trasllat de la font del vell de l'arquitecte Miquel Garriga*, s/p, 4-III-1864. Vid. el doc. núm. 217 de l'ap. documental.

Però, després d'haver escoltat el consell de l'arquitecte provincial sobre aquest projecte, el governador civil el desaprovà en un ofici del vint-i-dos de febrer del 1865. De fet, dins l'expedient es conserven les denúncies que Garriga i Roca presentà al corregidor queixant-se de la censura de l'arquitecte provincial¹¹⁷⁵.

Finalment la font fou desmuntada, Carreras Candi informa del dia exacte en que va desaparèixer, el deu de gener del 1877. Les seves escultures anaren a parar a l'incipient jardí de la Ciutadella i quan es feu el parc zoològic la *Barcelona industriosa* es col·locà al costat de l'entrada, a sobre una pila rústica. Fins avui la bibliografia ha assenyalat com a destí final de l'obra el Museu Marítim de Barcelona, però l'escultura no ha estat mai registrada com a peça d'aquesta institució ja que el 1975 sí



La *Barcelona industriosa* quan es trobava als magatzems de les Drassanes. Fot. del Museu

que fou traslladada a les Drassanes però enlloc de a les sales del Marítim, al sector propietat de l'Ajuntament a mode de dipòsit. Avui la figura ja no és a les Drassanes però encara la conserva l'Ajuntament de Barcelona a un magatzem municipal¹¹⁷⁶.

¹¹⁷⁵ AMA, Expedient 2745 bis 3/1, s/p, 15-III-1865. *Vid.* el doc. núm. 218 de l'ap. documental. Les denúncies de Miquel Garriga i Roca són anteriors, per tant devia saber el criteri de l'arquitecte provincial abans que fos expedit l'ofici del corregidor: AMA, Expedient 2745 bis 3/1, s/p, 26-VIII-1864. A més d'aquests escrits, dins l'expedient es conserven també les denúncies dels veïns per les actuacions d'alguns que feien les seves necessitats al carrer, i per això es pensà en fer un orinari públic.

¹¹⁷⁶ La informació que l'escultura mai formà part del Museu Marítim de Barcelona, malgrat la insistència de la bibliografia, ens l'ha facilitat la seva conservadora, Olga López. I la confirmació que l'escultura és propietat de l'Ajuntament de Barcelona, que la conserva al magatzem ens l'ha dita la Carme Grandas del sector d'Urbanisme de l'Ajuntament de Barcelona. Ambdues ens han facilitat fotografies de la figura als magatzems.

II.2. Obres no realitzades

34. Model pel sant Bru de la cartoixa de Montalegre

Data: 1795.

Estat actual: desaparegut.

Bibliografia: PIROZZINI 1883, 20; BARRAQUER 1906, I, 215; ARRAU 1911; CID 1947 (c) 12 i 1998, 271-273 i BASSEGODA NONELL 1986 (a), 148-152.

Si l'any 1784 fou el mestre de Salvador Gurri, Antoni Real Vernís qui es feu amb l'encàrrec del retaule major de la Pietat de Vic que també pretenien Gurri i Nicolau Traver¹¹⁷⁷, en aquesta altra ocasió Josep Arrau, biògraf de Damià Campeny, conta, per bé que amb aires tenyits de llegenda, que fou el cèlebre deixeble qui arplegà la feina al seu preceptor, en Gurri.

Segons la *Necrologia* d'Arrau, el prior del monestir dels cartoixans de Montalegre demanà a diversos escultors de Barcelona models per a una imatge de mida natural del fundador del seu orde, sant Bru, que els religiosos pretenien costejar. Arrau feu constar que tant Salvador Gurri com Ramon Amadeu presentaren esbossos per a tal finalitat però que en canvi fou Campeny qui aconseguí el contracte un cop el monjo hagué vist el model que li presentà i després que Campeny proposés al religiós treballar l'obra només a canvi de l'estança a la cartoixa. El cert era que Campeny volia amagar-se un temps per què els seus col·legues barcelonins el pensessin a Madrid i evitar així que algun cobdiciós anés a difamar-lo a la reial acadèmia de San Fernando que aleshores havia de dictar la resolució definitiva del concurs per a estudiar a Roma que havia

¹¹⁷⁷ Fou Cèsar Martinell qui informà per primera volta que tots tres escultors participaren en una mena de concurs per a contractar el retaule major de l'església de la Pietat de Vic i que la Junta d'obra seleccionà el millor de cada projecte realitzant però la part principal del presentat per Antoni Real. Cfr. MARTINELL 1963, 147. També Joan-Ramon Triadó ha esmentat aquest fet en dues ocasions: TRIADÓ 1984 (a), 188 i 1998, 97.

guanyat a la Escola de Barcelona. Finalment Campeny aconseguí l'encàrrec del *sant Bru* i la pensió a Roma.

