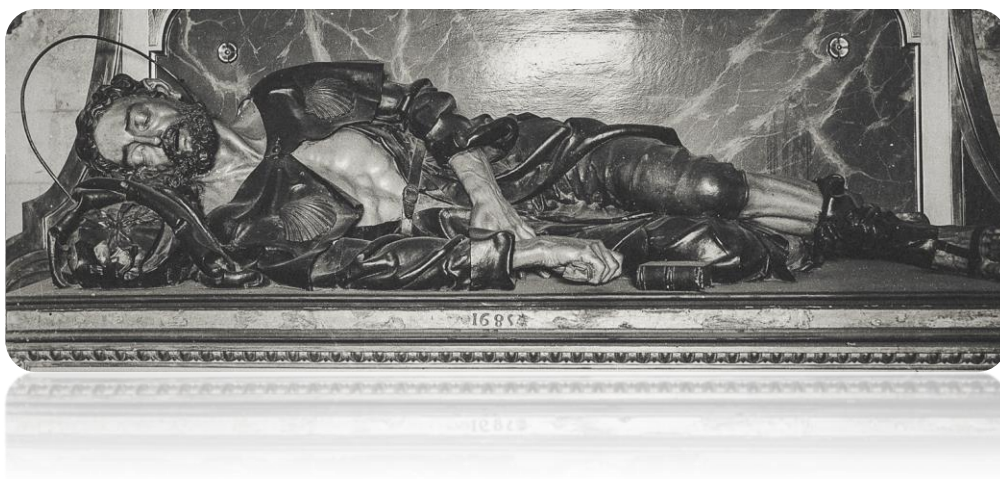




ANDREU SALA I L'ARRIBADA DEL BARROC A CATALUNYA

Marta Grassot Pérez

Màster d'Iniciació a la Recerca en Humanitats - Història de l'Art
Universitat de Girona - Facultat de Lletres
Setembre 2014

Índex de continguts

Agraïments	2
Introducció.....	3
Metodologia de treball	6
BLOC 1. REVISIÓ HISTORIOGRÀFICA I DOCUMENTAL.....	7
I. La Sala de Linya i els primers anys, c. 1640-1655	7
II. Els misteris del període de formació, c. 1660-1680.....	13
III. La maduresa artística (I). La dècada dels vuitanta	15
IV. La maduresa artística (II). La dècada dels noranta.....	30
BLOC 2. LES IMATGES D'ANDREU SALA	41
Sala i el retaule com a eina comunicativa	41
Espiritualitat i sensualitat. L'aliança entre la didàctica i la il·lusió.....	50
Els models. La cultura artística de l'escultor	57
Epíleg. una proposta d'atribució: el cap de sant Joan Baptista de la Col·lecció Güell	63
Conclusions	69
Bibliografia de referència.....	71
Annex d'imatges.....	76
<i>El Dietari de l'Investigador</i>	118

Agraïments

En primer lloc, voldria agrair a l'Àlex pel seu continu encoratjament, paciència i entusiasme. També a la meva família, als que dec l'energia i passió que m'han regalat. A en Pau per portar-me l'esmorzar mentre redactava i a les meves amigues, pel seu interès i curiositat.

També voldria transmetre el meu agraïment per algú que em va oferir tota la seva generositat en un moment clau d'aquest treball: l'arxiver de l'arxiu històric de Cardona, l'Andreu Galera. Gràcies als companys de classe del Màster, per compartir tants interessos i dinars i sopars, i a en Cristian i la Meri, que sempre hi són.

Finalment, vull donar les gràcies al tutor d'aquest treball, el doctor Joan Bosch, que gràcies al seu amor per la història de l'art, ha sigut capaç d'engrescar-me i motivar la meva vida acadèmica.

Introducció

En una de les classes lectives del màster d'Iniciació a la Recerca, el tutor d'aquest treball, el professor Joan Bosch explicava un dels fenòmens més interessants de l'art modern català, la conjuntura que fa impossible, de fet, admirar avui algunes obres culminants del període: la destrucció del patrimoni religiós durant els fatídics dies de la Guerra Civil Espanyola. Entre narracions de caire gairebé fílmic on herois al més pur estil *monuments men* feien veritables malabars per salvar peces de l'interior de les esglésies i temples saquejats, una fotografia en blanc i negre del power point em va robar el cor. Va passar molt de pressa, però va estar en pantalla suficient temps per despertar-me la curiositat. Aquella meravellosa obra em va semblar un fantàstic homenatge a un dels meus artistes preferits de tots els temps, Gian Lorenzo Bernini. Poc després, a l'hora d'escollir el tema que m'acompanyaria en aquesta aventura, la misteriosa fotografia tornaria a aparèixer quan en Joan em presentava al que seria el meu amfitrió i la seva obra mestra: Andreu Sala i el seu perdut sant Aleix de santa Maria del Mar.

D'Andreu Sala, encara i avui, només en coneixem algunes obres. De fet, ben poques. Però quines obres! No em semblaria gosat afirmar que varies *masterpieces* de l'autor es podrien equiparar perfectament i sense prejudicis a qualsevol mestre del panorama siscentista espanyol, i encara més, europeu. Obres com la desapareguda talla que comentava, el sant Aleix de santa Maria del Mar de Barcelona són l'exemple perfecte que feien adonar-me que mancava un estudi del seu creador, de la ment àgil i atenta que, interpretant a Stefano Maderno, Alessandro Algardi i Bernini, fou capaç d'inventar un sant jacent en èxtasi com aquest, ben a prop de la sensibilitat italiana i del desbocat sentiment barroc.

No obstant, l'interès personal en Sala no és quelcom fortuït. Ja havia temptejat, un any abans, el terreny de les figures retorçades i el camí de l'espiritualitat més pura a través del Treball de Fi de Grau, on, tot repassant el gravat de traducció d'escultura del segle XVII, vaig re-descobrir Bernini i la producció escultòrica del seu temps a Roma.

Així, l'estudi sobre Andreu Sala em semblava una més que adient prossecució. Tanmateix, estudiar-lo a ell no significava circumscriure aquest treball a llur catàleg i prou, sinó que implicava conèixer els autors anomenats "locals", aquells escultors, pintors, catalans o espanyols que van treballar a les acaballes del segle XVII i que són responsables d'algunes de les peces més prodigioses i interessants del panorama escultòric-devocional de tot el segle i de tota la Península. Autors capdavaners com el mateix Andreu Sala, Lluís Bonifàs el Besavi o Joan Roig pare i fill, seguits després per autors com Llätzer Tremulles II, Pau Costa o Josep Sunyer i Raurell van ser els responsables d'introduir ni més ni menys que l'art alt-barroc, tota aquella munió de sensibilitats genuïnament romana i marcadament

contrareformista en territori català. Així, no només prenen com a referència l'escultura romana de principis de segle, sinó que re interpreten llurs màximes plàstiques i dotaren a sants locals, provincians, de la més alta expressió dels estats últims de l'ànima fidel: l'èxtasi, la visió, l'exasperació del cos davant la revelació divina. La seva és una plàstica alt-barroca, tant pel que fa a la voluntat de sumptuositat del culte religiós com per la recerca d'estratègies persuasives destinades als espectadors, el que habitualment anomenem retòrica i el que Aristòtil descrivia com a *"facultat de veure teòricament allò que en cada cas és apte per a persuadir"*¹, un bé molt preuat a la Grècia Clàssica, però recollit de forma significativa durant l'època del Barroc: a través de la persuasió, l'artista crida l'atenció de l'espectador, que ja no veu les manifestacions sobrenaturals "des de fora", sinó que l'interpel·la activament i el fa partícip de l'obra.

El panorama artístic del segle XVII és només una petita part d'una època extraordinàriament interessant. I no parlo només des de la perspectiva de les grans obres d'art, de les directius de la Contrareforma i del pes de les institucions eclesiàstiques en els encàrrecs, sinó també de la "història petita", de les necessitats dels pobles, de les imatges que es devien veure a les esglésies, punt de trobada de feligresos i no feligresos, i tantes altres qüestions interessants.

Al pensar en aquest segle XVII català m'assaltaven varies preguntes aleshores sense resposta: Què passava a la Barcelona de finals del segle XVII? I a la important seu de Cardona? Com arriba Bernini a Catalunya? És certament l'art català un art "autònom", com apunten alguns autors, o les seves relacions amb la resta de la Península no són tan frustrades com s'ha volgut entendre? Quines relacions específiques mantenien els artesans de la imatgeria amb Itàlia i amb la resta del continent europeu i com s'expressaven aquestes en un àmbit majoritàriament parroquial?

Així doncs, vaig arribar a la ferma conclusió que Andreu Sala necessitava una monografia. I, de fet, no em trobava sola en aquesta opinió; són varis els autors amb els que coincidia: Agustín Bustamante el menciona a la seva il·lustre obra *El Siglo XVII: Clasicismo y Barroco*², Joan Bosch fa temps que reclama un estudi monogràfic sabent la importància d'aquest personatge, Joan Ramón Triadó, a l'equiparar-lo amb Martínez Montañés, Alonso Cano i Pedro a Roldán, afirma: *"Només la manca d'un estudi sobre la seva obra, en part perduda, li barra el pas per assolir l'estima artística que es mereix amb escriure"*³. Però és que ja a la seva època era un autor reconegut, fins al punt que Ceán Bermúdez, confonent-li el nom

¹ ARISTÒTIL. Retòrica; Poètica [traducció de Joan Leita; edició a cura d'Alberto Blecua]. Barcelona: Laia, 1985, p. 64.

² BUSTAMANTE, A. El Siglo XVII: Clasicismo y Barroco. [S.l.]: Sílex, 1993.

³ TRIADÓ, J.R. "L'escultura moderna" a Art de Catalunya: Ars Cataloniae / [direcció científica de l'obra Xavier Barral i Altet], Barcelona: L'Isard, 1997-1999, vol. 5, p. 78

amb Miquel, el cita a la seva obra *Diccionario de los más Ilustres profesores de bellas artes en España*, publicat per l'Academia de San Fernando el 1800, consagrant-lo com un dels millors escultors catalans de la segona meitat del segle XVII.

Andreu Sala és l'escultor –i fins i tot m'aventuraria a dir, l'artista- que millor patentitza la introducció de l'estètica i l'univers conceptual i espiritual de l'alt-barroc romà a Catalunya.

Intentaré donar llum a l'univers documental que amaga amb recel les poques notícies referides a l'escultor i també aportar noves hipòtesis i arguments per tal de forjar una idea més clarivident de la vida i obra de l'imaginaire Andreu Sala.

Metodologia de treball

La metodologia de treball es divideix en dues parts ben diferenciades: una de reflexiva o reposada i una altra de dinàmica i activa. La primera, considerada la feina d'arxiu, té alhora una triple vessant. D'una banda, s'ha edificat una sort d'arxiu bibliogràfic en el sentit més clàssic de terme, recopilant informacions ja publicades o escrites sobre tot el que té a veure amb l'autor que em proposo investigar i la seva època. Naturalment, això comprèn un repàs exhaustiu de la poca historiografia que n'ha parlat, des de la més antiga, remuntant-nos a la feina de Cèsar Martinell, fins la més recent, que podríem ubicar a l'últim catàleg de l'exposició sobre retaules d'època moderna, emplaçada al Museu d'Art de l'any 2009: *Alba Daurada*.

De l'altra, s'ha elaborat un arxiu gràfic on s'hi alberguen fotografies inèdites, documents gràfics d'obres *in situ*, gravats que puguin haver servit d'inspiració o de referència per l'autor, o bé fotografies d'obres contemporànies on veure-hi les relacions i diàleg que s'hi pot establir. Finalment, s'ha fornint l'arxiu documental, l'aspecte metodològic amb més pes dins el treball, doncs un volum important de feina ha estat destinada a la investigació en arxius, en l'exploració de notícies que tenen a veure amb Andreu Sala, però també i especialment, amb tot allò que ocorri des d'una perspectiva historicoartística per construir així una mirada ben fonamentada de conjunt, complexa i calidoscòpica sobre la societat catalana de finals del segle XVII.

Dins el primer d'aquests "arxius personals", el que té a veure amb les informacions bibliogràfiques, hi ha hagut una revisió a fons de les referències de Martinell i de Madurell i Marimón, així com de les dades de Pérez Santamaria i un repàs crític a tota la bibliografia prèvia. Però a més, també ha calgut anar a les fonts més antigues, com ara els tractats del segle XVIII i XIX on ha aparegut el nom d'Andreu Sala o d'algun dels seus contemporanis

Pel que fa a l'arxiu gràfic, ha sigut de menester una exploració a un arxiu un pèl desconegut, l'Institut Amatller d'Art Hispànic, un fabulós dipòsit de fotografia a nivell europeu. De la mateixa manera, per completar de la millor forma possible l'apartat documental, ha calgut una laboriosa feina d'arxiu per resseguir tot el que té a veure amb la Cardona i la Barcelona de finals del segle XVII, present en documents de qualsevol índole: manuals notariais de l'Arxiu de Protocols de Barcelona [AHPB], de l'Arxiu de la Corona d'Aragó [ACA] o llibres de clavaria a l'Arxiu Històric de Cardona [AHC], entre d'altres⁴.

La segona part de la que es compona aquesta previsió de metodologia de treball consisteix en desplaçaments, viatges, estades, consultes... Tot el que tingui a veure amb el "treball de

⁴ Per una informació més detallada de l'estada als arxius consultats i les notícies recollides, veure *El Dietari de l'Investigador*, a l'annex, p. 119.

camp” es veurà palès en aquesta part indestriable de la metodologia. El treball de despatx no serveix de res sense una aplicació pràctica sobre el terreny. En aquest cas, el treball de camp ha consistit en una sortida a Cardona, moltes altres a Barcelona (especialment a la Catedral i a l'església de Betlem) i una furtiva visita a Tarragona, on vaig poder contemplar el retaule de la Immaculada de Francesc Grau.

El model d'estructura és la monografia dividida en dues parts. La primera consisteix en la reconstrucció de la biografia del autor (aquesta sempre en contacte amb el seu voltant), el màxim de fidel possible, amb l'indiscutible suport de les fonts documentals.

Consisteix crear un discurs de base cronològica on hi tinguin cabuda totes les dades documentals i de base bibliogràfica sobre l'autor i les seves obres: dades biogràfiques, periples de les obres, la fàbrica i procés dels retaules, les figures dels comitents, promotors, la història de les confraries i universitats, els episodis de fusters contra escultors, la història de les capelles i els motius de llurs construccions...

La segona, en canvi, consisteix en l'anàlisi crítica de la seva producció escultòrica. Entès com una espècie d'assaig, s'han donat forma a una sèrie d'idees, de paraules clau que s'entenen com la base de la producció artística de l'escultor. La meta d'aquesta part és trobar les coordenades exactes de l'art d'Andreu Sala. Prenent com a punt de partida l'assaig de Franco Borsi (Borsi, 1998) i la segona part de la tesi publicada de Joan Bosch (Bosch Ballbona, 2009), s'ha hagut d'atendre a l'objectiu últim de l'escultura de l'autor, en sintonia amb els preceptes artístics de la seva contemporaneïtat. De la mateixa manera, també ha calgut posar de relleu les dificultats de l'explicació d'obres no conservades i els avatars de la destrucció, la importància del mestre, etc. Aquest és l'espai per subratllar quines son les novetats que aporta el seu art, tenint en compte la tradició de la que beu, els seus models i els cercles en el que es mou, tot explicant el seu estil escultòric a partir de l'observació d'algunes de les seves obres i dels seus retaules conservats, tant físicament com a partir de testimonis fotogràfics. Finalment i com a epíleg, una proposta d'atribució en forma de fitxa de catàleg que es podria veure com a model per una possible futura tesi doctoral.

La possibilitat d'elaborar aquest treball de Fi de Màster sobre un escultor és la oportunitat perfecta per aprendre a identificar el seu llenguatge plàstic, poder discernir el seu estil d'entre els seus contemporanis. Voldria posar-li paraules a les imatges que l'autor va tallar per fer veure el que tenen de convencional aquestes figures i també què alberguen d'especial i innovador.

No cal dir que a aquesta metodologia se li ha de sumar la responsabilitat ètica que cal aplicar en totes les esferes de la nostra vida, però especialment en la recerca en humanitats. De fet, el primer criteri ètic és el rigor metodològic, donat que la ciència és,

efectivament, un mètode; una sèrie de procediments i formes que fan definir el coneixement. Així, el bon mètode serà aquell compatible amb la flexibilitat i tindrà la voluntat de ser sempre auto-correctiu, doncs no parerà de preguntar-se si ho està fent bé. Igual d'important és també el respecte per la llengua i per tant, escriure amb correcció.

Finalment i dins aquest apartat metodològic, voldria reivindicar l'esperit artesanal del treball. Aquella tasca feta amb l'ànima a l'hora de treballar, com un sabater construeix pas a pas unes sabates o com un escultor talla la fusta. En un món extremadament mecanitzat, aquesta voluntat artesana s'ha esvaït en bona mesura, i cal, doncs tornar a la dedicació absoluta d'un tema mimant-lo i abocant-hi tota l'ànima en ell perquè acabi resultant personal, intransferible i absolutament original.

BLOC 1. REVISIÓ HISTORIOGRÀFICA I DOCUMENTAL

I. La Sala de Linya i els primers anys, c. 1640-1655

“Ego Andreas Sala, de Linya, escultor cuius Barcinone (...)”⁵.

Així és com apareix Andreu Sala a la majoria de documents que porten el seu nom. El topònim ens dona una enorme pista del seu lloc concret d'origen. Es tracta del mas de la Sala de Linya -encara conservat-, a l'actual terme municipal del Navès, comarca del Solsonès⁶. És, de fet, una casa pairal situada molt a prop de la ciutat de Cardona, gairebé a set quilòmetres de distància. Però la manera com apareix a la documentació no només ens ajuda a determinar el lloc d'on prové, sinó també el seu nom de pila: Andreu. La Sala de Linya era una antiquíssima explotació agropecuària d'origen medieval que provenia de l'antiga quadra i parròquia de Sant Andreu de Linya, dins els límits topogràfics de la Vall de Lord jussana. Aleshores era comú que els noms de pila es corresponguessin amb el sant que havia donat nom a l'església parroquial del poble, i és per aquest motiu que, de ben segur, Andreu Sala provenia de la família dels Sala de Linya.