Segons Arrau, Gurri va veure l'obra i en quedà meravellat: *"No hay que decir que todos quedaron admirados. Amigos y aduersarios (sic) vieron su obra y todos, hasta su antiguo Maestro Gurri, confesaron que era un portento de verdad y de belleza"*¹¹⁷⁸.

Però cal distingir fins a quin punt Arrau fantasiejà el procés. Posteriorment, altres com Carlos Pirozzini repetiren l'admiració que la imatge despertà no només a en Gurri sinó també a Ramon Amadeu¹¹⁷⁹. Tanmateix cal tenir en compte, com s'ha analitzat anteriorment¹¹⁸⁰, que Campeny no devia ser sant de la devoció de Salvador Gurri després que aquest l'hagué expulsat del seu taller el 1787 i acusat a la Junta de Comerç dos anys més tard d'originar conflictes a la classe de còpia de model de l'antic, motiu pel qual fou expulsat de l'Escola. Així, al nostre entendre és força dubtós que Gurri lloés el seu *sant Bru*. De fet Carlos Cid, autèntic coneixedor de la vida, l'obra i la bibliografia de Damià Campeny, a l'estudiar aquesta imatge ha desmentit bona part del relat d'Arrau i Pirozzini:

"La historia es aceptable en las líneas esenciales despojándola de los detalles novelescos. No hay confirmación del concurso, y si existió y Campeny lo ganó, parece imposible que sus rivales no se enteraran de que trabajaba en la Cartuja en lugar de marchar a la Corte. [...] Algunos autores añadieron detalles sin confirmación y hasta vanales: [...] que Gurri se entusiasmó cuando vio la escultura [...]".

Tot i així i evitant els elements fantasiosos, cal pensar que Arrau és una font documental excepcional i per tant creiem que efectivament Gurri presentà un esbós sense èxit del que no se n'ha sabut mai més res.

¹¹⁷⁸ ARRAU 1911, 77. També Pirozzini informà que Gurri i Amadeu convingueren en la superioritat de l'obra. Vid.: PIRIOZZINI 1883, 20.

¹¹⁷⁹ PIRIOZZINI 1883, 20 a BARRAQUER 1906, 215.

¹¹⁸⁰ Vid. *supra* l'apartat III.2.2.1. Els malentesos amb Pasqual Pere Moles i Damià Campeny de la PART II.

II.3. Altres obres atribuïdes

35. Retaule de sant Antoni i sant Llop de l'església de sant Pere de Reus

Data: 1783-1787.

Material: fusta de pollancre policromada.

Localització: capella del gremi dels blanquers de l'església de sant Pere; Reus.

Estat actual: desaparegut.

Bibliografia: RÀFOLS 1951, I, 527; VILASECA 1954, 161-165 i 178-184; MARTINELL 1956 (a), 17 i 1963 (a), 137; BOFARULL 1961, II, 84; FONTBONA 1977, s/p.; TRIADÓ 1984 (a), 247 i 1998, 110; BASSEGODA NONELL 1986 (a), 139; PLADEVALL 1989, 333 i LLEOPART I PUIGERRAT 1999, 9.

Cèsar Martinell ha estat un referent pels historiadors que han estudiat l'escultura catalana tardobarroca. Des de que el 1956 es feu ressò d'un cita d'Antoni Bofarull als Anals Històrics de Reus on s'apunava que el desaparegut *retaula de sant Antoni i sant Llop* de l'església de sant Pere d'aquesta població era obra de Salvador Gurri, han estat molts els que han repetit aquesta atribució fins als nostres dies¹¹⁸¹.

Tanmateix, a l'arxiu històric comarcal de Reus es conserven entre els documents del gremi dels blanquers, patrocinadors del sobredit monument, una època i diversos rebuts dels escultors que vertaderament l'executaren, Francesc Bonifaç i Massó i Manuel Esplugues, residents a Tarragona i a Reus respectivament. Així mateix, entre els folis dels manuals dels notaris de l'arxiu històric de Tarragona s'hi pot llegir el contracte signat entre ambdós escultors i els comissionats del gremi per a executar l'obra¹¹⁸².

En efecte, a mitjans del segle XVIII els membres del gremi dels blanquers de Reus es plantejaren fer un nou retaula dedicat als seus sants patrons, Antoni i Llop, per a la capella que tenien a l'església parroquial de sant Pere. Aquestes voluntats

¹¹⁸¹ MARTINELL 1956, 17 i BOFARULL 1961, 84.

¹¹⁸² Vilaseca i Borràs exhumà bona part d'aquesta documentació i la publicà ja el 1954 a un llibre, poc difús, dedicat al gremi de blanques i assaonadors de Reus: VILASECA 1954, 161-165 i 178-184.

primerenques però no es materialitzaren fins l'any 1783 quan, a la junta del gremi celebrada el dinou de març, s'aprovà fer el monument de bell nou degut al deplorable estat del que hi havia¹¹⁸³.

La contracta de l'obra se signà el trenta-un d'agost del 1783 després que el gremi hagués elegit un traça de l'alçat i de la planta del retaule. Es triaren els escultors que oferien seguir el dibuix i les imatges prefixades al preu més baix, Francesc Bonifaç i Manuel Esplugues, per bé que es realitzaren alguns canvis com la substitució dels nens que havien de sostenir l'escut d'armes del gremi per dos lleons. Bonifaç i Esplugues es comprometeren per 2100 lliures repartides a parts iguals, a laborar el retaule i col·locar-lo a la capella en tres anys i quatre mesos, essent el primer l'encarregat de fer les escultures i els núvols i el segon les tasques arquitectòniques i de talla. En canvi, el mestre de cases que hauria de plantar l'obra el pagà el gremi¹¹⁸⁴.

Els escultors cobraren la primera paga immediatament ja que signaren rebut el dia següent de l'acord, el trenta-un d'agost, però l'obra es degué retardar perquè es firmà el següent fins al set de gener del 1785. Se serven els rebuts del tercer i de l'últim sou de Francesc Bonifaç, del vint de setembre de 1786 i vint-i-tres de gener del següent¹¹⁸⁵ i, entre altres, els pagaments del clavari Francesc Rocamora que demostren que el juliol del 1786 es retirà l'antic monument de la capella per a poder-hi plantar el nou.

¹¹⁸³ AHT, Fons del districte de Reus, J. A. Valdes, not, manual de 1783, f. 520-523, 31-VIII-1783 a VILASECA 1954, 182.

¹¹⁸⁴ AHT, Fons del districte de Reus, J. A. Valdes, not., manual de 1783, f. 520-523, 31-VIII-1783 a VILASECA 1954, 182. A la contracta s'hi poden llegir els membres que el gremi comissionà per a supervisar l'obra: els prohoms Antoni Baget i Carles Bofarull, el clavari Francesc Sans, els anteriors prohoms i clavari, Joan Giné, Pere Soler i Pere Gelembi respectivament i a Francesc Rocamora i Gabriel Pujol, de la mateixa institució.

¹¹⁸⁵ AHCR, Gremi dels blanquers, reg. 602, 3.6.2.10 (07), 1785-1787, 31-VIII-1783, 7-I-1785, 21-II-1785, 20-VII-1786, 23-I-1787. També a VILASECA 1954, 165 i 182-183, qui afegeix que el 1784 el calvari Carles Bofarull realitzà pagaments per les pedres del sòcol del retaule, el 1786 i essent calvari Francesc Rocamora 10 ll 2 s i 6 d per desfer el retaule antic i que es conserva un albarà del 1785 per un dels pagaments als escultors conservat al llibre de comptes de l'aleshores clavari Josep Galofré. Finalment enumera un altra despesa més tardana, del 1793: VILASECA 1954, 164 i 184.

L'obra s'acabà a finals d'aquell any i ambdós escultors rubricaren àpoca el vint-i-quatre de gener del 1787 per tota la feina feta i enllestida, reconeixent haver cobrat ja tota la quantitat promesa, 2100 lliures:

“Cuyas dos mil cine libras son por semejantes que el antedicho gremio por medio de sus comisionados ofreció satisfacernos y pagarnos por le valor, hechuras, maderaje y demás utensilios del retablo de san Antonio Abad y san Lupo que de cuenta y orden del gremio antedicho hemos construido en su propia capilla dentro de la iglesia parroquial de la misma villa”¹¹⁸⁶.