Segons ens informa molt bé Andreu Galera, historiador i arxiver de l'arxiu històric de Cardona [AHC], (Galera, 2009: 27), a partir del segle XIV aquesta casa i les altres dues del mateix terme, Reig i Anglarill de Sant Grau, s'integraven al vescomtat de Cardona, propiciant situacions jurisdiccionals i administratives que eren, com a mínim, complexes. La seva jurisdicció civil corresponia a l'abat de Sant Llorenç de Morunys⁷, la jurisdicció criminal era propietat del vescomte de Cardona i finalment la seva administració judicial corresponia a la batllia de Cardona. Els orígens de la casa es remunten al 1444 però l'atenció de l'historiador –i també de la documentació– ens deriven cap a la història dels Sala de Casa Roqueta del cap de l'Horta o de Sant Salvador, una casa construïda al mateix terme municipal durant el segle XV. El cert és que, en el camí documental que va de la Sala de Linya fins a la Casa Roqueta, ens apareix el primer Andreu Sala documentat, com a mínim, l'any 1575, a la Sala de Linya, quan ell i el seu hereu Antoni Sala pacten l'enllaç del seu fill i germà respectivament, Pere Sala amb Isabel Balius i Miró de la casa Roqueta de

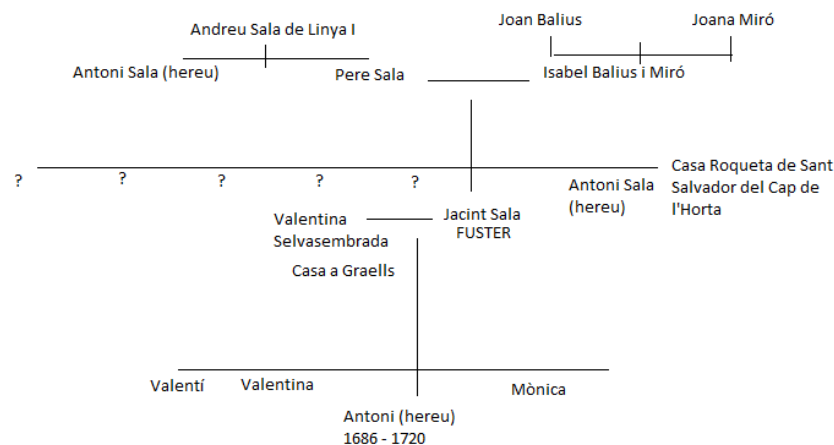
⁵ Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB). Ramón Godolà, Manual 1687. 28 de gener, f. 24 v. Veure imatge 1 a l'annex.

⁶ Veure imatge 2 a l'annex.

⁷ Sant Llorenç de Morunys és un municipi que pertany a la comarca del Solsonès, a trenta-tres quilòmetres del mas de la Sala de Linya. Al monestir de Sant Llorenç de Morunys, amb abat des del 910, hi trobem obres valuoses, com ara el retaule de l'Esperit Sant del segle XIV, el retaule de sant Miquel i sant Joan Baptista del segle XV, obra de Bernat Despuig i Jaume Cirera i el retaule de la Mare de Déu dels Colls de 1773, obra barroca de Josep Pujol, considerat l'últim escultor barroc català: <http://www.monestirs.cat/monst/solso/so14moru.htm>

sant Salvador⁸, on Pere i els seus successors hi va romandre fins els últims anys del segle XIX.

Desgraciadament, la documentació no ens ha regalat cap pista sobre si Andreu Sala era un membre d'aquesta branca de la família, però una de les vies que sembla més factible i a la que un historiador s'hi llançaria de cap és la branca d'un dels fills de Pere: Jacint Sala (c.1600-16), fuster -*ligni faber naturalis mansi Roqueta Jermini Vicinatus*⁹- i pedrenyaler¹⁰. Aquesta última activitat –dubtosament legal- el permeté comprar una casa al bell mig de la ciutat de Cardona, al carrer Graells (just davant de l'actual arxiu de la ciutat). Aquesta seria, doncs, la resposta ideal a la procedència de l'escultor, però malauradament, ha estat ja explorada i el nostre protagonista no consta a la documentació dels Sala de Graells. Tanmateix, la hipòtesi que formulo és que podria ser un dels set fills de Pere Sala – no ens consta que Antoni Sala, l'altre germà de Pere tingués descendència-, i per tant, germà de Jacint Sala, pròxim, doncs, a la feina de fuster i mestre de cases, donat que la cronologia aproximada i la procedència de Pere Sala ho permeten¹¹.



Juan Agustín Ceán Bermúdez, l'acadèmic de San Fernando amb voluntat d'actualització de l'estudi anterior de Palomino (*El Museo Pictórico y Escala Óptica*, 1715-1724), cita per primera vegada al nostre personatge en la seva obra cabdal *Diccionario de los más ilustres*

⁸ Aquesta relació obeeix a la lògica establerta al Principat quant a la successió i herència a través de la figura dels hereus i dels cabalers, els fills secundogènits.

⁹ Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA). Joan Malet (Ca_650), Manual 1670. 10 d'agost, f. 550.

¹⁰ El pedrenyal és una arma de foc usada especialment durant els segles XVI i XVII a Catalunya molt semblant al trabuc que es disparava amb pedra foguera. L'any 1603 el virrei de Catalunya Joan Terès i Borrull va prohibir l'ús d'aquesta arma per la quantitat de víctimes que havia ocasionat. Durant tot el segle, la fabricació de pedrenyals fou una empresa totalment clandestina.

¹¹ Andreu Galera proporciona a l'article del qual extrec aquesta valuosa informació un arbre genealògic molt complet de la família Sala a partir de l'any 1670, (Galera, 2009: 27). Amb el seu permís, li'n traço un de nou, de cronologia anterior (1575-1670) que ve a completar, amb les seves pròpies informacions, l'esquema que apareix a l'article.

profesores de las Bellas Artes en España (1800) anomenant-lo erròniament Miquel Sala i situant la seva data de naixement l'any 1627: "*SALA (Miguel) escultor catalán. Nació en la villa de Cardona el año de 1627*", (Ceán Bermúdez, 1800: 292)

Sempre s'ha donat per bona aquesta data de naixement de l'escultor. L'han admès els estudiosos amb més renom i els millors especialistes d'aquest període històrico-artístic: Joan Ramón Triadó (Triadó, 1998: 78), Joan Bosch en varies ocasions però sempre prudent, amb un signe d'interrogació darrera la data aportada per Ceán (Girona, 2006: 197) i (Bosch Ballbona, 2009: 329), Pérez Santamaria (Pérez Santamaria, 1988b), i inclús Cèsar Martinell a la seva obra de referència *El Barroc Salomònic* (Martinell, 1961: 121). En el que sí s'ha discrepat, però, és en la seva data de defunció: mentre que Bermúdez la situa al 1704, d'altres com Bosch a Alba Daurada l'avança al 1700, però sobre aquesta qüestió hi retornarem més endavant.

Doncs bé, crec que també s'ha de posar en dubte la seva data de naixement. Que comencés a esculpir les seves primeres obres documentades amb cinquanta-sis o cinquanta-set anys i que, a més, hagués viscut, com a mínim –en el cas que donem per bona la data de defunció de 1704-, setanta-set anys en ple segle XVII, és, com a poc, inaudit.

Per tant, seria més interessant pensar que la data de naixement és errònia¹² i que nasqué pels volts de la dècada dels quaranta. Entre els quinze i els vint anys d'edat entraria en algun taller, no sabem quin, una edat aproximada tenint com a referència el seu (gairebé) contemporani Joan Roig I –el que sí fou contemporani de Sala va ser el fill, Joan Roig II, que va morir només nou anys després del pare-, i que entrà al taller de Domènec Rovira I amb aquesta d'edat.

Restaria formant-se en algun taller per, posteriorment, consolidar-se com un escultor independent a la dècada dels vuitanta, quan trobem les seves primeres obres documentades i el més important: firmades. Seguint el fil d'aquesta teoria, tindria aleshores entre trenta-cinc i quaranta anys d'edat, quelcom comú en aquest context. Desenvoluparia la seva activitat de maduresa artística fins als últims anys del segle XVII, moment en què tallà el fabulós retaule de Cardona, la seva obra mestra, entre 1690-1699, quan tindria aleshores entre cinquanta-cinc i seixanta anys.

¹² No seria una idea descabellada tenint en compte la poca fiabilitat d'aquest gènere literari. Moltes vegades, aquests personatges ja entrats al segle XIX, com Ceán, tendeixen a aportar dades als seus diccionaris que, molt sovint, provenen de la tradició oral, amb poques garanties de provenir de fonts documentals fiables. De totes maneres, aquesta és una hipòtesis formulada tant sols sobre un raonament lògic, sense cap més argument que la suporti.

Cap dada fidedigne suporta aquest canvi en la biografia de l'escultor –no tenim la partida de naixement de Sala-, però el llarguíssim buit documental entre 1627 i 1680, juntament amb el cas documentat de Joan Roig I¹³ (una mica anterior al temps del nostre escultor), ens fan pensar en un possible canvi de paradigma temporal en la línia cronològica d'Andreu Sala.

¹³ Conservem, gràcies a la incalculable feina de Josep Maria Madurell i Marimón, el contracte firmat per Lluïsa Roig (viuda de Ramón Roig) que permet al seu fill Joan Roig I entrar al taller de l'aleshores ja consolidat escultor Domènec Rovira I i els detalls que se'n deriven. Veure imatge 3 a l'annex. Tenint en compte que, seguint les dades aportades per Bosch a Alba Daurada a la fitxa del sant Francesc de Paula i dels relleus del retaule dels Dolors de l'església parroquial de sant Bartomeu i santa Tecla de Sitges, (Girona, 2006: 211), Joan Roig I neix entre l'any 1629-35 i entra al taller de Domènec Rovira I entre el 1655-60, tindria aleshores entre quinze i vint anys d'edat. AHPB Josep Serra, Manual 1650, 17 de juliol.

II. Els misteris del període de formació, c. 1660-1680

Reprenent el nostre acadèmic, Ceán Bermúdez ens segueix proporcionant dades útils per reconstruir la biografia de l'escultor. L'il·lustrat espanyol parla així de la seva època de formació al taller de Francesc Santacruz:

“Estudió su profesión en Barcelona con Francisco de Santa Cruz, y como no hiciese grandes progresos le reprehendió un día severamente el maestro; y avergonzado se retiró á casa de sus padres, que vivían en Cardona, llevándose algunos modelos executados por Santa Cruz. Se propuso estudiarlos con la mayor aplicación, y para no distraerse del intento, ni poder salir de casa se cortó el pelo. Cinco años estuvo retirado, hasta que pareciéndole que ya se podría presentar á su maestro, partió á Barcelona, y manifestando sus adelantamientos, le volvió a recibir Santa Cruz en su escuela.

Como le ayudaba en las obras de más importancia logró mucha fama, aun estando en su casa, en la que permaneció hasta la muerte de su maestro, acaecida el año de 1658”
(Ceán Bermúdez, 1800: 292).

Altra vegada considero poc plausible la informació de Ceán. Deixant de banda les anècdotes de tall gairebé fílmic amb què Ceán entén la pràctica artística, -com una espècie de voluntat auto-superadora amb per l'enorme presència del mestre en tota trajectòria que s'apreciï-, el cert és que les errades quant a la precisió de les dates són nombroses. Ceán diu que Santacruz mor el 1658 i el cert és que el 1721 encara vivia, com ho assegura Joan Yeguas (Girona, 2006: 185) referint-se a la documentació manejada i publicada per Pérez Santamaria (Pérez Santamaria, 1988: 462) i a la feina de Cèsar Martinell a l'hora de determinar les tres generacions que es confonien en la documentació: avi, pare i fill, (Martinell, 1961: 130). El Francesc Santacruz al que es al·ludeix Ceán és el pare, Francesc Santacruz Artigas, l'escultor més prolífic i amb més talent de la família. Doncs bé, aquest imaginari és gairebé un contemporani de Sala, el trobem documentat entre 1665 i 1721, (Martinell, 1961: 131). Difícil seria, doncs, entendre'l com a mestre de Sala per qüestions de conveniències temporals: aprenent i mestre no solien ser mai de la mateixa generació.

Però encara hi ha un altre motiu per desvincular aquests dos escultors i és aquell que li correspon determinar i argumentar a l'historiador de l'art: la qüestió de l'estil. La *maniera* de Santacruz, més obtusa, allunyada dels refinats i subtils matisos de Sala, posen seriament en dubte la relació de mestratge que sosté Ceán Bermúdez. Tanmateix, sobre les qüestions d'estil hi retornarem més endavant: serà en la segona part del treball quan convindrà desengranar la producció artística de Sala i veure, finalment, quines foren –o serien- les seves fonts d'inspiració, per, tot seguit, proposar un nou candidat que ocupi el lloc de Santacruz com a mestre, encara que, un cop més, sense proves documentals que ens ajudin a donar per bona aquesta teoria.

Però cal apuntar encara aquí, que si bé els anys de formació d'Andreu Sala amaguen encara molts misteris (no hi ha cap rastre documental ni als protocols de l'Arxiu de la Corona d'Aragó ni tampoc a l'Arxiu de Protocols de Barcelona), no ho fa així la seva obra: la seva manera de tallar i de representar llurs personatges sumits en agonies i experiències espirituals, a més d'una extraordinària tècnica i sensibilitat ens faran mirar a Itàlia i ens transportaran, com veurem - i ja anunciava intuïtiva però lúcidament Joan Bosch-, a l'herència del que fou el millor escultor renaixentista a Catalunya: Agustí Pujol.

En cap altre lloc podem observar aquestes diferències d'estil com en la façana de l'església barcelonina de Betlem, en plena rambla de la ciutat¹⁴. Emmarcades per columnes salomòniques, les escultures pètries de sant Ignasi de Loiola i sant Francesc de Borja són exponents clarividents del barroc català. En sabem relativament poc d'aquestes figures, i també breus són les referències per part de la historiografia especialitzada: Martí i Bonet les atribueix, crec que erròniament, a "l'escultor barceloní Francesc d'Assís de Santacruz", (Martí i Bonet, Josep M. & Figuerola, 1993: 43); Triadó les atribueix directament a Sala quan diu que són sens dubte els dos millors exemples d'un barroc formal i conceptual, (J. R. Triadó, 1998: 44) i Bosch té les seves reserves per desavinences temporals dels models romans.

El cert és que el model formal d'ambdues escultures molt probablement sigui el Sant Ignasi de Giuseppe Rusconi, emplaçat a Sant Pere al Vaticà de Roma, més tardà que l'activitat del cardoní¹⁵. La posició del cos amb un fort *contrapposto*, les robes desbocades i el moviment embogit de les robes indiquen que aquestes dues figures s'han d'allunyar del catàleg d'Andreu Sala i situar-se, crec, a mitjan segle XVIII.

No obstant, el fet que s'hagi associat aquestes figures al *savoir-faire* de Sala –que, de fet, estan ben a prop- ja és suficient per advertir les diferències entre aquests sants contrareformistes i el relleu del frontó, de Francesc Santacruz, obres separades entre elles per només alguns metres de distància, i per descartar de forma provisional la relació de mestratge que ha apuntat fins ara la historiografia.

¹⁴ Veure imatge 4 a l'annex.

¹⁵ Veure imatge 5 a l'annex.

III. La maduresa artística (I). La dècada dels vuitanta

El 1680 es dona a la ciutat comtal un dels episodis més importants i interessants per a l'estudi de l'art d'època moderna a Catalunya: el llarguíssim plet entre escultors i fusters que posa de manifest les diferències entre ambdós sectors i la consciència col·lectiva dels primers en relació amb la seva pràctica artesana.

No els va costar poc, però, aconseguir fundar un gremi d'escultors totalment desvinculat de l'activitat dels fusters. Així, acudiren al Consell de Cent de Barcelona per demanar constituir-se com a confraria o gremi, per regir-se *“amb la deguda direcció per a la conservació, benefici i augment de dita llur art”*. Se'ls va denegar la petició i decidiren instar a l'autoritat suprema: el rei. Finalment el set de novembre de 1680 el rei signà el privilegi que creava a Barcelona la confraria dels Sants Màrtirs Escultors¹⁶. En el nostre cas, aquestes professions tenien un caràcter marcadament artesanal i en van tenir fins ben entrat el segle XVIII: *“[Els escultors] van haver de realitzar la seva activitat a Catalunya en el marc general comú de les normes i consuetuds de l'organització corporativa del treball, articulada en gremis ben consolidats, amb concepcions artístiques, ideals estètics i sistemes d'avaluació i compensació econòmica de caràcter artesà”*, (Garriga & Bosch, 1997, p. 198).

Però no seria fins el 9 de juny de 1693 que Sala figuraria al Consell de la Confraria dels Escultors, segons ens informa Martinell, (Martinell, 1961: 123)¹⁷. I encara més endavant, Sala constaria a un d'aquests plets, concretament quan el clavari Josep Font ret comptes d'ingressos i despeses del Consell de la Confraria d'escultors de Barcelona: *“(...) in ordine secunfo Confratriae Sanctorum Martirium Sculptorum, Architectorum et Pictorum presentis civitatis Barcinonae, Franciscus SantaCruz, clavarius, Josephus Font, Bernardus Vilar, Lazarus Tramullas, Andreas Sala, Jacinthus Trulls (...)”*¹⁸.

Hauríem d'esperar –documentalment– gairebé quaranta anys per trobar alguna notícia sobre la vida i trajectòria de l'escultor. Abans d'aquest moment, en canvi, havíem d'establir com a punt de partida les dubtoses informacions de Céan a les que tota la bibliografia, sigui antiga o recent s'hi refereix, i ni així hem sigut capaços de determinar cap obra de la seva primera etapa de joventut com a escultor, cosa que fa més difícil encara la

¹⁶ Per saber-ne més sobre aquests plets, veure (Triadó, 1993: 443), (Pérez Santamaria, 1988: 71 i 386), (Girona, 2006: 33). I encara, per llegir un bon estudi sobre els gremis del segle XVIII a Barcelona, veure (Molas i Ribalta, 1970).

¹⁷ També ho fa Madurell en una nota: “Consell de la Confraria dels Escultors de Barcelona. Jacinto Trulls En cap; Agustí Llinàs, prohoms 2on, Josep Font (Jaume Font), clavari; Francisco Santacruz, Bernat Vilar, Andreu Sala, Miquel Perelló, Francesc Ispell (Trapell), confreres de la Confraria dels Sants Martirs Escultors”. AHPB. Josep Brossa, llig. 19 man. Any 1693, f. 166. 1693 9 de juny.

¹⁸ AHPB. Brossa, Josep. 1692-95, Manual 1694 25 octubre. fols 178-179. Transcripció completa del document proporcionat per (Pérez Santamaria, 1988b: 400).

identificació d'un "procés" en el conjunt de la seva obra, el que sovint s'anomena "desenvolupament de l'estil". No és fins molt endavant en el temps que trobem finalment la primera dada verificable, fruit de la recerca en fonts primàries: l'any 1684 Andreu Sala es casa.

Gràcies a una nota manuscrita de Madurell i Marimón a l'AHPB, localitzem, en un manual notarial de l'any 1687, una època de dot de cent seixanta-sis lliures, tretze sous i quatre denaris per Andreu Sala a favor de la que seria la seva única muller coneguda: Francisca Garrigó¹⁹. En aquest mateix document, s'hi especifica la seva data concreta de casament: vint-i-nou d'octubre de 1684, precisament la mateixa data que mossèn Josep Mas recull en una de les seves notes manuscrites, treball previ per la seva coneguda obra sobre la ciutat de Barcelona, *Notes històriques del Bisbat de Barcelona* (1907). Aquesta nota determina que Andreu Sala pagà vuit sous a Francisca Garrigó, però no en sabem el motiu²⁰. Tot i el nivell de detall comú en els capítols matrimonials de l'època, no coneixem el lloc on van contraure matrimoni, però sí que sabem que ho feren a la ciutat de Barcelona, per bé que tenim constància que Francisca provenia d'una família molt coneguda de Cardona, amb una presència extensa en els manuals protocol·laris de la ciutat entre els anys 1660 i 1670²¹.

Poc més en sabem del matrimoni entre Sala i Garrigó: una pista sembla indicar-nos que l'escultor tingué una filla, Francisca, confirmada a la parròquia del Pi de Barcelona el dia quatre de juny de 1702, segons una nota de mossèn Mas²².