¹¹⁸⁶ AHCR, Gremi dels blanquers, reg. 602, 3.6.2.10 (07), 1785-1787, 24-I-1787. També a VILASECA 1954, 183-184.

36. Escultures de la Magnanimitat i del Valor del Museu Marès de Barcelona



La Magnanimitat. Fot. a AJUNTAMENT DE BARCELONA 1996, 420 .



El Valor. Fot. a AJUNTAMENT DE BARCELONA 1996, 420 .

Data: 1780-1790.

Material: fusta policromada.

Mides: *Magnanimitat:* 2'06 m d'alt, 0'77 m d'ample i 0'84 m de profunditat. *Valor:* 2'10 m d'alt, 1'10 m d'ample i 0'60 m de profunditat.

Estat actual: Museu Frederic Marès; Barcelona.

Bibliografia: AJUNTAMENT DE BARCELONA 1996, 420-421, (reprod.).

Al museu Frederic Marès de Barcelona es conserva una parella d'escultures de fusta policromada, l'una masculina i l'altra femenina, interpretades com a alegories del valor i de la magnanimitat respectivament, datades cap a finals del segle XVIII i atribuïdes, segons el catàleg de la institució del 1996 d'escultura i pintura del renaixement i del barroc, a en Salvador Gurri.

Es desconeix la procedència de les imatges, la data en que foren obrades i no hi ha cap document de l'època que en certifiqui l'autoria. Tanmateix per les semblances que el volum citat apunta amb algunes escultures de Gurri, s'han datat vers la dècada dels vuitanta.

Al nostre entendre, però, i basant-nos en qüestions formals i estilístiques degut a la indocumentació de les obres, ambdues figures no foren realitzades per aquest escultor. Són certes les semblances apuntades al catàleg entre el mode com la dona del museu recull i sosté el mantell amb la mà i com ho fa la matrona de *l'agricultura* de l'edifici de la Llotja de Barcelona de Gurri, tot i que el braç és l'invers i el gest de la mà no és idèntic, també hi ha coincidències entre la postura de l'home del Marès i el *David* de Gurri de l'altar major de santa Maria del Mar i finalment entre les postures de les extremitats de la figura femenina amb les de la *santa Maria de Cervelló* que feu en Gurri pel temple de la Mercè de Barcelona, per bé que altre cop els gestos dels braços estan invertits i en cap cas són iguals perquè el que enlaira la *santa* està molt més aixecat i amb l'altre no sosté el mantell com al museu sinó una creu que amb el temps es va perdre. Ara bé, no creiem que aquestes coincidències, en cap cas exactes, siguin prou motiu per atribuir la parella a aquest artífex, ans al contrari.

Ultra això, al catàleg s'apunten també semblances entre els rostres i els drapejats tant del valor i el rei *David* de santa Maria del Mar, com de la *magnanimitat* i la *santa Maria de Cervelló* de la Mercè o les matrones de l'arrencada de l'escala de la Llotja de Barcelona i finalment, també entre el grup del Marès i les escultures del *retaule de santa Eulàlia* que l'escultor obrà per la Seu Nova de Lleida. Però al nostre entendre, aquestes analogies no són exactes sinó que divergeixen molt de la manera de fer de Gurri. Així, el cànon utilitzat per l'escultor a les seves obres s'allunya del de les figures del museu: les imatges del primer eren menys allargades i no tant primes, sinó amb cossos més amples. Tampoc els caps són iguals, perquè en cap cas les testes de les talles del museu recullen la dolçor que imprimia en Gurri a les seves obres, tant masculines com femenines, amb rostres

més expressius, estilitzats i de format més arrodonit, no pas tant ovalats com els de els imatges que ens ocupen. No compartim tampoc la relació apuntada per la publicació entre el pentinat de la dama del Marès i les matrones de l'escala de Llotja, que tenien un recollit més sensual, sense tant volum ni ondulacions. Alhora, el tractament de les vestimentes és força divergent, com bé es recull al catàleg esmentat, perquè les obres de Gurri no tenien uns plecs tant marcats sinó més ampul·losos i fins i tot, pel seu temperament, no tant barrocs.

Per tot això pensem que aquestes figures no foren obrades per en Salvador Gurri i alhora que no tenen la qualitat de les imatges que esculpí l'autor i per tant, creiem que degueren ésser realitzades per un mestre de categoria inferior.

37. Escultures dels àngels del retaule major de l'oratori de sant Felip Neri de
Barcelona



Àngels del costat de l'evangeli. Fot. de l'autora.



Àngels del costat de l'epístola. Fot. de l'autora.

Data: c. 1807.

Material: fusta policromada.

Localització: sobre el basament del retaule major de l'església de l'oratori de sant Felip Neri; Barcelona.

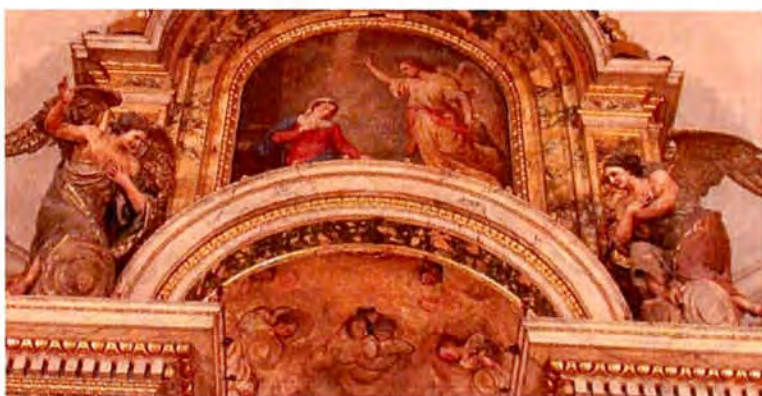
Estat actual: es conserven al mateix lloc per on foren obrats.

Bibliografia: CID 1957-58, 101;

LAPLANA 1978, 201-209 i il·lustr.

18, 20 i 21; BASSEGODA HUGAS 1989, 189, 199 i il·lustr. 33; *Escultura Catalana...*1989, 67 (reprod.);

CARBONELL 1993, 128-129; TRIADÓ 1998, 109 (reprod.) i LLEOPART i PUIGFERRAT 1999, 9.



Àngels de l'àtic. Fot. de l'autora.

L'abril del 1807, després de l'elecció d'un dels tres projectes que es presentaren per a tal fi i efecte, s'inicià la construcció d'un nou retaule major per l'església de l'oratori de sant Felip Neri, patrocinat pels membres de la congregació. Rafael Amat i Cortada contà al seu *Calaix de Sastre* que l'autor de l'obra fou l'escultor Nicolau Traver, vell amic de Salvador Gurri. Tots dos havien

coincidit en diverses ocasions: a voltes pledejant junts contra tallistes usurpadors (1793), obrant imatges freqüent a freqüent per a un mateix retaule al temple de la Mercè (c. 1794) i al pati de l'edifici de Llotja (1802) o d'altres vegades, acusant-se mútuament a la justícia (finals del 1794 i el 1795). El Baró de Maldà va escriure:

“Lo retaula major ques farà nou de la Iglesia de Sant Felip Neri, segons nos ha dit en esta tarda en la rambla, casi davant de la Iglesia de Sant Joseph, lo Pere Molins, ab un ò dos Padres, que sol acompanyar a di Pere Molins, y amich de est, y condexeble lo doctor Anton Bardolet y yò, en rodona tots, y que hi feya prou mal estar en la rambla, que dit retaula lo passaba à treballar un tal Mestre Nicolau subgecte habil en retaulas, com que feu, y li rehisqueren molt be en sa escultura, los dos majors de la parroquia de Sant Jaume, y de la Iglesia Collegiata de Santa Ana, habent tret alguns modelos, per lo de Sant Felip Neri”¹¹⁸⁷.

Altres cops la monografia que el pare Laplana ha redactat sobre l'oratori torna a ser imprescindible per a conèixer la història de la construcció del sobredit retaule, però en aquesta ocasió no ha pogut aclarir documentalment l'autoria de les escultures que el constitueixen. Les úniques imatges que el monjo ha aconseguit documentar a la seva exhaustiva investigació són els àngels entre núvols de sota els peus del Crist crucificat, gràcies a la partida d'un dels *Llibre de sortides de la Sagristia*, on es llegeix que es pagaren 26 lliures i 5 sous a Nicolau Traver per a aquestes figures¹¹⁸⁸. Pel què fa a la resta de les escultures, Laplana ha apuntat que el Crist crucificat podria ser obra de Nicolau Traver i en canvi, que els àngels grans, quatre al primer cos i dos al segon, haurien estat esculpits per en Salvador Gurri¹¹⁸⁹.