Sigui com sigui, aquesta data de matrimoni, 1684, sembla representar el tret de sortida de l'activitat d'Andreu Sala i la seva ressaguera presència a la documentació.

Ens situem un any després, al 1685, i reprenem altra vegada el nostre guia mossèn Josep Mas, com abans ho havia sigut Ceán Bermúdez, per posar llum en la primera fàbrica documentada que duu el nom d'Andreu Sala: el retaule de sant Crist dels Agudells.

Segons les informacions de Mas procedents del llibre d'obra de l'arxiu parroquial d'Agudells, hi figura una època de vuitanta-nou lliures i cinc sous, procedents de la

¹⁹ AHPB. Ramón Godolà, manual 1687. 28 de gener, f. 18v. Veure imatge 6 a l'annex.

²⁰ AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), Manuscrits, B-250. Notes històriques de Mossèn Mas. Buidatge de l'arxiu de la diòcesi. Escultors. Transcripció: "*Andreu Sala de Linya, mestre escultor a F. Garrigó 8 sous. 1684 oct. 29. Arx. Cat. 1683-1685 f. 24*".

²¹ En aquests manuals hi apareixen varis membres de la família Garrigó, però tots són homes: Pere Garrigó, pagès [Ca_049 31 gener de 1661 f.34v]; Joan Garrigó, impressor [Ca_049 11 setembre de 1661 f.161-162]; Francesc Garrigó, fill de Pere, [Ca_664 24 de març de 1660 f.66v] i un altre Francesc Garrigó, presbíter de Sant Miquel de Cardona [Ca_908 any 1700 f.59].

²² AHCB, Manuscrits B-250. Notes històriques de Mossèn Mas. Buidatge de l'arxiu de la diòcesi. Escultors. Transcripció: "*Andreu Sala, escultor. 1702, juny 4. Confirmació de Francisca filla seva, a l'església de la parroquia del Pi. Arx. Cat. Confirmacions de 1699-1713 fol. 126*".

“Cistelleta de la mare de Déu” firmada per l’escultor, com a paga parcial del retaule de Sant Crist dels Agudells de l’església del mateix nom²³.

En parla breument també Cèsar Martinell, quan diu que aquell any Andreu Sala ja era ciutadà de Barcelona i anomena l’obra: retaule de “Sant Crist” dels Agudells probablement perquè devia ser una devoció particular de la zona i, consegüentment, llur imatge central devia ser una imatge de Jesús de Natzaret, encara que ignorem la iconografia i la manera de representar tant aquesta imatge com la totalitat del retaule (Martinell, 1961: 123).

L’actual església parroquial de Sant Genís dels Agudells està situada al districte d’Horta-Guinardó i és considerada una de les deu parròquies més antigues de la ciutat comtal. Sembla que va ser fundada a mitjan segle X però l’edifici actual data del 1571. La seva jurisdicció és complexa i per això no és possible rastrejar-la a la documentació comuna de les esglésies parroquials de Barcelona, com ara (Bonet, Josep Maria & Juncà i Ramón, Josep Maria & Bonet i Armengol, 1980: 79), o al *Catàleg del patrimoni arquitectònic històrico-artístic de la ciutat de Barcelona [edició a cura del Servei de Protecció del Patrimoni Monumental]*, 1987. De fet, l’any 1393 depenia del monestir de Sant Jeroni de la Vall d’Hebron i actualment la parròquia pertany a l’arxiprestat de la Vall d’Hebron. Moltes i reiterades destruccions danyaren l’interior i exterior de l’església: el setge de Barcelona, la Guerra del Francès... Però fou durant els incendis de la Guerra Civil que quedà greument danyada, inclosos els retaules que la decoraven. No sabem exactament quan es cremà el retaule major que començà a tallar Andreu Sala a partir del 1685, però ens consta que, com a mínim, a partir del 1929 (any de la visita pastoral del Sr. Bisbe Josep Miralles), hi havia un altar major neoclàssic, potser el mateix que guarda el Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona en forma de fotografia²⁴, perquè, com ens informa Trena, la parròquia disposava de “l’existència d’un altar major neoclàssic, de grans plafons pintats i bonic” (Trena, 2009: 44).

Seria aquest, doncs, el citat retaule neoclàssic? Les seves formes sòbries i el predomini de la pintura per sobre l’escultura ens indicarien que sí, i, de fet, és de l’únic del que en podem conèixer la disposició i forma. Deixant de banda aquestes informacions, no podem aportar més llum en relació al retaule de sant Crist dels Agudells tallat per Andreu Sala a Barcelona.

²³ AHCB, Manuscrits B-250. Notes històriques de Mossèn Mas. Buidatge de l’arxiu de la diòcesi. Escultors. Referència: Arxiu parroquial dels Agudells. Llibre d’obra 1670-1806 f.17. Una informació exacta a la que proporciona (Roig Torrentó, 1990: 67-68 Nota 41) però mitjançant una altra referència que transcriu aquí: J. Mas Pbre “Notes d’escultors antics a Catalunya”, Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, tomo 7, 1913-1914, p.187”.

²⁴ Veure imatge 7 a l’annex.

El mateix any, el 1685, Sala firma la que seria, sens dubte, una de les seves obres mestres i en bona mesura, el símbol de la culminació de l'escultura barroca a Catalunya²⁵: el sant Aleix de la basílica de Santa Maria del Mar de Barcelona.

No hi ha constància documental d'aquesta magnífica escultura jacent, tan sols dos indicis que ens condueixen a Andreu Sala i a relacionar-lo amb l'església parroquial de santa Maria del Mar.

D'una banda, la bibliografia més antiga ens informa d'una escultura de Sala a l'església barcelonina, però es tractaria, en principi, d'una pietat. L'historiador Josep Gudiol i Conill ens parla d'una *"hermosa pietat a Santa Maria del Mar"* i Ceán Bermúdez s'hi refereix quan diu *"la Virgen con el Señor muerto, en el transcoro"* (Ceán Bermúdez, 1800: 293) – veurem una mica més endavant la importància d'aquest singular espai: el rerecor-.

D'altra banda, la relació entre la data de 1685 visible a la plataforma de l'escultura i la notícia que proporciona Bosch (Bosch Ballbona, 2009: 147), segons la qual el desembre de 1684 Mateu Mascaró, un botiguer de teles devot del "gloriós Sant Aleix" i benefactor de l'Obra, havia obtingut llicència dels obrers de santa Maria del Mar per dedicar un sant "un altar o capella" a "l'escala per la qual se munta a la trona major que és construïda en una columna del Cor de dita Iglesia"²⁶. No és estrany, per tant, que la data de 1685 de la base coincideixi amb l'autorització per construir la capella de sant Aleix, moment en què, molt probablement, se la hi col·locà per a la veneració dels fidels al sant peregrí, (Triadó, 1998: 55).

Aquesta fenomenal escultura ha causat varis embolics documentals. En primera instància, la seva autoria s'ha posat en tela de judici varies vegades, i li va correspondre a Joan Bosch desfer la seva pròpia teoria sobre l'atribució del sant extàtic al mestre al qual va dedicar-li la seva tesi doctoral: Agustí Pujol II. Encara que semblés descabellada la idea d'atribuir una escultura de finals del segle XVII a un mestre del segle anterior, el cert és que, com veurem a la segona part del treball, les dues generacions que separen ambdós escultors queden apaivagades per la extraordinària coincidència quant a recursos tècnics i semblances de caire estilístic.

Però el fet és que, com bé anuncia J. R. Triadó en relació al sant Aleix, *"el seu esperit barroc l'acosta més a Andreu Sala"*, (Triadó, 1998: 55), i Bosch admet més endavant la mà

²⁵ L'adjectiu "culminant" no li va gros a aquesta peça. Ja ho anuncia Bosch, amb molta raó a l'article anomenat *Por la Historia de los Retablos del siglo XVII: Un Itinerario*, quan, al referir-se a les destruccions del patrimoni, lamenta la impossibilitat de gaudir d'obres com aquesta, que qualifica de "simplement culminants", (Bosch, 2006: 1).

²⁶ Transcripció literalment les referències de Joan Bosch que ens condueixen a Mateu Mascaró com a benefactor principal de l'obra: (Bassegoda i Amigó, 1925: 154) i AHPB: Gabriel Mora, Manual 1684, f. 129-130.

de Sala en l'escultura del sant moribund quan diu: “*El sant Aleix de santa Maria del Mar, l'esplèndida figura del sant agonitzant que jo mateix havia atribuït a la mà d'Agustí Pujol i em negava a admetre l'evidència d'un lligam segur amb l'escultor de la Sala de Linya que ja no és discutible, com s'ha dit en el primer capítol del llibre*”, (Bosch Ballbona, 2009: 329).

El periple de l'escultura al llarg del temps quedà immortalitzat en les nombroses fotografies que se li feren al llarg del segle XIX i XX. No seria estrany que els involuntaris responsables de la conservació del patrimoni modern en fotografies, els nostres estimats fotògrafs excursionistes, quedessin meravellats davant el sant Aleix i, amb voluntat d'empresonar la imatge, produïssin, com a mínim, sis imatges del peregrí, conservades encara al fons Fotogràfic Mas, a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona²⁷. De manera que veiem les diferents localitzacions de la talla: sofrí canvis determinants de cadafal quan la imatge passà de l'emplaçament original, el rerecor, al seu lloc final, la cripta. I és en aquest punt, la topografia de l'espai, on podríem arribar a pensar que el sant en qüestió de Sala i la famosa i “hermosa pietat” de la que ens parlen Ceán i Gudiol serien, en realitat, la mateixa escultura, atès que ambdues provenen, en el seu origen, del mateix lloc: el rerecor de la basílica de santa Maria del Mar²⁸.

D'igual manera, en una d'aquestes fotografies podem admirar la devoció popular cap al sant en forma d'amulets penjats a la fornícula: peus i mans fabricats amb algun metall semblen donar constància del culte al sant, juntament amb els goigs a Sant Aleix de la mateixa església, amb moltíssima tradició a la basílica i encara conservats aquells que daten de finals del segle XIX.

Resulta també interessant una fotografia, testimoni d'una còpia actual de l'escultura a la mateixa basílica, però aquesta alçada en un mur lateral. És més que probable que aquesta voluntat de fer perviure la peça no fos més que un símptoma de l'alta estima de la comunitat per una bella escultura que, ben diferent de totes les altres de Santa Maria del Mar (amb l'excepció de les que foren tallades o ideades per Agustí Pujol), despertés sentiments d'arrel veritablement espiritual.

Després de la talla del sant Aleix per la basílica de santa Maria del Mar, ens consta que Andreu Sala començà a treballar, -quelcom que ja no abandonarà-, a convents d'ordes

²⁷ Veure imatge 8 a l'annex.

²⁸ Curiosament, també se'n fa ressò un personatge il·lustre cardoní al quan ens remetrem més endavant: Ramón Puig i Molins, quan, a les seves Efemèrides de 1868, escriu aquesta notícia: “*1595 [deu voler dir 1695]: en el trascoro de la Yglesia de Sta Maria del Mar había en 1699 una virgen con su hijo muerto en su regazo, obra del escultor Miguel Sala de Cardona*”.

religiosos. Li és coneguda la seva presència en tallers benedictins, especialment deguda a les informacions que detallarem més endavant quant a l'únic retaule conservat del cardoní: el retaule de Sant Antoni i Santa Clara del convent de Santa Clara de Barcelona: *"Als grans tallers dels sants benedictins hi percebem la modernitat del seu llenguatge, finalment altbarroc, sempre ponderada"* (Girona, 2006: 201).

Però abans probablement treballà sota les directrius d'un ordre religiós molt concret, fundat pel que seria el papa Pau IV, Gaietà de Thiene: l'orde dels teatins. És sobre la porta de la façana de llur convent que a finals del segle XVII es podia admirar la fabulosa escultura del sant Gaietà²⁹, de mides superiors a les naturals, un dels pocs encàrrecs encara conservats que resten del catàleg del nostre escultor.

De fet, però, he situat aquesta peça conservada al MNAC a la dècada dels vuitanta com podia haver-ho fet més endavant, doncs no tenim cap pista documental que ens indiqui el moment de la seva creació. El que sí tenim, però, com deia, és la pròpia escultura, i és aquí on cal fixar la mirada.

Després de la neteja a la que s'ha sotmès degut al seu regular estat de conservació, van aflorar les restes de policromia i el daurat de la peça, a més de les lletres esculpides a la pedra de la zona del llibre que sosté el sant: "Quaeritate primum regnum Dei", "Cerqueu primer el regne de Déu", el lema dels teatins. I sota d'aquesta oració, la restauració ha deixat veure les lletres L i Q.

Elaborada amb pedra sorrenca de Montjuïc, aquesta escultura de més de dos metres d'alçada provenia de l'església del convent dels teatins de Barcelona i passà pel Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona abans d'arribar a les sales de reserva del Museu Nacional d'Art de Catalunya. I és al *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona* on hi trobem un dibuix de E. Gómez Soler que testimonia la importància de la peça número 1157, (Elías de Molins, 1888: 234-235). Vàries són les reproduccions de l'escultura, fruit de l'admiració dels observadors. Una altra, -aquesta litografia de major qualitat- és la que il·lustra l'explicació de la façana de l'antic convent dels teatins de la mà de Gaietà Barraquer i Roviralta al capítol 14 de la seva obra *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. I així de bella és la descripció del sant Gaietà del nostre erudit religiós: *"La puerta del templo venia adornada de cuna anta toscana de piedra a cada lado; por sobre de ella corría, y corre, un ancho dintel también de piedra, dispuesto á guisa de cornisa; y sobre de esta cornisa se abría al nivel del coro, ó piso alto, un nicho estrecho però muy prolongado, que cobijaba una hermosísima y expressiva estàtua de piedra, de San Cayetano. Quien desee examinarla podrá hoy hallarla*

²⁹ Veure imatge 9 a l'annex.

en el Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona. Mide, sin el plinto, 2,12 metros. Salió de las expertes manos del escultor catalán Miguel Sala, que murió en 1704”, (Barraquer y Roviralta, 1906: 327). I referit encara a la litografia de la que parlàvem: “La vista de la fachada de San Cayetano, las dibujó D. Juan Vehil en presencia de una hermosa acuarela obra del nombrada D. Francisco Soler y Rovirosa, quien bondadosamente para esto me la prestó. Empero, si mal no recuerdo, en la acuarela no hay el nicho con el Santo, por lo que Vehil lo puso según mis recuerdos, y con vista de una fotografia de la imagen”, (Barraquer y Roviralta, 1906: 328).

No podem deixar de referir-nos al tractament iconogràfic escollit per Sala a l'esculpir el sant Gaietà. Habitualment se'l representa sostenint en braços al nen Jesús i postrat davant de la Mare de Déu en una sola escena. En el cas de l'escultura, on la possibilitat de crear grups escultòrics disminueix, és comuna la seva representació amb les robes característiques de sacerdot teatí (hàbit negre i mitjons blancs) amb un llibre a les mans i, de vegades, com és el cas del sant de Domenico Guidi, també amb una vara de lliris. Sala sembla que segueix el mateix esquema “a la italiana” però hi afegeix un element que fa proveir la seva obra d'autèntica originalitat i és el cap retorçat sota els peus del sant, potser vulgui representar l'opulència dels alts càrrecs eclesiàstics al que tant fermament s'oposava Gaietà de Thiene.

A Andreu Sala el trobarem a d'altres seus religiosos, com ara a l'actual Palau de la Música, on s'emplaçava l'antic convent de Sant Francesc de Paula de l'orde dels mínims de Barcelona. Aquest orde, fundat per Francesc de Paula el 1493 a Calàbria (Itàlia) és un dels ordes mendicants més austers i va gaudir de la afiliació de personatges poderosos com ara els reis Lluís XI i Carles VIII, entre d'altres. El primer edifici de l'orde barceloní es construí el 1573 a la capella de Sant Bertran de Montjuïc però es traslladà poc després a l'altra banda de la ciutat, extramurs del portal Nou. Finalment, es començà a bastir un darrer edifici on ara s'aixeca el Palau de la Música i s'inaugurà l'any 1608, (Pi i Arimón, 1854: 510-511).

Es tractava d'un edifici de nau única, amb capelles laterals entre els contraforts i amb un claustre de dos pisos mirant a llevant. El convent afrontà el primer incendi el 1835 i un cop restaurat, passà a ser una parròquia. El 1936 es cremà altra vegada per desaparèixer finalment amb l'ampliació del Palau de la Música, que ja s'havia començat a construir entre els anys 1905 i 1908 sobre l'antic edifici religiós.

L'orde dels mínims va contractar, per a l'embelliment de la seva seu, un retaule major a Andreu Sala l'any 1686. Sabem que, en aquest i molts casos, l'escultor seguia una guia en forma de dibuix que proporcionaven els promotors, és a dir, una traça; i és el que trobem

especificat en el primer contracte d'obra del retaule de san Francesc de Paula: *"Ítem que així mateix com en dita trassa estan dibuixadas diffarents imatges de sants que en dits llochs hage de fer de escultura y posarni las figuras y imatges que per dits Srs obrers li serà ordinat"*³⁰.

Malauradament i excepte dades circumstancials, com ara el preu: es paguen mil dos-centes lliures en quatre parts iguals o bé algun detall més: se li encarrega a Sala fer una clau de la nova volta de l'església decorada escultòricament; la descripció que hi trobem al contracte original és mínima.

Per tenir una idea de com era el retaule, haurem de consultar una altra font, molt útil d'ara en endavant perquè, com deia, Sala treballarà molt amb ordes religiosos i Gaietà Barraquer i Roviralta (1839-1922)³¹, serà, doncs, un altre dels nostres apreciats orientadors en aquest viatge. Per apropar-nos al retaule major de l'antic convent de sant Francesc de Paula, ens caldrà doncs, llegir la seva obra cabdal: *Casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, concretament el capítol tretze dedicat als mínims de Barcelona (Barraquer y Roviralta, 1906: 277-301).

És aquí on s'especifica més clarament la fesomia del retaule d'Andreu Sala a resultes de les descripcions dels pares Francisco Güell i Cayetano Suñol, ambdós mínims del convent:

"El retablo mayor podia mostrarse como tipo acabado de su genero genuinamente barroco. Desde el suelo se elevaba hasta la techumbre, pegado al fondo del ábside, presentando en toda su extension un mar de esculturas de su gusto. Venia dividido en tres o cuatro ordenes o pisos. Formaban el bajo la mesa, las gradas y el sagrario de la exposicion con San José y el Niño Jesús en el lado del Evangelio y Santa Ana con la Niña María en la Epístola. Detras de las credenzas o mesitas laterales, elevávase á cada lado una grande columna salomónica, que teniendo por base una la escultura de Adán i la otra la de Eva, llegaban a poner sus capiteles a la línea del techo del nicho principal o sea del primer orden alto. Este primer piso alto en el centro abría el dicho nicho principal con la imagen del Patriarca de Paula, de escultura, y en cada uno de los lados otro nicho con sendas imagenes. El segundo alto presentaba en el centro el Crucifijo con la Virgen y San Juan á su pie, y en los dos nichos laterales otras tantas Santas. En lo alto terminaba el retablo por San Miguel Arcángel y el escudo de la Orden, o sea CHARITAS. Rica capa de oro cubría este retablo, la cual, sin embargo, tenia intercaladas líneas azules lucientes. Hizo todas las imágenes de este retablo el escultor Miguel Sala. (cita Ceán). Un antiguo monacillo de San Francisco, para darme idea de este retablo, le compara é iguala en formas al actual de Santa Clara. Una descripción de esta iglesia, escrita en la segunda

³⁰ AHPB. Gaspar Sayós, manual 1686, 30 de desembre, f. 3.