¹¹⁸⁷ AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A-núm. 234, f. 285, 19-IV-1807.

¹¹⁸⁸ ACA, Monacals, Hisenda, vol. 3698, *Llibre de sortides de la sagristia*, f. 14 a LAPLANA 1978, 204. Al llibre de Laplana sobre l'oratori de Sant Felip Neri es poden llegir les primeres iniciatives de la comunitat per a fer el retaule, les primeres notícies sobre l'obra, l'existència de tres projectes previs, el nom del seu autor i les diverses atribucions de les escultures. *Vid.*: LAPLANA 1978, 201-209.

¹¹⁸⁹ El Baró de Maldà informà de la intenció de col·locar àngels amb els trofeus de la Passió al retaule el 19 d'abril de 1807: “adornat que serà dit retaula ab los Àngels y trofeos de la Passió de Cristo Nostre senyor que estos sempre quedan bé”: AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A-núm. 234, f. 285, 19-IV-1807.

Aquesta última assignació no ha estat feta en va, ans al contrari, Laplana l'ha fonamentat en el manuscrit de Ramon Nonat Comas que se serva entre els papers de l'arxiver de l'oratori, Agustí Mas, on es llegeix que l'escultor de la segona meitat del segle XIX, Francesc Pagès i Serratorsa, assegurava tenir al seu taller els models en guix dels àngels del retaule major i que aquests eren de Salvador Gurri¹¹⁹⁰. Partint d'aquesta notícia i de que el Crist podria ser de Traver, Laplana considera justificada la diferència estilística entre els àngels i el crucificat, i els creu realitzats per més d'un escultor degut a la distinta concepció del cos



Retaule major de l'oratori de sant Felip Neri de Barcelona. Fot. de l'autora.

humà i de les seves proporcions. Laplana no deixa de subratllar el fet que Gurri ja havia creat uns àngels per l'altar major de la parroquial de sant Miquel, obra que el deu de novembre de 1807 el Baró de Maldà justament comparà amb el retaule de l'oratori de sant Felip Neri:

*"Avui se han comensadas las Quaranta horas en la iglesia de Sant Felip Neri(...) suplint la colgadura vermella en tot lo detrás de dit sacrari nou del Presbiteri y segons lo dibuix vist, quedarà molt bé y lo mateix retaule major servirà de monument com així és lo de la Parroquial del arcàngel Sant Miquel de la present Ciutat"*¹¹⁹¹.

A partir de la lectura de l'anterior fragment coneixem que el retaule major que ens ocupa feia de monument i que el dijous sant el sacrari reservava

¹¹⁹⁰ Vid. LAPLANA 1978, 206. L'erudit aventura la possible procedència dels àngels al taller de Francesc Pagès a partir d'un tal Pere Pagès, escultor documentat a l'oratori el 1807, que podria ser familiar del primer.

¹¹⁹¹ AHCB, *Calaix de Sastre*, Ms. A-núm. 234, f. 789, 10-XI-1807.

l'eucaristia pel dia següent. Aquesta funció de custòdia explicaria la iconografia dels àngels del cos baix, tots ells subjectant atributs de la Passió: un gerro i una palangana, una columna, una llança i una canya. Així, ens afegim a la tesi de Marià Carbonell que, a un article versat sobre un projecte de Nicolau Traver pel retaule major d'aquest oratori, desmenteix el supòsit de Laplana que apunta que la iconografia de les imatges es limitava a repetir la del retaule fingit que ornava l'església abans del de Traver. Al nostre entendre, com apunta Carbonell no és un argument vàlid pels àngels amb els instruments de la passió, perquè aquests no apareixien a l'altar antic¹¹⁹².

Carbonell també ha contradit els escultors que proposa Laplana fonamentant-se en una primera traça del retaule major de l'oratori que publicà Bonaventura Bassegoda, el qual l'atribuí a Nicolau Traver, i en un projecte posterior del mateix retaule que el mateix Carbonell també assigna a aquest escultor¹¹⁹³. A ambdues traces apareixen els quatre àngels grans amb els atributs de la Passió del cos baix molt propers al resultat final, tot i que la representació del mantell de la Verònica present als dos esbossos després fou canviada per una columna i que els àngels del segons cos al primer projecte apareixen com a àngels nens i al segon en canvi ja adults i acompanyats per dues virtuts. Així Carbonell conjectura que:

"Siguiendo en parte opiniones anteriores, Laplana atribuye el crucificado y los ángeles a Traver y los ángeles de mayor tamaño a Salvador Gurri. En cambio, las trazas demuestran que los ángeles de mayor tamaño se aproximan mucho más al arte de Traver

¹¹⁹² CARBONELL 1993, 128.