³¹ Gaietà Barraquer i Roviralta (1839-1922) va ser un religiós erudit amb una extraordinària vocació arxivística. La seva obra és especialment útil per al coneixement del patrimoni desaparegut perquè narra els estralls de la Guerra del Francès abans de la desamortització en el primer volum de la seva obra i la situació *a posteriori* en el segon. És especialment interessant perquè incorpora fons orals al seu estudi i resulta una alternativa a l'estil que estava aleshores més en voga, de caràcter laic, al voltant del fenomen de l'excursionisme i la revista *Avenç*. Amb un profund sentiment anti-liberal, doncs, incorpora informacions valuosíssimes com a resultat de la seva contínua reivindicació del paper de l'església i els ordes religiosos en la vida col·lectiva.

mitad del siglo XVIII, dice del retablo que “es todo de escultura y de lo bueno que hay en esta ciudad”.

Podem rescatar, d'aquesta acurada descripció, unes quantes idees veritablement útils per formular-nos una idea de la forma i disposició del retaule de Sala. En primer lloc, Barraquer ens informa clarament que es tracta d'un retaule “genuïnament barroc”; és a dir, un aparell escultòric que, com una pantalla gegant, cobria fins al sostre tot l'absis del convent (recordem que tenia tres o quatre cossos) format per “*un mar de esculturas de su gusto*”, quelcom simptomàtic de la preponderància de l'escultura per sobre de qualsevol altra disciplina en l'epidermis del retaule, aquest últim entès com una estructura purament escultòrica. Hi ha també una altra dada útil en aquesta descripció: la comparació i similitud entre aquest i el retaule de sant Antoni i santa Clara. Però segurament el més interessant és la confirmació de l'ús reiterat per part de Sala de la columna salomònica i una novetat formal realment interessant: les bases d'aquestes columnes al cos inferior es transformen, en aquest retaule, en figures d'Adam i Eva, una solució molt pròxima, com veurem, a la que usà posteriorment l'escultor Pau Costa al retaule major de Cadaqués.

Finalment, hem de tenir en compte el valor d'aquesta peça: tot i no tenir testimoni fotogràfic, posseïm les paraules de Barraquer i Roviralta, que ens serveixen per traçar un esbós del que va ser el retaule major del convent de Sant Francesc de Paula, ben estimat encara durant la segona meitat del segle XVIII, quan es diu del retaule que “*es todo de escultura y de lo bueno que hay en esta ciudad*”, (Barraquer y Roviralta, 1906: 280).

Com veníem anunciant, l'únic retaule conservat de la mà d'Andreu Sala és el que presideix avui una de les capelles de l'església parroquial de Sant Vicenç de Sarrià i que prové de l'antic convent de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona, contractat l'any 1686³². El cert és que el retaule i el seu recorregut històric –molt agitat i convuls– ha estat àmpliament explicat, primer per Josep Maria Madurell al *Llibre de coses dignes de memòria* (1973), (Subirana, 1983: 117), (Pérez Santamaria, 1988: 174-179), (Triadó, 1998: 78-79) i més recentment *Alba Daurada*, (Girona, 2006: 197-201), entre d'altres.

La qüestió és que el mogut recorregut del retaule resta en sintonia amb el del propi convent, que val la pena d'explicar abans per tal d'entendre l'ús de la iconografia per part d'Andreu Sala a l'hora de projectar el retaule.

³² Veure imatge 10 a l'annex.

Segons ens il·lustra (Jornet i Benito, 2007), el primer assentament de clarisses a la ciutat de Barcelona arriba mitjançant la història de dues dones enviades per Santa Clara des del monestir de sant Damià d'Assís en una barca sense veles ni rem a la ciutat comtal l'any 1233. Aquestes dues dones, família de la pròpia santa Clara eren Agnès de Peranda i Clara de Porta. El bisbe Berenguer de Palou va cedir, quatre anys després, la llicència d'obra a les fundadores per tal de construir la seva primera seu en honor a la santa patrona.

Després de la Guerra Civil Catalana (1462-1472), la comunitat va decidir adoptar la regla benedictina a causa de les estrictes normes imposades a les monges clarisses, amb llur formalització mitjançant una butlla papal l'any 1513. És per aquest motiu que la iconografia del retaule segueix la petja benedictina, però ret homenatge a santa Clara d'Assís a la coronació de l'àtic. Poc després de la instal·lació del retaule de Sala començaren els períodes de destrucció del convent, assetjat varies vegades durant els conflictes bèl·lics. El 1691 l'exèrcit francès va carregar contra la seu, cosa que es repetí també el 1697. Poc després, amb els bombardeigs de 1714 quedà molt malmesa també a causa de la construcció de la Ciutadella i el rei Felip V oferí a les monges un nou edifici: el Palau Reial Major—moment en el qual es trasllada el retaule de Sala al Saló del Tinell de Barcelona per protegir-lo i que el salvaria de la ira dels anarquistes durant el juny de 1936-.

Això serví provisionalment mentre es construïa un nou monestir fins que la Guerra Civil el tornà a destruir. Finalment i després d'instal·lar-se a molts indrets diferents (inclús d'haver-se exiliat a Itàlia durant la Guerra), les monges es traslladaren al nou monestir de sant Benet, a Montserrat, a partir de 1954.

Sortosament posseïm el contracte detallat del retaule, que transcriu en la seva totalitat (Pérez Santamaria, 1988: 499-500) on s'especifica la data exacta de la seva contractació a Andreu Sala: deu d'agost de 1686³³. A partir d'aquí, hem de consultar Madurell per determinar l'aspecte original del retaule³⁴: *“Així sabem que l'al·ludit retaule era compost de tres andanes: la primera presidida per la imatge del Pare Sant Benet, i a ambdós costats les de les santes Escolàstica i Gertrudis. La segona, amb les tres figures dels sants Antón Abat, Maur i Plàcid i, finalment, la tercera amb santa Clara, sant Bernat i santa Lutgarda. Complement de les susdites imatges, es mostrava la del Pare Etern al cim del retaule, i damunt del Sagrari, la figura de la Puríssima Concepció”*, (Madurell, 1973: 126). També és

³³ AHPB. Bonaventura Torres, llig. 22, manual 1686, f. 287. Veure imatge 11 a l'annex.

³⁴ Com bé ens explica a l'article *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, el contracte que cita és pobre quant a informacions de caràcter iconogràfic del retaule, (Madurell, 1973: 124). Madurell, a part de la descripció del retaule, també ens informa de la data de començament de les obres a partir d'una nota facilitada per Joan Ainaud de Lasarte, director dels Museus d'Art de Barcelona: *“A 20 de agost de 1686 se és comensat lo retaule del altar major. Y lo a fet Andreu Sala escultor”*, *Llibre de coses dignes de memòria del monestir de sant Antoni i santa Clara de Barcelona*. Estança 24, n°XI, p. 112.

a ell que li hem d'agrair la troballa de la nota documental que ens informa de la data d'acabament del retaule: 23 de gener de 1689³⁵.

De tota la llista de figures de sants que detalla Madurell, ens resten encara intactes les santes femenines Clara, Gertrudis i Escolàstica, els sants Plàcids i Maur i també les figures de mig cos de la predella i de la cimera: els sants Gregori i Isidor i sant Bernat i santa Lutgarda. Val la pena també inserir al catàleg de Sala (per qüestions estilístiques que detallarem més endavant) el sant Antoni Abat, que prové d'una col·lecció privada, però que molt probablement havia format part del retaule original. Bosch adverteix amb molt d'encert que no podem dir el mateix del sant Benet a l'actual segona andana, segurament posterior i que devia ocupar el lloc d'un sant Antoni de Pàdua, més pròxim a la devoció clarissa.

I és que, de fet, el retaule que es conserva encara a sant Vicenç de Sarrià difereix bastant de l'original que ens relata Madurell a causa dels canvis al llarg de la història. En primer lloc, el retaule actual ha variat en l'estructura: es tracta de tres pisos ben diferenciats amb frisos correguts que configuren un fort aspecte "de retícula" ben diferent a la manera d'esculpir retaules de Sala, que consisteix en trencar la dinàmica amb l'alçament del carrer central, així, les fornícules del mig són les que projecten en alçada el moble litúrgic per sobre del Sagrari –quelcom que es pot observar en les fotografies dels dos emplaçaments anteriors del retaule-.

Aquestes modificacions en la fesomia del retaule són causats, com deia, pels canvis històrics i topogràfics que aquest experimentà especialment a partir de principis del segle XVIII. El retaule de sant Antoni i santa Clara fou el que presidí el Saló del Tinell quan aquest es veié, després del setge de Barcelona l'any 1715, reconvertit en església conventual. Fou aleshores quan la Immaculada del Sagrari va ser substituïda per la imatge del Bon Pastor i la figura del sant Benet ocupà el tercer pis, mentre que es retirà el sant Antoni Abat per tal de substituir-lo per una Mare de Déu.

Després de salvar-se de les destrosses de la Guerra Civil, el retaule es traslladà novament a l'església de sant Jaume de Barcelona l'any 1941, on una reduïda imatge de sant Jaume passà a ocupar el centre del retaule, i a sobre, una excèntrica escultura del Sagrat Cor va prendre-li del lloc original el sant Benet. Finalment, en la seva última destinació, l'església de sant Vicenç de Sarrià, es recuperà la imatge del sant Benet i al carrer central de la primera andana se situà una figura moderna de sant Antoni de Pàdua, avui substituïda per

³⁵ (Madurell, 1973: 126).

l'original de Sant Antoni Abat, al re-muntar-se a Sarrià, davant per davant del retaule del Roser d'Agustí Pujol (Girona, 2006: 197-200) i (Triadó, 1998: 79)³⁶.

No n'hi ha prou, però, amb parlar només de la talla de les escultures, sinó que, com bé sabem, la policromia d'època moderna era tant o més important que el propi treball escultòric. En aquest cas, l'extraordinària i subtil feina del daurador i policromador Francesc Mas li suma valor al conjunt. Ja ho explica molt bé tècnicament Carles Espinalt a Alba Daurada, (Girona, 2006: 201) i el cert és que l'ús del clarobscur i la proliferació de detalls ornamentals de qualitat acaben fent d'aquesta amalgama entre escultura i pintura un dels referents de la retaulística catalana.

Per continuar resseguint la trajectòria d'Andreu Sala i el seu rastre en la documentació hem de canviar de punt de vista: dels convents d'ordes religiosos a la seu catedralícia de la ciutat de Barcelona. La catedral barcelonina, al resultar il·lesa durant les destruccions de principis del segle XX i especialment de la Guerra Civil, i a més, de disposar encara de diverses sèries documentals als arxius capitulars i diocesans resulta ser un cas excepcional d'estudi de les obres que ha albergat al llarg de la història.

Si volem apreciar una de les obres que Andreu Sala tallà per la seu, ens hem de traslladar a la Capella de Sant Pacià de la catedral, una de les capelles laterals del costat de l'Epístola. Allí hi trobarem el Sant Francesc Xavier jacent³⁷ que tallà el nostre escultor l'any 1687 –data coneguda per la firma de l'escultor al peu del sant extàtic-. Un cop més, la documentació no ens ajuda a determinar els aspectes més tècnics i pragmàtics de l'encàrrec, però podem gaudir d'una primera aproximació amb l'ajuda de (Mercader, 2010: 442). El fet que el sant Francesc Xavier estigui situat als peus del retaule de sant Pacià obrat per Joan Roig l'any 1688 (amb una cronologia molt aproximada a la d'Andreu Sala), no ha de moure a confusions: les dues obres s'han d'estudiar autònomament. I ha de ser així per una raó molt simple: són encàrrecs que provenen d'interessos diversos, i, a més, originalment, no compartien espai sinó que s'emplaçaven a diferents capelles de la Catedral.

El sant Francesc Xavier de Sala prové de l'antic altar de la capella del Sant Crist de Lepant, més coneguda com la del Sant Sepulcre, situada aleshores a la part central de la girola – ara s'anomena de Santa Elena i sant Gabriel Arcàngel-, segons ens informa Josep Mas, (Mas, 1906: 75). Va ser entre els anys 1892 i 1940 que l'altar i el jacent passaren a compartir capella al claustre, i, a l'hora d'introduir-la a l'interior de la seu, s'entengueren les dues peces com un únic conjunt.

³⁶ Per veure l'esquema de la disposició actual, veure el plànol traçat per (Pérez Santamaria, 1988: 178).

³⁷ Veure imatge 12 a l'annex.

El cas de l'encàrrec de l'altar de Sant Pacià està més o menys clar gràcies a les informacions de (Madurell, 1954: 5-48), tant la data de contractació estipulada al testament del presbíter Vicente Massanet: *"Pocos meses después de la muerte de dicho presbítero, a 12 de febrero de 1688 el memorado albacea contrataba la fabrica de un retablo para el embellecimiento de la capilla del obispo san Paciano de la seo de Barcelona, cuya labor de entalle escultórico confiava al arte y pericia del acreditado imaginero barcelonès Juan Roig (documento 5)³⁸",* com de la confusió de l'autoria de l'obra: *"(...) Por otra parte, vemos como hasta ahora ha sido equivocadamente respitada como obra del escultor tallista Miguel Sala"³⁹.* Es tracta, doncs, d'un encàrrec religiós privat, comissionat pel presbíter Vicenç Massanet, un personatge realment interessant de finals de segle⁴⁰, ben diferent del que podem deduir del cas del sant Francesc Xavier de Sala, que sembla ser un encàrrec piados d'algun religiós pròxim a l'orde jesuítica, lluny de ser un gran encàrrec d'arrel catedralícia. Seria, potser, i tal com sospita –crec, encertadament–, Mercader, encàrrec del mateix canonge, Francesc Amigant, que encarregà el Rapte de Sant Ignasi, obra que tot just ara explicarem.

La qüestió de l'encàrrec és difícil de desengranar sense suport documental que acrediti cap idea –cap rastre de l'encàrrec o l'escultura als arxius capitulars o diocesans de la Seu–, només una firma "SALA EPT [esculpit] Any 1687" i la pròpia obra, personificació, un cop més, de l'extraordinària sensibilitat de l'autor pels temes i personatges contrareformistes, que, de fet, creà escola i a la que molts escultors posteriors i contemporanis volgueren emular, com veurem més endavant.

Curiosament no ens hem de moure de la Catedral de Barcelona per observar l'altre ja cent de Sala, el Rapte de Sant Ignasi⁴¹, que, a part de ser també una obra conservada i admirable avui (cosa realment excepcional en el catàleg del de Sala de Linya), comparteix actitud i posició amb el sant Francesc Xavier que acabem de citar.

³⁸ Aquest document és el següent: AHPB Bonaventura Torres, man. 1689 770/31, f. 46, 16 de febrer de 1689, transcrit en la seva totalitat a la pàgina 38 de l'article de Madurell "El presbítero Vicente Massanet, la iglesia de Rupia y la capilla de San Paciano de la Seo de Barcelona".

³⁹ Cita aquí tots els autors que, erròniament, han deixat per escrit que el retaule de sant Pacià és d'Andreu Sala (equivocadament també anomenat Miquel): Juan Ainaud, José Gudiol, FP Verrié i Duran i Sanpere.

⁴⁰ Vicenç Massanet, molt present a la documentació de finals del segle XVII és un dels promotors més interessants del període, que no només apareix vinculat a la família d'escultors Roig, sinó també participa en empreses (com el cas de santa Maria del Mar) amb argenters, com ara Francesc Via, tant a santa Maria del Mar [Bonaventura Torres. 1689 770/31 f. 1v. 27 de desembre de 1689], com a la mateixa capella de Sant Pacià *"Provéyose asimismo de la instalación de una suntuosa lampara de plata cincelada por el acreditado orfebre Francisco Via y confección de una casulla, alio y cubrecaliz para el Servicio del culto al altar erigido en honor de aquel santo y excelso obispo de Barcelona"*, (Madurell, 1954: 18 Nota 38: AHPB Bonaventura Torres leg. 13, man. 31 any 1689 f. 303v.: 18 octubre de 1689). Aprofitant aquest tema i espai, voldria comentar que la meua companya de classe Sara Montroig està preparant un molt bon treball de fi de màster sobre l'argenteria del segle XVII on no hi faltaria el nom de Francesc Via.

⁴¹ Veure imatge 13 a l'annex.

Actualment aquesta escultura presideix la capella anomenada del sant Crist de l'Empar, una de les capelles claustrals de la Seu. Com passa sovint amb les peces de període modern, el sant Ignasi ocupava abans un altre espai: es va traslladar del seu lloc original, la capella de santa Maria Magdalena (al costat de l'Evangeli) a causa d'una restauració de l'espai religiós l'any 1888, tal com assenyala Josep Mas: "*S. Ricart patró del senyor canonge Cortés que costejá la restauració de la capella y S. Ignasi de Loyola com á recort de l'imatge de dit Sant que's veneraba á dita capella. Are es al claustre á la capella de St. Christ del Ampar y va costejarla en 1688 lo canonge Dr. Francosco de Amigant. Arxiu Catedral, llibre 6 de la Sibella, f. 143*", (Mas, 1906: 43-44).

Mas ens dóna pistes sobre l'encàrrec i els motius de la seva realització: fou Francesc Amigant⁴², un canonge de la ciutat, que promocionà la intervenció en aquest espai l'any 1688, tot encarregant la creació d'un sant Ignasi de Loiola en actitud d'èxtasi: *amb els ulls tancats, la mà sobre el pit i l'ànima lluny del món*, amb paraules de Mâle, (Mâle, 1985: 149). Amigant sollicità permís "*... per a il·luminar una llantia, de posar dita capella o altar algun quadro, y senyaladament una imatge del gloriós sant Ignasi sota lo manto de santa Magdalena per lo que serà necessari baxar la mesa del altar y afrondir un poc lo paviment de la capella*", (Espinalt, 2002: 47).

L'autoria del jacent, molt recent, l'hem d'agrair a la feina de Carles Espinalt, qui, amb una paciència d'alquimista, ha sabut posar en relació els dos sants de la Catedral mitjançant correspondències quant a la tècnica emprada en el procés de la talla, (Espinalt, 2002: 46-47). Però com ens informa (Mercader, 2010: 459), no fou tasca fàcil, la d'Espinalt. El fet d'haver compartit aquest espai claustral amb d'altres escultures modernes de finals del segle XIX i la re-policromia, que ha amagat el daurat identificatiu del període i tècniques barrocs, ha propiciat que la seva datació fos molt més avançada de la real.

Finalment, un altre misteri es fa present en aquesta escultura d'Andreu Sala. Cèsar Martinell deixa escrit a la seva obra de referència *Arquitectura i Escultura Barroques a Catalunya. El Barroc Salomònic*, que el 1690 Andreu Sala executà la imatge jacent de Sant Ignasi, que es conservava, diu, "*a Santa Maria del Mar fins el 1936, de la qual Bassegoda diu que era <<de fusta policromada, d'una perfecta execució>>. Al peu s'hi llegia: ANY 1690 IMAGE DEL RAPTO TINGUE ST. IGNASI DE LOYOLA EN MANRESA, ANDREU SALA F. El mateix Bassegoda diu que la Pietat que hi havia a Santa Maria del Mar, que Ceán atribueix a Miquel, tenia molta similitud amb la imatge anterior*", (Martinell, 1961: 123).

⁴² Els Amigant, una família manresana, tenen una gran i històrica relació amb sant Ignasi de Loiola, àmpliament explicada al bloc, -premi al millor bloc corporatiu d'Història, Tradicions i Patrimoni (2011) de la IV edició dels Premis Blocs Catalunya- historiesmanresanes.blogspot.es. Sembla que el sant s'allotjà a la llar d'aquesta família quan emmalaltí al 1522. A més, es construí una capella a nom del sant màrtir a Manresa al 1778 anomenada de Sant Ignasi Malalt.

Encara que sabem que l'escultura de la Catedral es traslladà de la capella de la Maria Magdalena a la del sant Crist de l'Empar el 1892 i segueix allà, podria ser la mateixa peça? Seria factible que, amb dos anys de diferència, Andreu Sala esculpís dues escultures iguals del mateix sant, en la mateixa actitud d'èxtasi per dos emplaçaments diferents; o per contra, seria la mateixa representació del sant que, bé hagués ocupat dos llocs diferents al llarg del temps o fos un error més de la historiografia que ha tractat l'escultor?

Probablement qüestions d'aquesta índole quedaran sense resposta, fins que, si fos el cas, les troballes documentals dissipessin aquests embolics historiogràfics.

VI. La maduresa artística (II). La dècada dels noranta

Encetem la última dècada del segle XVII amb, segurament, la producció atribuïda a Andreu Sala més inquietant de tot el seu catàleg: la santa Lliberada (c. 1690)⁴³. Aquesta escultura, provinent de l'antiga església conventual dels pares carmelites calçats de Barcelona, que es conserva avui en una de les sales de reserva del Museu Nacional d'Art de Catalunya, ha sigut objecte (un cop més) de datacions errònies i d'embolics historiogràfics i iconogràfics.

La bibliografia més actual, (Yeguas Gasso, 2011: 308-309), ens informa de la inclusió d'aquesta santa al catàleg del nostre escultor de la mà de Carles Espinalt i Joan Bosch⁴⁴ tot posant-nos de costat el rostre de la santa en qüestió i el sant Francesc de la capella de la Catedral per tal d'advertir-hi les extraordinàries semblances d'estil que relacionen les dues produccions del cardoní.

Segurament l'aspecte més controvertit d'aquesta escultura és llur iconografia, i com a conseqüència, la seva pròpia identitat. Arrel d'un article de M. Trens d'eloqüent títol, *Lliberata o Majestat?* de 1935, aquesta peça comença a despertar l'atenció dels estudiosos del patrimoni. Trens intenta desmuntar l'atribució iconogràfica de la Lliberada i substituir-la per la d'una Majestat, un crucifix vestit que situa al segle XVIII. La seva lectura se suporta sobre arguments dubtosos, com ara la font d'inspiració de l'escultura en qüestió, que seria una Majestat d'època medieval conservada a Caldes de Montbui, conclusió extreta de l'observació de la banda que li creua el pit. Una perspectiva que rectifica, de fet, la seva primera opinió, que resultava ser, segons els criteris actuals, més pròxima a la realitat escultòrica⁴⁵.

Però el realment interessant d'aquest article és que posa de manifest la puixança de la devoció popular cap una santa, el nom de la qual resulta transmetre la idea d'una persona que se salvà d'un gran conflicte i que també pot salvar els que s'hi troben. És per això que, almenys a Catalunya d'una forma molt especial, va tenir més devoció popular que no pas producció en forma d'imatges. Aquesta, no obstant, és una de les excepcions de la qual en sabem ben poca cosa, tot i estar catalogada al MNAC. Llur origen devocional ens ha de traslladar als Països Baixos dels segles XVI i XVII, com a resultat d'una mala interpretació de les representacions del Volto Santo de Lucca, els antics crucifixos vestits. Així, s'engalanà la tradició de la santa Lliberada, segons la qual, ella, la filla d'un rei pagà de

⁴³ Veure imatge 14 a l'annex.

⁴⁴ "A més, creiem que la inquietant Santa Lliberata del MNAC mereix integrar-se en el repertori del mestre de Linya", (Girona, 2006: 197).

⁴⁵ Rectifica la seva primera opinió manifestada a "Majestas catalanas y su filiación iconográfica", Barcelona 1923. Arguments del tipus "Gairebé diria que la diferencia principal entre una i altre escultura és el criteri barroquista amb que ha estat imitada la Majestat de Caldes per un escultor del sis-cents" no poden sinó ser considerats mancats de rigor, donat que es tracta de dues peces molt allunyades, tant temporal com geogràficament, (Trens, 1935: 328).

Portugal havia de casar-se amb el rei de Sicília com a resultat de disputes polítiques. Però Lliberada només desitjava com espòs Jesucrist crucificat. El seu pare, enfurismat per tal declaració, manà empresonar-la i ella, que era una dona bella, demanà a Déu que volgués conservar la seva virginitat, amb la qual cosa, Déu li feu créixer una abundant barba que li llevà tot l'atractiu. El rei de Portugal, al veure l'aspecte de la seva filla, la feu clavar a una creu com el déu que ella adorava.

És per aquest motiu que l'escultura tallada per Andreu Sala presenta aquesta inquietant fila: es tracta d'una santa barbuda. Segons el catàleg de l'antic museu de Santa Àgata, aquesta imatge procedeix de l'antic convent del Carme dels Carmelites Calçats de Barcelona però cap document de l'Arxiu de la Corona d'Aragó ens il·lustra sobre aquest emplaçament original.

Si parlem de personatges peculiars, no podem deixar-nos l'enigmàtic sant Guerrer del MNAC⁴⁶, antigament etiquetat com a "sant Jordi". Gaudim d'una fitxa escrita per Joan Bosch al catàleg del museu Nacional *Prefiguració, (Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992: 372-374)* que ens informa de varies dades interessants, però malauradament és la única font que n'ha parlat, a excepció de Martinell, que demostrà que l'escultura no podia provenir de la mà de l'escultor Ramón Amadeu, sinó que li augurava un mestre més talentós. A partir d'una notícia provenint de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Bosch formulà en aquesta fitxa del catàleg i també a la seva tesi sobre Agustí Pujol que efectivament podria ser una obra del tortosí, degut a que la Diputació General demanava a l'escultor la creació d'un Sant Jordi per la Confraria de sant Jordi de Cervera. Però com bé rectificava Bosch, l'escultura mereix integrar-se al catàleg del nostre Sala i situar-se a la dècada dels noranta. Tanmateix, no fallava quan afirmava que la presència d'Agustí Pujol en aquesta escultura es inqüestionable. De fet, llur presència hi és en major o menor mesura en totes i cadascuna de les produccions de Sala, però és especialment notable en aquesta. La seva semblança formal amb sants com el sant Isidre de Pujol és francament destacable.

Cèsar Martinell ens informa que el dia vint-i-quatre d'agost de 1692, al nostre mestre se li encarregà la creació de tres figures per part de la Confraria dels Velluters de Barcelona, d'una arrova⁴⁷ de pes cada una; un Porta-Creu, Verònica i Simó Cirineu, (Martinell, 1961: 123). És, de fet, la notícia que trobem a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona gràcies a Madurell, on hi llegim l'encàrrec d'una quarta escultura: *"(...) Dita confraria dels velluters de la present ciutat fer quatre figuras de bulto de pes quiscuna una rroba poch mes o*

⁴⁶ Veure imatge 15 a l'annex.

⁴⁷ L'arrova, antiga unitat de massa usada a Espanya i especialment a Catalunya, varia la seva equivalència segons la zona. En terres catalanes, equival a vint-i-cinc lliures, uns deu quilos i mig, aproximadament.

*menos ab lo ropatge decent ço es la una del porta Creu, una altra de la Veronica, altra de Simon Sirineu y la altra de un Jueu per lo que dita confraria dels velluters aporta (...)*⁴⁸.

Sobre les peces no en sabem absolutament res més. Ni hem pogut perseguir la seva pista a l'Arxiu de Protocols, ni ens apareixen a la bibliografia específica que parla de les confraries barcelonines com aquesta. Tanmateix, podem saber-ne una mica més, dels protagonistes de l'encàrrec, donant una ullada a ("Catàleg del fons. Fons privats, fons d'entitats. Gremi de Velluters de Barcelona 1548-1874," 2013). Segons aquest document recollit per l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, l'any 1547 a les corts de Montsó⁴⁹, el príncep Felip atorgà un privilegi als velluters de Barcelona per tal de formar una confraria amb ordenances pròpies sota l'advocació de la verge del Roser⁵⁰. A finals del segle XVI, la corporació aconseguia representació en el Consell de Cent de la ciutat i l'any 1685, juntament amb el gremi dels velers i perxers de Barcelona, impulsaven la signatura d'una concòrdia per al repartiment del mercat de la seda.

Ens sembla discordant la dada que aporta Joan Bosch a *Alba Daurada* quan parla dels "*perduts passos processionals per les confraries dels velluters i de la Puríssima Sang de Barcelona (1692)*", (Girona, 2006: 197). No apareix a la documentació cap pas processional de la Confraria de la Puríssima Sang de Barcelona que pugui relacionar-se amb Andreu Sala. Aquesta associació tenia una capella pròpia a la basílica parroquial de Santa Maria del Pi de Barcelona⁵¹, on Sala hi esculpí el retaule dels sants Abdó i Senén de la Confraria del Gremi dels Hortolans, però excepte aquesta coincidència, no sembla que consti enlloc la presència de passos processionals d'aquesta confraria, dedicada a l'acompanyament dels condemnats a mort per la justícia⁵².

⁴⁸ Contracte detallat a l'annex. AHPB. Josep Ferrán. 24 d'agost de 1692, f. 258v. Veure imatge 16 a l'annex.

⁴⁹ Les Corts de Montsó, celebrades l'any 1547 i presidides pel rei Carles I foren recordades principalment pel clima de pau respecte el conflicte català amb els turcs. El més destacat d'aquestes Corts fou, d'una banda, la insistència del Regne de València per enfortir la defensa de la costa i de l'altra, la preocupació per la guerra contra França, que s'intensificava a les ciutats del nord, especialment a Girona i Perpinyà.

⁵⁰ La verge del Roser, un objecte de devoció exponencialment exitós entre la població catalana dels segles XVII i XVIII, era considerada la protectora contra les adversitats dels membres de les associacions i/o confraries que portaven el seu nom: les confraries del Rosari. La dels velluters és una de les moltes que la tenien com a patrona. Per una informació més detallada del cas de la verge del Roser a Catalunya, veure (Roig Torrentó, 1990: 267).

⁵¹ Aquesta capella, que data de finals del segle XV i fou construïda per l'arquitecte Bartomeu Mas, allotjà, a partir de 1547, l'Arxiconfraria de la Puríssima Sang de Nostre Senyor Jesucrist. Després d'abandonar aquest espai per desavinences internes, la comunitat re-ingressà l'any 1665 i cinc anys més tard es reformà la capella. L'escultor Joan Gra fou el responsable de construir-hi el retaule, el fuster Josep Bofill va modificar la mesa d'altar per inscriure-hi el sagrari i el paleta Pere Pau Ferrer va fer un sòcol de pedra sota la capella. Al cambril del retaule, s'hi venerava el sant Crist de la Sang, obra de Jeroni Xanxó, de mitjan segle XVI, imatge que les confraries portaven per acompanyar els reus de mort al lloc de l'execució i que anomenaven vulgarment "el Sant Cristo Gros", (Verges, 1992: 131-133).

⁵² No apareix constància en cap llibre o article de la bibliografia que s'ha dedicat a aquesta Confraria: E. Serra i Güell, "Notes Històriques de la R. i lltre. Arxiconf. De la Puríssima Sang de N.S.J" Barcelona, s.d. J.M^a. Garrut, "Notas históricas de la Archicofradía de la Sangre..." Barcelona, 1960, Verges, T. *Santa Maria del Pi i la seva Història*, 1992.

“(…) dita confraria que fara y fabricara un retaula en dita capella posant en aquell los dits sants Crispí i Crispinià ab bona pastera al mitg, St March ab sa pastera⁵³ més amunt los sants Anna y el beato Salvador de Horta cada un ab sa pastera més avall, ab sos quatre retaulos de myracles de dits y honrosos Sants Crispí i Crispinià ab sas vuyit columnas peu grades y secrari y si y conforme la trassa se li ha entregat firmada de ditas parts Que la die de nostra sra de fabrer primer vinent tindria assentat o asentara lo peu grada y lo orari de dit retaula y lo demes així com se li donara ordre anira treballant fins y atant si aquell acabat lo qual fura y fabricara de bona fusta y a la mayor perfecció possible y segons art de bon escultor (...)”⁵⁴.

Aquest és un fragment del contracte signat l'any 1696 per la confraria dels joves sabaters de Barcelona i Andreu Sala per l'execució del retaule de sant Crispí i sant Crispinià del convent de sant Francesc de Barcelona. Tot i no tenir fotografies que ens ajudin a visualitzar el que ens descriu el document, el cert és que ja disposem de més dades que la majoria de retaules que duen la firma del mestre de Linya. Ens parla dels dos sants principals presidint el centre del retaule, sant Marc al pis superior i els sants Anna i beat Salvador d'Horta a l'inferior, segons la traça proporcionada. De la mateixa manera, ens informa de l'ús per part de Sala de vuit columnes, probablement d'ordre salomònic, per tal d'emmarcar els quatre grups de figures. Independentment del que ens pugui dir l'ús de la iconografia (que ara veurem), val la pena remarcar que es tractaria d'un retaule de reduïdes dimensions, de tres pisos i cinc figures de cos rodó, concebudes com una espècie de piràmide ascendent, que coronaria sant Marc al capdamunt.

La iconografia del retaule remet contínuament a l'ofici dels promotors del moble litúrgic. Crispí i Crispinià van ser dos màrtirs cristians fills de família romana que, fugint de les persecucions als cristians a la capital italiana s'instal·laren a la ciutat francesa de Soissons i compaginaven la seva labor evangelitzadora amb la feina sabater. Són, sense cap mena de dubte, els patrons dels sabaters. Però, a més, un altre sant del conjunt també ens remet a aquest ofici, aquest molt més proper i local. Es tracta de sant Salvador d'Horta, un sant català nascut a Santa Coloma de Farnés a principis del segle XVI i mort a Cagliari que, de ben petit, es traslladà a Barcelona on duia a terme varis oficis (entre d'ells, el de sabater) per poder sobreviure.

Barraquer, al capítol dedicat als franciscans ens informa de la capella, encara que només epidèrmicament: *“la tercera capilla [al costat de l'Evangeli] antiguamente venía dedicada a san Antonio de Padua, però en 1725⁵⁵ pasó á poder del gremio de mancebos zapateros, quienes substiuyeron al Paduano por sus patronos los Santos Crispín y Crispiniano,*

⁵³ Una pastera és una cavitat poc profunda practicada en un retaule o una paret per posar-hi una imatge, una espècie de fornícula.

⁵⁴ AHPB. Esteve Cols, llibre de concòrdies 1696, 10 setembre, f. 66. Veure imatge 17 a l'annex.

⁵⁵ La data 1725 deu ser una errata: potser es refereix al 1625. En aquest petit paràgraf, Barraquer cita algunes fonts: “Libro vero, P. Comes (folio 24) i P. Comes Libro de verdades sólidas, paginas 16 y 17”.

quedando sin embargo en los muros exteriores é interiores de ella las armas de los Cervelló, sus antiguos patronos”, (Barraquer y Roviralta, 1906: 441).

També ens dóna algunes idees relatives al convent, que segons diu (Roig Torrentó, 1990: Nota 92, 199) -citant a Barraquer-, va ser convertida en església parroquial a partir del 1835, diu que s’assemblava a l’església del Pi de Barcelona:

“Testigos hubo que me la compararon con la del Pino; todos me ponderaron su magnificiencia y grandiosidad, y el señor Pi i Arimón la llama <<elevada y espaciosa, cuya traza podía dignamente compararse con las del mismo tipo que ostenta Barcelona>>”, (Barraquer y Roviralta, 1906: 436).

L’antic convent va ser el principal establiment de l’ordre franciscà a Barcelona. Com bé il·lustra el mateix Barraquer en una litografia de l’època, s’alçava davant del mar, on avui hi trobem la plaça del duc de Medinaceli. No és estrany que l’autor i els seus “comunicadors” alabessin aquesta seu franciscana perquè era, veritablement, un edifici majestuós que deuria els seus orígens al gòtic català. Amb dos claustres i un munt de dependències, va ser objecte de la desamortitzacions durant el segle XIX i finalment enderrocat l’any 1837.

Aquest convent va ser la principal seu de l’orde franciscà a Barcelona i la seva localització era, també i sobretot, simbòlica. La tradició explica que el mateix Francesc d’Assís va visitar la ciutat comtal l’any 1214 com a part del camí de pelegrinatge que el sant recorria fins a Santiago de Compostela. Durant la seva estada a Barcelona es va hostejar en un hospital de pelegrins anomenat de Sant Nicolau. Aquest edifici, en època de Jaume I el Conqueridor, va ser donat a l’ordre franciscana i s’hi erigí el nou convent, finalment consagrat l’any 1297.

En l’espai claustral hi trobem una de les obres mestres del pintor del tricentenari: el cicle de la vida de sant Francesc d’Assís, d’Antoni Viladomat i Manalt, conservat avui al Museu Nacional d’Art de Catalunya. I és que aquesta important seu albergà les tombes de personatges poderosos molt vinculats a l’ordre franciscana: s’hi va enterrar Maria de Xipre, el comte Jaume I d’Urgell i el rei Alfons el Franc, entre d’altres.

Dos anys més tard, el 1698, trobem Andreu Sala treballant a l’església que segons Barraquer, es podia equiparar en dimensions i bellesa a l’anterior convent de sant Francesc: l’església de santa Maria del Pi.

Ens trobem en un moment, a finals del segle XVII, en què proliferen la majoria de convents de la *devotio moderna* al llarg de la Rambla de Barcelona, dins la demarcació pastoral del

Pi, fet que motivà varis plets i enfrontaments⁵⁶. Encara que durant aquesta època hi ha una pèrdua d'ascendent polític i cultural, en part motivada pel trasllat de la cort espanyola a Madrid, el cert és que això no significà que els encàrrecs de mobles religiosos per part dels gremis i confraries minvessin. Ben al contrari, aquesta és la època en què Andreu Sala rebé més encàrrecs d'organitzacions d'artesans.

En el cas que ens ocupa, es tracta del gremi dels mestres hortolans de les hortes del Portal de Sant Antoni, un dels cinc gremis pagesos que es registren a la relació cadastral de Barcelona l'any 1724⁵⁷, (Segura, 1981: 68). Durant l'època moderna, l'organització gremial hortolana acomplia varies finalitats i objectius bàsics però el més interessant segurament és aquell que es destina a cohesionar, entorn d'uns mateixos interessos comuns, a tots els agremiats, aquests moltes vegades són mistificats sota aparences religioses (com el culte al sant Patró, processons amb motiu de la celebració del seu dia, manteniment d'una quota per sufragar les despeses de la confraria, etc), però que amaguen una realitat lligada a funcions molt menys piadoses, com ara la distribució de la quantitat amb què cada un dels agremiats ha de contribuir al cadastre, la presentació dels greuges a col·lectius per a obtenir determinades concessions o l'anul·lació de disposicions concretes que els afectaven⁵⁸.