¹¹⁹³ BASSEGODA HUGAS 1989, 189, 199 i lám. 33. A més de la certesa que el retaule major de l'oratori de sant Felip Neri era de Traver, Bassegoda basa l'atribució de l'esbós a tinta i llapis negre sobre paper d'aquest retaule a Traver, per desmentir així que no fos un projecte d'algun altre pretendent a l'altar, en que el dibuix fou adquirit el 1908 per Raimon Casellas junt amb set traces més, una de les quals duia inscrit "*És de Nicolau Traver*". Pel què fa al projecte ressenyat per Carbonell, no duu tampoc ni firma ni data, també prové de la col·lecció de Raimon Casellas i també és atribuït a Nicolau Traver: CARBONELL 1993, 128, lám. 53.

*que el Cristo (mas alargado de proporciones y arqueado de postura), aparte de que no se ha documentado ninguna intervención de Traver en relación a esta última figura*¹¹⁹⁴.

És cert que Gurri i Traver es coneixien i que havien treballat junts i no seria d'estranyar una col·laboració entre ambdós artistes. Alhora no era la primera vegada que Gurri creava imatges per un projecte previ d'un altre autor, ans al contrari, bona part de la seva producció d'imatgeria religiosa seguí aquest sistema de treball com a santa Maria del Mar o a l'antic convent del Carme, entre d'altres. Ara bé, no deixa d'estranyar el fet que si Gurri hagués treballat per aquest retaule el Baró de Maldà, que seguí de prop i amb entusiasme la seva creació, citant en diverses ocasions que Nicolau Traver era l'autor de les tasques de fusta i escultura, en cap cas no esmentés a Salvador Gurri, tenint en compte que sí que ho feu per obres molt menors com la caixa de l'orguenet estudiat anteriorment.

Una visuració atenta de les escultures del temple de sant Felip Neri encoratja aquesta hipòtesi perquè els àngels del retaule major no tenen el deix sensual i delicat de les escultures de Salvador Gurri sinó que són cossos més robustos, amb cames amples i cares de nassos grossos i expressions rudes diferents de les formes estilitzades que solia fer el de Tona i en canvi molt semblants al rostre de l'escultura del *sant Josep Oriol* del mateix oratori, atribuït a Nicolau Traver¹¹⁹⁵. A més, en Salvador Gurri no incorporà dents a les seves imatges i en aquest cas, tant els àngels com el *sant Josep Oriol* en tenen. És més, les semblances entre els petits *angelets* de sota el Crist crucificat, documentalment de Traver, i els dos àngels petits que acompanyen a *sant Josep Oriol*, són molt notables i semblen obres fetes per una mateixa mà. Així, creiem doncs que els àngels del retaule major de sant Felip Neri no sortiren de les mans de Salvador Gurri sinó que fou el seu company Nicolau Traver qui els obrà.

¹¹⁹⁴ CARBONELL 1993, 129.

¹¹⁹⁵ Tant Cèsar Martinell com el pare Laplana han atribuït el *sant Josep Oriol* de l'oratori de sant Felip Neri a Nicolau Traver. *Vid.*: MARTINELL 1963 (a), III, 148 i LAPLANA 1978, 210-211 i il·lustr. XV.

38. Grup escultòric dels sants Just i Pastor del retaule major de l'església de sant Just i sant Pastor de Barcelona



Fot. de l'autora.

Data: 1822-23.

Material: fusta policromada.

Localització: presidint el retaule major de l'església dels sants Just i Pastor; Barcelona.

Estat actual: es conserven al mateix altar major per on foren fetes però canviades d'ubicació. Ara són sobre la cornisa superior del retaule, aixoplugades per la cúpula.

Bibliografia: CODINA FARRÉ 1920, 69; VERRIÉ 1944, 67; AINAUD, GUDIOL I VERRIÉ 1947, 159; MARTINELL 1956 (a), 17 i 1963 (a), 137; FONTBONA 1977, s/p.; CABO DELCLÒS 1979, 19; TRIADÓ 1984 (a), 247 i 1998, 110; PLADEVALL 1989, 333; SUBIRACHS 1998, 134 i LLEOPART I PUIGERRAT 1999, 9.