Seguint (Segura, 1981), cal advertir l'enorme pes d'aquest gremi sobre la comunitat barcelonina, fins al punt que a començaments del segle XIX, el gremi dels mestres hortolans de les hortes de sant Pau i la Porta de Sant Antoni –és a dir, els descendents dels promotors del retaule a Andreu Sala-, es regia encara per les ordenances del 1599, (Molas i Ribalta, 1970: 267) i seguia encara sota les advocacions dels sants Abdó i Senén.

Fou durant el nostre segle, el XVII, que el gremi participà al Consell de Cent i aconseguí d'aportar a la processó de Dijous Sant, “lo sant Misteri de l'Hort”, organitzat per la ja esmentada Confraria de la Puríssima Sang de Jesucrist de l'església del Pi⁵⁹.

Així doncs, aquest potent gremi encarregà el 1698 a Andreu Sala un retaule en honor a llurs sants patrons: Abdó i Senén. El contracte o “preu fet” que es conserva a l'Arxiu de Protocols de Barcelona ens aporta dades interessantíssimes que desmarquen aquest encàrrec de la majoria dels anteriors.

⁵⁶ Segueixo la web de la pròpia església del Pi: <http://basilicadelpi.com/la-basilica/contratar-visitas/> on es recorre tota la seva història.

⁵⁷ Els altres que conformen aquest grup dels gremis d'hortolans de la ciutat eren: els Mestres hortolans del Portal Nou (o Porta Nova), els fadrins hortolans de la Porta Nova, els pagesos del Pla i els pagesos de Sants. Entre aquests grups però, els gremis d'hortolans són els únics que poden ésser considerats com a tals. Els altres grups, responen més a un imperatiu fiscal que no pas a una tradició gremial.

⁵⁸ Paràfrasi de (Segura, 1981: 68).

⁵⁹ Per saber-ne més, sobre les ordenances del gremi, veure (Segura, 1981: 70).

En primer lloc, ens informa d'una sorprenent dada: *“que dit Andreu Sala dins unanỹ y mitg comtador del dia present en quant haja de tenir del tot acabat y perfeccionat lo dit retaule dels Sts Andon y Senen segons la planta y trassa que dit Sala ha fet de dit retaula”*⁶⁰.

Aquesta notícia ens posa de relleu la confiança del gremi en un escultor ja madur i amb cert renom que és perfectament capaç de dibuixar una traça pròpia, sense dependre d'una traça ja elaborada pels propis comitents.

Més endavant també ens diu: *“y havent de estar pactat segons demostra la planta ab columnes salomonicas, polseres y entallat conforme esta lo retaule de San Francisco de Paula ablas figuras que dits Proms y persones elegides coldran en las pasteres y llochs de dit retaula”*⁶¹.

Com bé sabem, havia quedat ben impregnat en l'època el gust per l'ordre salomònic però és especialment interessant la petició a Andreu Sala d'un retaule semblant al que esculpí per l'església de sant Francesc de Paula el 1686 deu anys abans, que, segons les descripcions de Barraquer, ens ha de recordar a l'únic retaule conservat de Sala: el de l'antic monestir de santa Clara i sant Antoni.

Per aquest retaule es pagaren cinc-centes cinquanta lliures barcelonines i segons ens explica (Verges, 1992: 168), el retaule es devia convertir en un autèntic aparador, ja que a la festa patronal, celebrada el 30 de juliol l'altar s'adornava amb les eines pròpies del treball agrícola i en lloc de flors, s'hi posava verdures. Verges també ens descriu el retaule, que diu no saber exactament la data (ara ja la sabem) però posterior al 1622: *“A la part inferior hi havia la imatge de sant Llorenç i a l'esquerra la de sant Antoni de Pàdua; al centre, sota la imatge dels patrons, una escena que en representava al martiri. A la part superior, la imatge de sant Isidre, voltat de diversos sants”*⁶², (Verges, 1992: 103). El retaule d'Andreu Sala sobrevisqué fins el 1885, quan fou substituït per un retaule de la Mare de Déu de la Mercè, obrat per l'escultor Joanot Martorell.

Un destí molt més funest li esperava a l'espai religiós que albergava el retaule. El 20 de juny de 1936 grups anticlericals entraren a l'església del Pi i la destrossaren literalment. El foc va consumir l'altar Major i el cadirat, els portals, l'Orgue, els vitralls, la sagristia i la rectoria. La capella de la Sang es va ensorrar, posant greument en perill l'arxiu que es conservava a la planta superior. Sortosament i gràcies a la voluntat d'uns autèntics “monuments men” com Jordi Rubió i Balaguer, funcionari de la Generalitat, es va poder salvar gran part de l'antic arxiu. Tal com ho testimonia una fotografia de l'Arxiu Mas de

⁶⁰ AHPB. Antoni Navarro. Manual 1698 f. 218v. Veure imatge 18 a l'annex.

⁶¹ AHPB. Antoni Navarro. Manual 1698 f. 218v.

⁶² Cita la següent referència: AP, L/IV, f. 5; cf. Lligall: Altars antics, núm. 13, peça 1ª.

l'Institut ametller d'Art Hispànic⁶³, el temple quedà totalment arrasat i calgueren autèntics esforços per restaurar l'església de Nostra Senyora del Pi de Barcelona.

I per fi arribem a l'obra mestra de l'escultor de Linya -quant a la retaulística-: el retaule major de sant Miquel de Cardona, totalment destruït després de la Guerra Civil.

Tallat durant els últims anys de la seva vida, no sabem si el deixà inacabat o bé si haurem de posposar llur data de defunció donada per bona per part de Bosch i Espinalt (l'any 1700). Es tracta d'un extraordinari aparell que conjuga totes les formules experimentades per Sala i posa de relleu la seva manera d'entendre el retaule com a recurs expressiu i també espiritual.

Segons (Serra Vilaró, 1962: 27-29) *“L'altar major era un bellíssim retaule barroc tan atapeït d'escultura que no deixava un pam llis on descansar la mirada. De dalt a baix feia com tres cossos de nínxols per als sants de les principals devocions del poble. Aquests tres cossos eren coronats per les tres virtuts teològals, amb representacions d'altres virtuts pels costats del retaule. El compartiment central començava amb el sagrari per a l'exposició major; seguia el cambril de la Mare de Déu i, a sobre, Sant Miquel de proporcions major al natural atacant el dimoni, que encara era de proporcions majors”.*

Aquesta és, segurament, la descripció que més ens acosta a la realitat del retaule que conservem sortosament amb forma de fotografies. L'ús de la iconografia és especialment destacable: es tracta, com sovint succeeix, de la convivència de les devocions “modernes”, fruit de l'arribada i l'influx de la Contrareforma –com és el cas del sant Felip Neri del segon cos-, amb aquelles pròpies del lloc, en aquest cas, algunes de molt cardonines: Sant Miquel i la mare de Déu del Patrocini al carrer central; san Celdoni i Ermenter al primer pis i al superior, sant Ramón Nonat.

Andreu Galera ens dóna algunes dades realment esclaridores al seu article “El nou retaule de l'altar major i el cambril de la Mare de Déu”, (Galera, 2010), quan ens informa de la data que hi ha gravada a la cornisa de l'escala que conduïa al cambril de la Mare de Déu: 1705.

Així, segurament aquest retaule no fou enllestit fins el 1706, data de la substitució del nou pel vell retaule, *“Item dona en descarrega dotze sous pagats á Pere Joan Corretja y á Joseph Palpats de Cadona per dos jornals se ocuparen de orde de dits Snts Consols en ajudar a desfer lo altar major de dita Iglesia parroquial de Cardona per quant volian*

⁶³ Veure imatge 19 a l'annex.

*comensar á posar y assentar lo retaule o, altar major de escultura ques fa nou per dita Iglesia com efecte se comensá á posar y assentar consta ab son resibo de 25 de maig de 1706*⁶⁴.

El que no tenim clar, però, és la seva data de contractació: després d'haver buidat el llibre de clavaria de la ciutat dels anys 1698 al 1707, no hem trobat cap notícia que proporcioni llum sobre el punt de partida de la creació d'aquest gegant retaule, tant sols notícies puntuals que remeten a detalls, com la neteja de les llànties de l'altar major, una notícia que es repeteix contínuament al llarg del temps en el document:

"No. 15. Item dona en descarraga divuit sous pagats a hermanter Solsona y a Joseph Font Andadors dels Srs Consols per sis vegadas de natayar las llantias del Altar Mayor por la Mitya anyada den de nadal a St Joan de Juny com consta de son rasibo als 17 de Abril de 1699".

Però, perquè havíem de buscar la contractació del retaule a partir del 1698 i no abans? L'aristòcrata vuitcentista Ramón Puig i Molins va escriure al seu llibre d'anotacions personals –com una espècie de "Baró de Maldà"– tot el que tenia a veure amb Cardona i molt especialment, allò que tenia a veure amb l'església parroquial de sant Miquel de Cardona; i escriu així:

*"1600. El escultor que construyó el retablo maior de la Yglesia Parroquial de S. Miguel fue F. Andres Sala y por el precio de 4000 sueldos mediante acto que se le firmó por el señor de N. S. Del Patrocinio Juan Udet, que beneficiava les amines"*⁶⁵.

Naturalment, la data de 1600 comporta equívocs i anacronismes, com ja observa Galera⁶⁶, i per tant, podria ser que Puig i Molins confongués la tipografia de 1600 per la real de 1699. Aquesta seria l'explicació definitiva, però el cert és que durant els anys 1698 i 1699 no hi ha cap notícia al llibre de clavaria de la ciutat que ens ajudi a confirmar la data de contractació del retaule. Seria, potser, el mateix error de grafia però de l'any 1690 o 1688? És difícil determinar-ho hores d'ara, de la mateixa manera que el lloc de contractació: I si,

⁶⁴ Aquesta és una notícia que ja dóna a conèixer Andreu Galera, (Galera, 2010: 75) i que prové del llibre de clavaria de Cardona, consultat al mateix Arxiu Històric de Cardona.

⁶⁵ Notícia que prové del III Llibre d'Efemèrides de Cardona, 1868, p. 23. També l'esmenta (Galera, 2010: 73), parafrasejant-la.

⁶⁶ *"La data de 1600 però, comporta tres anacronismes, més enllà de qüestions estilístiques. La referència a Joan Udet com administrador de la Confraria del Patrocini que, com ja hem vist, va ser creada l'any 1675. El segon, l'administració feta per l'esmentat Udet, paraire d'ofici, de les amines que, segons els registres comunals, va ser feta entre 1699 i 1700. I el tercer i darrer, l'activitat d'Andreu Sala, que se situa a finals de segle",* (Galera, 2010: 73). Aquesta data esmentada per Puig i Molins que arriba per mitjà del reverent Serra Vilaró ja citat, també ha provocat embolics en la "nostra" historiografia. Tant és així que Cèsar Martinell parla d'un possible avantpassat d'Andreu Sala que degué tallar el retaule cent anys abans: *"Això planteja el cas de si, a més de l'escultor que trobem actiu entre 1685 i 1699, hi hagué un avantpassat seu dels mateixos noms i professió",* (Martinell, 1961: 124).

en comptes d'anar a buscar a l'escultor a la mateixa ciutat no degueren formalitzar el contracte a Barcelona, el lloc on sembla que encara hi residia Andreu Sala?

Morfològicament molt semblant al retaule de sant Miquel de Cardona trobem el retaule que presidia el famós monestir de Pedralbes de Barcelona⁶⁷. Per parlar tranquil·lament sobre aquest moble litúrgic ens esperarem a la segona part del treball, quan el farem servir com a pedra de toc per construir una altra nova atribució, aquest cop basada en l'estil, segons el que anomenarem "retaule tipus" d'Andreu Sala. Citar-lo aquí, però, ens serveix com a pretext perfecte per parlar sobre una altra peça, susceptible també d'introduir-se al catàleg de l'escultor de Linya.

Tot revisant la fotografia trobada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de l'antic retaule del monestir de Pedralbes de Barcelona –he de dir que recollida de forma intuïtiva, aleshores res vinculava aquest retaule amb Sala-, amb en Joan Bosch hi observàvem una particularitat realment interessant. A la mateixa església que alberga l'únic retaule conservat de Sala, el ja esmentat retaule de santa Clara i sant Antoni a la parròquia de sant Vicenç de Sarrià, s'hi conserva també una finíssima talla barroca d'un sant Josep amb nen⁶⁸, encara per investigar i restaurar, arraconada i empolsinada que sempre havia despertat l'atenció i intriga del director d'aquest treball.

Com deia, amb l'observació atenta de la fotografia de Pedralbes, vam descobrir que aquesta escultura conservada a Sarrià formava part del moble: clarament provenia de la fornícula superior situada al primer carrer del gegantí aparell del monestir.

L'extraordinari treball de policromia i daurat, encara que danyat, resulta encara i en bona mesura, intacte. En el cas que la hipòtesi d'autoria del monestir de Pedralbes fos finalment corroborada –de moment ens ha sigut impossible accedir als arxius de les monges clarisses-, aquest seria el primer grup escultòric que podria incorporar-se al catàleg d'Andreu Sala. I és que deixant de banda la perícia tècnica amb la que l'escultor en qüestió dóna forma a les figures –amb una especialíssima atenció a la corporeïtat d'aquestes, al seu aspecte més físic que es manifesta sota l'impecable i "barroquitzat" treball de les robes-, el que més em fa pensar que el sant Josep amb Nen seria tallat per Sala torna a ser aquesta personal manera de caracteritzar els rostres. Trobem el mateix esquema posarem de relleu més endavant: cabells i barbes frondosos i enrinxolats, nas allargat, rostres fins i bells, boca de pinyó, llavis molsuts.

⁶⁷ Veure imatge 20 a l'annex.

⁶⁸ Veure imatge 21 a l'annex.

Anunciava a l'inici d'aquest primer bloc documental el desacord provinent de la historiografia sobre la data exacta de la mort d'Andreu Sala. El cert és que, després de buscar als testaments de Cardona del període 1700-1710 conservats a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, el silenci ha tornat a ser la resposta. Podria ser que no se'ns hagués conservat el seu testament, però també que l'hagués formalitzat a Barcelona, d'on, segons la nostra experiència amb la documentació, sembla que no degué marxar mai fins el moment de la seva mort. Sigui com sigui i encara que aquest tipus de document és una fenomenal ajuda per l'investigador i historiador de l'art, tenim una altra pista que sembla obligar-nos a avançar la data que s'havia donat per bona des de la historiografia més recent que arranca amb Cèsar Martinell. Ell mateix havia establert la data de defunció de l'escultor el divuit de gener de 1700 segons la mateixa notícia que hem recollit i que ja ens anunciava Josep Maria Madurell a les seves notes de l'Arxiu de Protocols de Barcelona, endarrerint així la data de mort proporcionada per Ceán Bermúdez quan diu: "Falleció en Barcelona el año de 1704 a los setenta y sete de edad", (Ceán Bermúdez, 1800: 293). Joan Bosch a Alba Daurada coincideix amb Martinell en aquesta qüestió.

Aquesta és la notícia sobre Josep Trulls a favor dels marmessors⁶⁹ d'Andreu Sala, que es formalitza no l'any 1700, sinó el 1710: "*Ego Josephus Trulls juvenis sculptor Barcinonce habitator Gratis y Confesor et mi versate recognosce vobis domini manum mi soribus Et exeguntoribus testamenti seu ultima voluntatis Andreas Sala Sculptor Cúri Barcinone die sui obitus in Villa Cardona...*"⁷⁰.

També hi ha una informació que ens permetria reconduir la història familiar de Sala, però tan sols la deixo apuntada aquí per falta de referències documentals i, per tant, impossible de comprovar. Segons el bloc d'un historiador local, Santi Perpinyà, el 1707 Andreu Sala encara vivia a Cardona perquè consta a l'acta del bateig del seu fillol Andreu Sala, fill de Pere Joan Sala de Linya i Maria, conjugues pagesos de la parròquia de Sant Andreu de Linya, al Navès. De fet, aquest personatge, Pere Joan, apareix, com a mínim, a un manual notarial de l'any 1664⁷¹: "*Honorabilis Petrus Joannes Sala agricola fominus et possessor domus mansit et hereditatis de la Sala de Linya (...)*".

En conclusió, la seva data de mort s'ha de concebre entre el 1700 i el 1710, tenint en compte que el primer any donat per bo (el 1700) prové d'una errada de la mateixa notícia, i que potser podria situar-se, doncs, més a prop de l'any 1710, cosa que significaria, per exemple, que ell mateix acabà llur feina al retaule major de sant Miquel de Cardona.

⁶⁹ Josep Trulls, jove escultor de Barcelona era, doncs, l'encarregat de fer acomplir i executar la darrera voluntat del testador, d'aquest cas, l'escultor Andreu Sala.

⁷⁰ AHPB. Joan Solsona, Man 13, 18 de gener, any 1710 f. 30 v. Veure imatge 22 a l'annex.

⁷¹ El bloc de Sant Perpinyà és <http://santiperpinya.blogspot.com.es/p/el-barroc-cardona.html> i les referències trobades sobre aquesta branca de la família, ACA, Jeroni Olzina, Ca_0356 any 1664, f. 20v. De totes maneres, deixo tant sols apuntades aquestes referències per una possible ampliació del tema. S'ha volgut contactar amb aquets historiador, però finalment sense èxit ni resposta.

BLOC 2. LES IMATGES D'ANDREU SALA

Sala i el retaule com a eina comunicativa

Aquest no és el lloc per posar de relleu el poder del retaule en el sí de les comunitats d'època moderna, vist tant des de la perspectiva social, econòmica i com no, simbòlica i moralitzadora; ja que una part de la historiografia s'ha ocupat d'explicar amb atenció i profunditat aquest fenomen⁷².

Tanmateix, no estan de més un parell de pinzellades per introduir breument el tema que ens ocupa.

*Portarum quisquis attolere quaeris honorem,
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem.
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Carificet mentes, ut eant per lumina vera.
At verum lumen, ubi Christus jaunua vera.
Quale sit intus in his determinat aurea porta:
Mens hebes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius hac visa luce resurgit⁷³.*

Aquests són alguns dels nombrosos versos que l'abat Suger de Saint Denis destinava als objectes fabricats per la mà de l'home que servien, mitjançant la seva llum, per engalanar l'abadia de la capital francesa. És, segurament, un dels primers episodis on es posava de manifest el gust per allò sumptuós al servei de l'espai litúrgic. Encara quatre segles i mig després, aquestes premisses eren usades en el món modern i aquest tenia a Catalunya un objecte preferit que acomplia la funció de contribuir a l'embelliment del temple: el retaule.