L'any 1944 Frederic Pau Verrié a la seva monografia versada sobre el temple de sant Just i sant Pastor de Barcelona, atribuï el grup escultòric de l'altar major dels dos *nens màrtirs* i un *àngel* que els sostenia les corones, a en Salvador

Gurri¹¹⁹⁶. D'aleshores ençà bona part dels estudiosos que s'han fixat en la producció d'aquest artista han repetit aquesta autoria.

En canvi, un manuscrit conservat a l'arxiu parroquial dels sants Just i Pastor redactat el 1920 per Miquel A. Codina, on es desglossava la història del temple, donava notícia que aquestes imatges foren fetes el 1823 per les mans de l'escultor Adrià Ferran. Aquest text es feia ressò d'un paràgraf del *Llibre de Notas de la Il·lustre Obra de Sⁿ Just i Pastor. Any 1775-1845* on es narrava que l'11 de juny del 1823, amb l'assistència del clergat i de la il·lustre obra, es beneïren les figures dels patrons del retaule major que havia esculpit Adrià Ferran, les quals havien estat col·locades al seu lloc just la nit anterior¹¹⁹⁷.

Hem pogut confirmar aquesta autoria i desmentir sense cap dubte la participació de Gurri en l'execució d'aquests dos *sants*, amb la troballa de la contracta entre Adrià Ferran i la Il·lustre obra de l'església per a realitzar les imatges dels *sants Just i Pastor* i un *àngel* que els dugués les corones, conservada entre els rebuts de l'obra de l'arxiu del temple. Segons aquest acord, signat el vint-i-dos de desembre del 1822, l'escultor es va comprometre a elaborar les sobredites figures amb la millor pedra de Tortosa, així com a encarnar-les, pintar-les i col·locar-les al seu lloc per set-centes vint-i-cinc lliures. Ferran fou remunerat des del dia que s'obligà a fer les obres fins al set de juny del 1823, sis dies després de que les talles es dipositessin al seu lloc¹¹⁹⁸.

Tanmateix, cal dir que no només les imatges dels nens màrtirs tenen un estil que recorda les obres de Gurri, fet que potencia la confusió, sinó que a més a més el retaule s'inicià en vida de l'artista. Fou el setze de febrer del 1804 quan el consell general de la parròquia acordà enderrocar l'altar major pel seu mal estat i decidí

¹¹⁹⁶ VERRIÉ 1944, 67.

¹¹⁹⁷ APSJP, *Arxiu de l'obra, Llibre de Notas de la Il·lustre Obra de Sant Just i Pastor, 1775-1845*, núm. 29, f. 64, 1-VI-1823. *Vid.* el doc. núm. 211 de l'ap. documental. També a CODINA FARRÉ, 1920. Posteriorment aquesta informació fou recollida per Lluís Cabo i Delclòs, arxiver de Sant Just i Sant Pastor en un fulletó on recollia tots els artistes i artesans que treballaren al temple, el qual també es pot consultar al sobredit arxiu. I ja actualment, Judit Subirachs ha escrit que entre el 1822 i 1823 Adrià Ferran feu els dos patrons d'aquesta església: CABO I DELCLÒS 1979, 19 i SUBIRACHS 1998, 134.

¹¹⁹⁸ APSJP, *Arxiu de l'obra, rebuts del 1821-1823, 20-XII-1822*. *Vid.* el doc. núm. 210 de l'ap. documental

fer-ne un de nou que s'inicià el dinou de novembre del mateix any, quan es posà la primera pedra. Però degut a la guerra del francès i a les posteriors penúries econòmiques les obres s'allargaren molts anys. El 1823 encara s'havia de fer la cúpula que coronaria la part superior, que s'instal·là al seu lloc el dijous sant del 1823, poc abans de la benedicció dels *sants Just i Pastor*¹¹⁹⁹.

¹¹⁹⁹ Per a la història d'aquest retaule i les referències documentals on se certifiquen les dades, *vid.*: CODINA FARRÉ 1920, 65-71. Adrià Ferran no fou l'únic escultor que treballà pel nou retaule, Nicolau Saurí obrà la *Verge de Montserrat* i Agapit Vallmitjana la resta.