No obstant, el retaule no es defineix només per la seva vessant "ornamental", sinó que, sota aquesta primera funció, s'amaga la seva real naturalesa. El moble litúrgic era –i és en

⁷² Segurament una de les millors síntesis del fenomen del retaule i llurs causes i conseqüències la trobem al treball de Bosch i Garriga: (Bosch Ballbona, Joan & Garriga i Riera, 1997). També Joan Bosch ho ha explicat varies vegades a diferents espais: al catàleg Alba Daurada: (Girona, 2006), en una conferència en forma d'article: (Bosch, 2006) i per mitjà d'un capítol en una publicació d'un congrés: (Bassegoda, Bonaventura Garriga, Joaquim París, 2007). En el fons, però, es tracta d'una revisió actualitzada –encara que amb aportacions originals i nous descobriments- de la feina inaugurada per Cèsar Martinell i la seva passió pel període modern amb el retaule com a nucli articulador de l'art religiós català. L'obra de referència ja citada és (Martinell, 1961).

⁷³ *"Quien quiera que seas, si quieres exaltar la gloria de estas puertas
No te maravilles ante el oro y el gasto sino frente a la maestría del Trabajo
Luminoso es este noble Trabajo, pero noblemente luminoso
Iluminará los espíritus a fin de que vayan gracias a luces verdaderas
Hacia la Verdadera Luz, de la que el Cristo es la verdadera Puerta
Del modo en que ella es inherente al mundo, la Puerta de oro lo define:
El espíritu estúpido se eleva hacia la Verdad gracias a que es material.
Y, viendo esta luz, resucita de su antigua sumersión".* E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Les éditions de Minuit, 1970, p. 44. Traducció del francès.

molts casos encara- un mitjancer, un intercessor entre el missatge de Déu i els sants i l'humil fidel. És un efectiu instrument de comunicació.

En aquest sentit, el retaule és el rostre del temple, l'objecte per antonomàsia d'admiració i devoció i l'hem de situar al bell mig de l'experiència religiosa: l'espai sagrat i el retaule com a sinècdoque d'aquest estan emplaçats, metafòricament, entre el Cel i la Terra. Tal com diu Bosch, *“el retaule era una peça fonamental en l'expressió col·lectiva de la religiositat, en les comunicacions espirituals entre el fidel i les seves creences, entre el creient i la divinitat o els seus advocats del més enllà”*, (Bosch Ballbona, 2009: 32).

És en aquesta posició mediatra que cal entendre'l com una eina de comunicació i revelació, tant en termes religiosos com semàntics, doncs en moltes ocasions era l'únic lloc on trobar-hi les representacions del món religiós al que s'al·ludia en la pregària. I, com a tal, també es convertia en un instrument propagandístic i divulgatiu d'alguns cultes per damunt d'uns altres, -com ara el culte al Roser o als Dolors, amb una especial atenció a la figura de Maria-, més encara després de Trento i de la Contrareforma, aquella que tenia reservats alguns criteris i normes específiques per a l'art religiós⁷⁴.

Per últim, cal destacar també un aspecte poc tractat dins dels estudis d'Història de l'Art: la dimensió social del fenomen artístic. En aquest cas, sabem que el retaule era sovint objecte de discussions i endeutaments de pobles sencers. Aquesta dada és significativa de la voluntat de representació i d'implicació dels fidels en el seu propi retaule. Però com? Com podia participar el poble d'aquelles imatges celestials, dels episodis hagiogràfics més emotius? Doncs mitjançant les seves pròpies advocacions. Com veurem, ben sovint en aquest període es combinaran de forma fascinant i sorprenent els nous sants contrareformistes, els més “moderns”, amb el santoral local més tradicional, amb el qual sentir-se representat per mitjà d'aquests models morals que el poble se sentia tant seus.

Formalment, el retaule barroc del segle XVII arranxa amb aparença de quadrícula, el que se'n diu “disseny reticular”, heretat del segle anterior. El punt de partida, doncs, l'hem de situar en una espècie de complexitat visual: la combinació entre teles pintades o relleus i

⁷⁴ Per veure els efectes de la Contrareforma sobre l'art religiós d'època moderna, veure (Bosch Ballbona, 2009: 37-48). Cito només el decret sobre les imatges pertanyent a aquesta qüestió que apareix a la pàgina 43-44: *De invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum et Sacris imaginibus*. Es guiava, com cita Bosch, *“amb la consetud de l'Església catòlica i apostòlica, rebuda pels primers temps de la religió cristiana i sancionada de manera unànime pels sants Pares i els decrets dels sagrats concilis”*. Per tant, volia proporcionar al fidel les històries dels sants i de Crist i la Verge com una realitat moral: *“mitjançant les històries dels misteris de la nostra Redempció expressades en pintures i altres representacions, el poble és il·lustrat i confirmat en la commemoració i veneració constant dels articles de la fe; i ací mateix, que s'obtenen grans fruits de totes les sagrades imatges, no únicament perquè amb elles es recorden al poble els beneficis i dons que han rebut a través de Jesucrist, sinó també perquè els miracles realitzats per Déu a través dels sants i els seus saludables exemples, es posen davant dels ulls dels fidels, amb la finalitat que mitjançant ells donin gràcies a Déu i conformin llur vida i costums a imitació dels sants, i estiguin estimulats a adorar i amar Déu i a practicar la pietat”*.

l'escultura a mode d'arquitectura apareix amb força en els retaules d'inicis de segle, com ara els desapareguts de Santa Maria de Martorell d'Agustí Pujol I i II i Gabriel Munt (1610) i el de sant Joan de Valls de Josep i Llätzer Tremulles (1635-1645)⁷⁵.

En el recorregut del retaule barroc cal advertir que tot i apreciar moltes petites variants fisonòmiques⁷⁶, trobarem pocs tombants estilístics monumentals i revolucionaris degut al caràcter fortament artesà de l'escultura al llarg de tot el sis-cents, molt lluny encara de la tradició italiana i la seva contínua voluntat experimentadora.

De totes maneres, com deia, el retaule barroc arrancava de l'ambigüitat cinc-centista i el model *vingolesc*⁷⁷ per acabar, ja a finals de segle, amb la unitat visual de llur llenguatge. L'esquema reticular començava a trontollar i el carrer central s'eixamplà per encabir-hi figures més grosses i preponderants: Bernini i el seu *bel composto* havien arribat al retaule català.

Doncs bé, Andreu Sala es troba al mig d'aquesta progressió. Parlava que pocs són els canvis significatius d'estil que experimenta el retaule del segle XVII. N'hi ha un del qual Sala hi participà activament i l'adoptà per ja no abandonar-lo mai en la seva producció retaulística: l'aplicació de l'ordre salomònic.

Entre 1665 i 1670 es detecta aquesta variació a l'hora de tallar els retaules, una variació que, de fet, només podia provenir d'Itàlia, i més concretament, de sant Pere al Vaticà. Però com arribà fins a territori català aquest peculiar i secular ordre arquitectònic? Deixant de banda les hipòtesis (encara no demostrades) sobre viatges a Itàlia d'algun d'aquests escultors, el que està clar és que una de les vies d'arribada fou el gravat. Algunes d'aquestes estampes del Baldaquí se'ns han conservat avui, com ara el magnífic gravat de Jacques Blondeau (1698) o el de l'italià Gian Battista Falda⁷⁸. Avui sabem que la pràctica arriba abans que la teoria, en el món de l'experiència artística. Però no cal oblidar el paper dels tractadistes en aquest context general d'aplicació del renovat ordre, i és ben cert que personatges il·lustres del segle XVII com ara Juan Ricci, Juan Caramuel i Guarino Guarini es

⁷⁵ Veure imatge 23 a l'annex.

⁷⁶ Algunes d'aquestes variants funcionen de vegades com a vertaderes excepcions: és el cas del retaule mixt que combina escultura i pintura, com ara el retaule major del Carme de Manresa i el major de Sant Feliu de Codines (ambdós amb pintures de Pere Cuquet); l'aplicació efímera de l'ordre salomònic en Pau Costa, o bé la independència de les figures dins les fornícules present en l'obra de Josep Tremulles, per exemple al retaule de Santes Creus (1647).

⁷⁷ Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) va ser un cèlebre arquitecte italià del sis-cents. Més important que la seva faceta d'arquitecte, és la de tractadista. L'any 1562 escriu la *Regola delli cinque ordini d'architettura*, el que serà un dels tractats més prolífics de tota l'era moderna i que serà útil a tota Europa no tant sols per la construcció d'edificis, viles i façanes, sinó també per l'escultura, i en el cas català, per aquell objecte que a principis de segle mesclava aquestes dues disciplines. Així, els escultors i fusters aplicaven indiscriminadament l'esquema *vingolesc* de façanes d'edificis als seus mobles litúrgics.

⁷⁸ Veure imatge 24 a l'annex.

poden descriure sense reserves com els “tractadistes de l’ordre salomònic” sense els quals seria impossible explicar l’arquitectura barroca de l’Espanya moderna⁷⁹.

No es tractava, però, d’una solució eminentment decorativa, una decisió optativa i simplista, sinó una forma que s’adaptava amb idoneïtat a les creences d’aquesta nova església reformada i omnipotent que es reafirmava sobre la seva pròpia forma i s’alçava cap al cel. Tal com explica molt bé Joan Bosch a *Alba Daurada*, “*L’aparell decoratiu dels escultors n’eixamplava encara l’expressivitat: esdevenia símbol de l’eucaristia, el sagrament per excel·lència defensar per la Contrareforma dels atacs protestants, proclamat mitjançant l’art, la litúrgia, el ritual i les devocions. Les aus picotejant fruites, els raïms, els pàmpols, els rams de fruites, els poms de flors, els pelicans actuaven com emblemes eloqüents del sacrifici eucarístic. Amb el salomonisme, els retaules passaren a ser governats per un ordre més persuasiu, simbòlicament més ric i dens, en sintonia amb l’estètica dels episodis més resplendents de l’art de l’Església contrareformista des que Gian Lorenzo Bernini el reinventà al baldaquí de sant Pere de Roma i el convertí en la millor i més eficaç imatge del catolicisme global del segle XVII*”, (Girona, 2006: 39).

L’exemple més clarivident d’aplicació de l’ordre salomònic en la trajectòria de Sala el trobem a l’únic retaule conservat, admirable avui a l’església de sant Vicenç de Sarrià: el retaule de santa Clara i sant Antoni de l’antic monestir de santa Clara de Barcelona. Aquest, del qual ja en sabem el periple històric, destaca, en primera instància, per l’ús d’un esquema senzill, fortament quadriculat, hereu en bona mesura del model *vignolesc*, però ja amb la estudiada inserció de l’ordre salomònic, integrat perfectament en l’estructura del retaule i l’ornamentació. Característic de l’ús del renovat ordre en mans de Sala serà la seva aplicació doble, en columnes que semblen tenir una projecció cap enfora –en la línia de l’arquitectura cinc-centista inaugurada pel mestre Brunelleschi a Florència-, tot emmarcant unes profundes i ben delimitades fornícules.

Sala ha entès bé l’ordre salomònic. No tant sols tènicament i quant a elements suportants, sinó globalment, com una espècie de norma que regula i modula tot el retaule conferint-li major fastuositat, i alhora, major expressivitat. Encara que posteriors, quant a aplicació de l’ordre salomònic s’han d’entendre conjuntament les produccions artístiques de Sala i les de Pau Sunyer o Llätzer Tremulles II, aquest últim a la Catalunya Nord.

Seguint el mateix esquema però diametralment oposat en el seu ús, Pau Costa decidí adoptar l’ordre salomònic en les seves creacions només de forma efímera, temporal. Si Sala es defineix per l’articulació del retaule mitjançant l’igual ús de l’ordre en totes les

⁷⁹ Prenc com a referencia un text interessant i molt ben argumentat sobre els tractats de l’ordre salomònic a Espanya de Martha Fernández: (Fernández, 2008). Veure imatge 25 a l’annex.

seves parts, una decisió que obeeix a la voluntat d'unificació, Costa variaria significativament aquesta premissa a favor d'una major experimentació. A Santa Maria d'Arenys⁸⁰, ja al 1706, decidí emprar l'ordre només per organitzar el segon cos i optà en el cos baix per una solució ben diferent de la del pis superior: cenyir els compartiments amb tres columnes d'ordre compost i fust llis.

D'altra banda, el retaule de les clarisses de Sala guarda molta relació estilística amb el retaule ja desaparegut de sant Joan de Perpinyà de l'escultor Llätzer Tramulles II de 1703⁸¹. També de tres cossos d'alçada, combina escultures exemptes amb relleus historiatats al primer pis. El coronament del retaule, encara que més espectacular, és molt similar a la manera de fer de Sala, així com la voluntat d'agrupar les columnes a banda i banda de les fornícules per donar més profusió a l'ornamentació del moble litúrgic.

Si observem el retaule conservat a Sarrià, haurem de remetre'ns també al retaule conservat *in situ*, a la catedral de Tarragona, obra de Francesc Grau (1678)⁸². L'aplicació de l'ordre és la mateixa: grups de columnes helicoïdals en projecció, profusos coronaments i profundes fornícules. Tanmateix, el concepte que s'amaga darrera l'aplicació de l'ordre és ja diferent al de Tarragona, i això constitueix una novetat formal. Aquí la modalitat "italiana" de nucli figuratiu –en aquest cas la Immaculada al centre– en què l'ordre articula la unitat visual passa per damunt del disseny reticular, aquest últim ben integrat al retaule-tipus d'Andreu Sala.

Aquesta aplicació de l'ordre salomònic és observable a tots els retaules de la seva autoria, tant els conservats (com aquest últim de santa Clara), com els que coneixem a través de testimonis fotogràfics: el retaule major de sant Miquel de Cardona o el probable retaule major del monestir de Pedralbes, però fins i tot també els que coneixem a través de les descripcions, com és el cas del retaule major dels Mínims de Barcelona, amb seu a l'església de sant Francesc de Paula: "*detrás de las credenzas o mesitas laterales, elevávase á cada lado una grande columna salomónica, que teniendo por base una la escultura de Adán y otra la de Eva, llegaban a poner sus capiteles a la línea del techo del nicho principal o sea del primer orden alto*", (Barraquer y Roviralt, 1906: 277-301).

En aquest punt, hem de tornar a l'obra de Pau Costa. Les bases figurades de les columnes tenen un ampli recorregut però segurament l'exponent més espectacular admirable encara avui és el que ens ensenya el ja tardà retaule major de Cadaqués⁸³. Si Sala opta per esculpir-hi la parella primogènita de la humanitat, Costa esculpí el 1788 a Cadaqués un

⁸⁰ Veure imatge 26 a l'annex.

⁸¹ Veure imatge 27 a l'annex.

⁸² Veure imatge 28 a l'annex.

⁸³ Veure imatge 29 a l'annex.

retaule articulat per un gegantí ordre i optà per tallar-hi dos atlants, personatges sorgits de la mitologia grega i responsables de suportar el pes de la cúpula celeste i, en aquest cas també, el del retaule.

Quant a la forma i concepció del que significa el retaule per Andreu Sala, també s'ha de tenir en compte un element important, segurament aquell que defineix en bona mesura tota la producció del cardoní. Hem titulat aquesta part del treball com: "les imatges d'Andreu Sala". I és que Andreu Sala és, abans de res, un imatger. Allò que defineix el retaule com a eina comunicativa és, en el seu cas, única i exclusivament l'escultura en tres dimensions. Llurs fornícules són emplenades per escultures de bust rodó, personatges sencers que expressen en elles mateixes el que, d'altra manera, s'ocupen de transmetre els relleus historiat.

No tenim constància de cap relleu de la seva autoria. Potser per un caprici de la documentació, un miratge o simplement una preferència personal de l'autor. Si parlem d'alçada "artística" –en termes moderns-, a Andreu Sala hauríem de posar-lo al costat de l'altre gran escultor de l'últim quart de segle, el seu contemporani Joan Roig II. Casualment, Joan Roig va ser un extraordinari (i encara molt poc conegut) escultor de relleus. Algunes de les seves obres són autèntics homenatges a episodis culminants de la història de la pintura passats pel sedàs del gravat, però re-interpretats per un escultor vertaderament fi i original.

Això m'indueix a pensar en una certa especialització del mercat de l'art, i concretament de l'art de la retaulística. Podria ser, doncs, que personatges tant destacats del panorama de finals de segle com ara Vicenç Massanet, en el seu paper d'agut comitent, preferís, per la mateixa capella capitular a Joan Roig per a què esculpís el retaule de sant Pacià, obra indubtable d'un escultor de relleus, un ideador d'escenaris i a Sala per un episodi extàtic (el de sant Francesc Xavier), en què el patetisme de la conjuntura feia idoni la implicació d'un imatger, un creador de personatges?

Al ser un gran inventor de figures, no és estrany que trobem en els seus retaules autèntics i rics programes iconogràfics. Sense haver d'abandonar el model que utilitzem per fer aquesta petita reflexió sobre l'estil del cardoní quant a retaules, cal veure al retaule de santa Clara i sant Antoni un estudiat ús de la iconografia benedictina, quelcom simbòlic de la voluntat expressa dels comitents.

Si mirem el retaule de dalt cap a baix, hi trobem santa Clara (l'antic record a l'origen clarís del monestir), sant Benet i sant Antoni Abat, a qui era dedicat el monestir. A la primera andana, santa Escolàstica, germana de Benet i fundadora del primer monestir de monges benedictines a Itàlia, i a l'altra banda, santa Gertrudis la Magna, coneguda especialment

per llur literatura ascètica i especialment les seves *Revelacions*⁸⁴. Al segon pis, els representants dels seguidors més fidels de sant Benet: sant Maür, fundador de la primera abadia de l'ordre a França i sant Plàcid, un dels primers en fundar monestirs a l'illa de Sicília⁸⁵.

Aquest és un estudi iconogràfic profund dels personatges benedictins, un domini semblant al que Sala demostrà a la seva obra mestra quant a retaules: el retaule major de sant Miquel de Cardona (1690-1700?).

En aquest cas, però, sorgeix aquella mescla tant genuïna d'iconografia local i provincial amb aquella moderna, essencialment contrareformista. El compartiment central estava destinat al sagrari, com la majoria de retaules de l'època, però als costats, estava representada una imatge local: els cards de Cardona. En el segon nivell es podia apreciar el cambril amb la imatge de la Mare de Déu del Patrocini, una devoció molt cardonina⁸⁶ i a banda i banda, sant Celdoni i sant Ermenter, personatges que formaven part del santoral local. Al tercer nivell s'hi podia observar, al centre, sant Miquel Arcàngel (patró de la parròquia) matant el dimoni, una imatge molt poètica i també excepcional en el conjunt de retaules de finals del segle XVII, amb sant Ramón Nonat i sant Felip Neri, sants contrareformistes. Això i el coronament amb les alegories de la Caritat, la Justícia, la Fe i l'Esperança ens donen a entendre un cop més la conjugació iconogràfica: una arraigada a la terra i l'altra lligada a la religiositat contemporània.

I és en aquesta imatge del retaule de sant Miquel de Cardona que cal aturar-s'hi per entendre el lligam formal i conceptual que s'estableix entre Andreu Sala i dos escultors d'una generació anterior que són susceptibles d'haver mantingut algun tipus de relació amb el nostre escultor, potser fins i tot de mestratge. Estem parlant de Francesc Grau i Domènec Rovira II, escultors que el 1679 havien creat versions esplèndides d'aplicació de l'ordre salomònic a les feines simultànies del retaule major de l'Assumpta d'Alcover (1679-1700, cremat el 1936 però documentat fotogràficament)⁸⁷ i el ja citat de la Immaculada Concepció de Tarragona (1679).

De fet, Domènec Rovira i Francesc Grau posseeixen més elements comuns amb Andreu Sala que cap altre escultor, i no es limiten només a l'ús de l'ordre salomònic. Certament, la topografia que manifesten els retaules d'Andreu Sala s'acosta molt a la *maniera* de Rovira i

⁸⁴ Aquesta imatge porta un bàcul, segurament per un error iconogràfic, com a referència a santa Gertrudis de Nivelles, abadessa del mateix monestir. És una dada proporcionada per (Triadó, 1998: 79).

⁸⁵ Segueixo altra vegada a (Triadó, 1998: 79).

⁸⁶ Galera ens explica el culte ja des de 1675 i especialment el de la seva imatge, que comprenia la cerimònia de despullar-la, després de la processó amb les relíquies dels sants Màrtirs o la imatge de Nostra Senyora de la Pietat a les capelles foranes de sant Joan del Pont o de la Pietat, respectivament, i concloure així les oracions per aconseguir la seva intercessió per conjurar la sequera, per exemple. (Galera, 2010: 65).

⁸⁷ Veure imatge 30 a l'annex.

també de Grau. Si posem de costat el retaule major de Sant Miquel de Cardona⁸⁸ i els dos més reeixits del catàleg de Rovira, el de l'Assumpta d'Alcover⁸⁹ i el de l'Arboç del Penedès⁹⁰, hi veurem semblances extraordinàries.

La formulació estructural del retaule és gairebé idèntica i molt particular: de mides monumentals, tres carrers d'igual amplada entre sí, dues andanes que semblen tres degut al gran coronament de cadascuna i un plegat del retaule que afavoreix una forma còncava, dinàmica del conjunt -potser d'acord amb la arquitectura i també l'escultura de formes còncaves i convexes practicades per Bernini, que, sense voler, remeten al seu refusat plantejament per l'obra del palau del Louvre a París-. Sigui com sigui, sembla que els dos carrers laterals es pleguen cap al centre de l'aparell escultòric, cosa que succeeix d'igual forma al retaule major del Monestir de Pedralbes.

Encara que els autors, separats per una generació, notin les diferències epidèrmiques i d'adopció de tècniques com ara l'ús del relleu historiat en el cas de Rovira i la substitució d'aquest per escultures exemptes que atempten amb sortir de llur fornícula, en el cas de Sala i Grau, hi ha alguns trets identificatius que fan pensar en l'estret contacte dels tres escultors: les figures exteriors del retaule estan col·locades per sobre de l'arquitectura -en el cas de Cardona, les figures alegòriques alades són més acusades que els *putti* de Rovira sobre el coronament del retaule de l'Arboç del Penedès, però la solució és la mateixa-, l'ús de l'ordre salomònic manifestat en tres columnes adossades en els tres conjunts (cosa que també es dona en el de Pedralbes i el de Tarragona de Francesc Grau), el característic dossieret d'arc lobulat de la fornícula principal, incipient a l'Arboç i plenament desenvolupat en el de Cardona, així com el cambril, aquella cambra elevada i accessible situada darrera de l'altar, que tingué una gran importància al retaule de la seva ciutat natal, així com tantes altres semblances formals.

Finalment, la iconografia es repeteix en el plantejament i la disposició: als laterals del retaule el santoral local i al centre, la nova iconografia d'arrel contrareformista. Dobles frisos sobre els episodis laterals i dues imatges principals centrals: el motiu en algun cas se situa a la part baixa (l'Assumpta d'Alcover per exemple) i en d'altres, a la part superior (Sant Miquel), deixant a la part central la devoció de caràcter més popular, com és el cas ja citat de la Mare de Déu del Patrocini, a Cardona. Seguint amb el mateix argument, molt característica és la forma d'aquests escultors de col·locar aquests espais centrals (fixem-nos en la disposició del retaule de Santa Clara i Sant Antoni quan aquest es trobava al Saló del Tinell i en els dos retaules de Rovira). Cap d'ells està mai completament en línia amb

⁸⁸ Veure imatge 19 a l'annex.

⁸⁹ Cèsar Martinell l'explica molt bé a (Martinell, 1961: 73-74).

⁹⁰ Veure imatge 31 a l'annex.

els espais laterals, sempre resulten presentar-se elevats del nivell que els correspondria, dotant al retaule d'un fort dinamisme, que sumat a la forma còncava del conjunt i a l'ús de l'orde salomònic, aconseguixen un aparell extraordinàriament enèrgic, amb vida pròpia.

Si afinem la vista, aquest esquema citat es repeteix al retaule que presidia el Monestir de Pedralbes de Barcelona⁹¹: tres cossos, carrers intercalats en alçada, el dosseret inconfusible del cambril central, la plena inflicció del ordre salomònic, la característica forma i profunditat de les fornícules i la decoració del fris inferior. Tot això sumat a les característiques formals de l'escultura que formava part del conjunt –el sant Josep amb Nen- conservat a sant Vicenç de Sarrià, alimenten la hipòtesi d'autoria a Andreu Sala d'aquest important retaule de la seu de les clarisses a Barcelona.

Aquests serien, doncs, els ítems més destacats del retaule d'Andreu Sala. Ens havíem proposat, a l'inici d'aquest capítol, intentar determinar l'estil escultòric de Sala i traçar una cartografia del “retaule-tipus”, de la seva manera d'entendre aquest aparell comunicatiu tot inserint-lo en el panorama retaulístic de l'últim quart de segle per, així, comprendre de millor manera aquells retaules que en resten, els que podem admirar encara a través de fotografies i els que, malauradament, no han arribat fins avui. Segurament i com a conclusió, hauria de dir que el mestre Sala projecta i planeja el retaule com ho fa amb la resta de la seva producció artística: a través de l'escultura. Els seus retaules no són ja pantalles explicatives, sinó cossos vius dins d'altres, una idea lluny del retaule com a aparell arquitectònic, ni tan sols vinculat a la pintura o al relleu, sinó més aviat com una massa homogènia que, a través de l'orde salomònic, s'expressa de la manera més viva i dinàmica.

⁹¹ Veure imatge 20 a l'annex.

Espiritualitat i sensualitat. L'aliança entre la didàctica i la il·lusió

La disposició teatral de l'espai, la convivència entre les arts (pintura, escultura i arquitectura) en una mateixa obra, l'experiència emocional de l'espectador, l'expressa voluntat de sorprendre... aquestes són algunes de les característiques generals que s'associen amb el concepte "art barroc". No obstant, el Barroc com a corrent artística té al darrera una formulació teòrica que va molt més lluny de la simple enumeració dels seus efectes en el camp de les arts. L'art del segle XVII, de fet, requeria una nova valorització de les relacions tradicionals entre les arts i el compromís de l'espectador en el procés de recepció de l'obra⁹².

Naturalment, els canvis formals i conceptuals de les arts, i concretament, de l'escultura, estan al darrera de profundes remodelacions en el sí de l'Església Catòlica i llur religiositat, que reclamaven ja al segle XVII una revisió de la relació entre el fidel i la representació de la divinitat. Aquests canvis que s'inicien a Trento i segueixen durant el procés de la Contrareforma han estat ja explicats en diverses publicacions i no és la nostra intenció repetir-los en aquest espai⁹³.

De totes maneres, sí que és útil tenir en compte que en aquesta renovada mirada cap a la religió i també cap a l'escultura, el Barroc es convertí en el mitjà ideal per representar un dels temes més recurrents i exclusius del període: la visió mística o teofania. La teologia mística es definia com una disciplina especulativa que buscava conèixer Déu i aprehendre'l a través d'un progrés espiritual en el què l'ànima ascendia fins arribar a la divinitat. De fet, aquests fenòmens es veieren de vegades com miracles, doncs moltes vegades la visió extàtica o mística incloïa levitacions, *miraculums*, un mot associat al seus inicis a allò visual (*mirare*). La visió espiritual, però, presentava als artistes del període molts problemes formals i el gran dilema d'arrel: com representar allò sobrenatural per mitjà d'allò natural? Al suavitzar les fronteres entre allò material i allò espiritual, la Terra i el Cel, l'experiència mística es convertia en quelcom exclusivament barroc, una manifestació original i originàriament barroca.

Així, l'Església Catòlica posttridentina concedí un important paper a allò sobrenatural, i com a conseqüència, també ho feu a les representacions que tenien com a objectiu donar a conèixer allò extraordinari del protagonista per tal de guanyar adeptes, enfortir la fe i demostrar que els sants catòlics estaven en possessió de ser els veritables intercessors amb Déu, a diferència dels enemics protestants de l'Europa central. Podria veure's el

⁹² Per abordar aquest capítol, he seguit algunes idees de (Flynn, 2002: 67-89)

⁹³ Segurament l'autor per excel·lència sobre el tema és el mestre -i a vegades controvertit- Émile Mâle. Mâle parla dels efectes de la Contrareforma sobre les arts plàstiques en diverses ocasions, però dues són les més reeixides: *El Arte religioso de la Contrareforma: estudios sobre la iconografía de final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, (Mâle, 2001) i *El Barroco: arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España y Flandes*, (Mâle, 1985).

fenomen de les visions extàtiques, tal com anuncia Émile Mâle, com la novetat iconogràfica de l'època:

“Por una especie de fiebre el éxtasis apareció, no solamente como recompensa para su gran amor, sino como la prueba de su misión: la herejía no podía comunicarse con Jesucristo, se negaba a ver su faz luminosa, no escuchaba su voz. El éxtasis se convirtió en la más alta cima de la vida cristiana y el supremo esfuerzo del arte”, (Mâle, 1966: 192).

La literatura mística espanyola, amb un llarg recorregut, estava basada en les experiències de llurs protagonistes narrades en estricta primera persona. Potser per això aquests textos gaudiren d'una extraordinària fama arreu del món conegut: era una literatura expressiva, afectiva i extremadament personal. El radi d'influència d'aquest nou gènere literari arribava arreu, i segurament el més celebrat i pròxim en relació al poble català foren els escrits de sant manresà sant Ignasi de Loiola al seu *Diari Espiritual*:

“[68] Al acabar de revestirme, se imprimió en mí el nombre de Jesús con tanta intensidad y me sentí tan reforzado o –parece- confirmado para más adelante, que me vinieron con más fuerza las lágrimas.

[70] Después durante el día, siempre me acordaba de Jesús, experimentava la sensación de verle con el entendimiento, hallándome en continúa devoción y confirmación”.

Aquesta “sensació de veure'l amb l'enteniment” és la clau de l'expressió de l'èxtasi o visió mística. És, si ho pensem bé, la raó que explicaria l'obra dels dos sants que es conserven a la Seu, tallats per Andreu Sala. El Rapte de Sant Ignasi⁹⁴ és un dels episodis més celebrats de la biografia del sant català i un dels més espectaculars: el sant ja no és aquí, amb els demés mortals, sinó que marxa del món natural, raptat per Déu en un episodi de pura espiritualitat.

A l'obra el sant se'ns presenta vestit amb els hàbits típics de missioner i ajaçat: una mà creuada sobre el pit i les cames gairebé alçades, en tensió. Sant Ignasi de Loiola està veient Déu, literalment. L'èxtasi es manifesta en cada múscul del seu cos: el coll s'arqueja, el cap es deixa caure enrere sobre els coixins i els dits dels peus i les mans es crispen, com ho feia la santa espanyola de Bernini a la capella Cornaro. Però a més a més, Sala ens mostra llur visió interior per mitjà d'una faceta poc explorada: les robes. El pit del sant Ignasi s'infla i es despulla, li cau la roba fins més enllà de l'espatlla, l'hàbit se li embolica a les cames; una imatge senzillament sensual i també provocativa, controvertida. Sembla que el sant hagi deixat el llibre, lluny de la mà estesa, impossible de recuperar: està sumit

⁹⁴ Veure imatge 13 a l'annex.

en una experiència sobrenatural que impedeix explicar-la en termes racionals, per mitjà de les paraules.

És així com Sala entén la visió mística d'un sant amb una vida religiosa i personal agitadíssima. L'imatge va ser capaç de representar visualment el torrent d'emocions que era de menester i devia causar un gran impacte al públic devot que tenia en tanta estima el sant manresà. La recuperació de la figura de sant Ignasi anava molt més enllà d'un fet puntual, doncs tenim notícies de seus de la Companyia de Jesús a Catalunya des de 1545 (cinc anys després de la seva fundació a Roma) i, a l'any 1601 es comptabilitzaven ja sis comunitats; un nombre que s'incrementaria exponencialment després de la seva canonització al 1622⁹⁵.

En ple segle XVII, les característiques formals ja no eren l'únic mitjà adequat per promoure la contemplació de la litúrgia. Francisco Pacheco (1564-1654) va dir en una ocasió: *"la figura de mármol o madera requiere la mano del pintor para cobrar vida"*. Aquest influx de vida, aquest renaixement de l'escultura, incloïa la participació d'un professional de la pintura en l'acte d'elaboració d'una obra escultòrica per tal que la peça semblés de veritat. És en aquest punt on el barroc inclou la idea, molt present en tota la obra d'Andreu Sala, del cos com a entitat autònoma. La representació naturalista del cos humà resultava ser el mitjà perfecte per expressar els estats extrems de l'ànima humana⁹⁶.

Però no cal que ens movem de la Catedral de Barcelona per veure l'impacte de la policromia tant en el cos del protagonista, com en l'episodi narrat per aquest. El sant Francesc Xavier de la Capella de sant Pacià⁹⁷ és una de les poques escultures de bust rodó que se'ns conserven avui amb la policromia intacta. Andreu Sala sembla haver repetit la solució quant a la posició del cos del sant, però la sensibilitat que traspua aquesta obra – en part degut a l'efecte de la policromia- l'allunyen de l'envigorit sentiment del sant Ignasi.

Sant Francesc està a punt de morir, entre l'astorament i la fatiga, en l'últim sospir de l'experiència. Tanmateix, encara és viu. I ho sabem precisament per aquesta virtuositat tècnica que ens permet parlar de naturalisme extrem, -tant deutora de Bernini, per cert-. La templa que es recolza sobre la dura roca s'arruga perquè el sant encara té força per aguantar el coll, doblegat i tibant. No obstant, el rostre revela que el màrtir defalleix, la mà ja no agafa amb força el crucifix sinó que l'acaricia deixant-lo anar, tot el cos cau, i ho fa lànguidament, com una aparició.

⁹⁵ Dades facilitades per (Mercader, 2010: 459).

⁹⁶ Segurament un dels exponents, ara lluny de l'àmbit català, d'aquest fenomen, de la combinació entre escultura i policromia, el trobem a l'extraordinari San Jerónimo (1525) de l'escultor italià resident a la península Pietro Torrigiano.

⁹⁷ Veure imatge 12 a l'annex.

A més, Andreu Sala ens dóna petites pistes sobre el coneixement de la iconografia i la vida del sant. Hem vist sant Ignasi humilment vestit recolzat sobre un gran i frondós coixí, però sant Francesc se'ns presenta com el que era: el gran missioner de la Companyia de Jesús a Orient, havia recorregut la Índia i el Japó, on va morir. La seva vida a Àsia es reflexa en el suport on descansa la meitat del seu cos, es tracta d'una pila de pedres embolcallada al seu cim per una pell d'animal –símbol inequívoc d'un origen remot-. Aquest “cobrar vida”, es pensà doncs, com un acte d'empatia, per promoure una comunicació directa –podríem dir de persona a persona- entre el cos del sant i l'espectador, (Flynn, 2002: 80).

La mística com a tema recurrent no tingué però, una única materialització en les representacions dels sants estrictament contrareformistes. Com a conseqüència d'aquesta nova valorització del misticisme, fins i tot els sants més antics es veieren ara sumits en experiències místiques, abandonant així les seves antigues iconografies, contaminant la seva imatge d'aquesta gran onada tant característicament barroca. Però també succeí quelcom curiós en aquest moment d'experimentació amb les formes: l'episodi visionari o extàtic fou el producte de llegendes d'origen desconegut, com és el cas de Sant Cristòbal amb el nen sobre les seves espatlles, o una de les advocacions més interessants del període: la santa Lliberada⁹⁸.

La santa que descansa a les sales de reserva del MNAC ens posa sobre la taula un dels aspectes més rellevants de l'obra de Sala i també de la plàstica alt-barroca romana: la didàctica. Semblaria contradictori que una santa que no entra dins el ventall hagiogràfic aprovat per l'Església Catòlica contrareformista, tant estranya i de dubtosos orígens, ens pugui parlar sobre un dels propòsits més renovats i ferris d'aquesta institució del segle XVII. Però el cert és que, parlant en termes expressius, la santa Lliberada, amb la seva continguda espiritualitat –si més no, més continguda que la resta de sants extàtics de Sala-, ens explica la bella història del penediment i la fe.

Andreu Sala ha fet d'ella la més gràcil santa crucificada. Andrògina i misteriosa, el seu abillament sembla traslladar l'agitació interior, apaivagada pel fi *contrapposto* de la seva figura. El seu posat és el propi d'un màrtir. Entregada a la divinitat, amb la vista alçada, la santa Lliberada mostra i lliura el seu cos (i ànima) segons el càstig imposat per tal de retornar amb Déu, com ho faria el més entregat dels sants màrtirs recent canonitzats.

Amb anterioritat en aquest treball s'han posat de costat els rostres de la santa Lliberada i del sant Aleix per tal d'advertir-hi les semblances formals i el cert és que aquest és un rostre “salanià” sense cap mena de dubte. Tot i que el rostre-tipus de Sala l'haguem de descriure com a fi i delicat, el cert és que no ha sabut reproduir les característiques pròpies

⁹⁸ Veure imatge 14 a l'annex.

d'un rostre femení. Probablement perquè no en devia tallar mai cap, d'altra banda. També és cert que en el cas de la Lliberada, l'estudi de les robes no és tant precís, estudiat i subtil com en d'altres escultures (com el del Sant Antoni o el més que excel·lent Sant Aleix), potser a causa de l'argument de la didàctica que, sota el meu entendre, és el *leimotiv* de la figura. Els plecs són repetits i simètrics a la part superior i gruixuts a la inferior, deixant entreveure les corbes de la figura. Un petit gest de complicitat per donar a entendre el gènere de la figura barbuda?

Així doncs, l'experiència mística, que era el producte d'una llarga lluita interna de perfecció espiritual, es transformava en gràcia divina, atorgada als sants oficials i als que no ho eren, als nous i als antics, que van ser representats en èxtasis o en mig de visions celestials⁹⁹.

És sota aquests paràmetres que hauríem d'entendre una de les obres mestres de tot el segle XVII i m'aventuraria a dir, de la història de l'art català: el desaparegut sant Aleix de santa Maria del Mar¹⁰⁰.

Quan un contempla la fotografia, únic vestigi actual de la seva supervivència, experimenta quelcom difícil d'explicar, quelcom entre la fascinació més absoluta i l'empatia més sincera. Això és, en realitat, el que els italians anomenaven *muovere*, una espècie d'agitació interior per part de l'espectador al relacionar-se amb l'obra. Com amb Bernini, l'espectador es converteix ara en partícip de l'obra, en un element més que la completarà, fruit de la persuasió d'arrel italiana. I és que el sant Aleix poc li hauria d'envejar a les escultures de l'altra banda del Mediterrani, doncs conté molts arguments italians –i concretament romans– de la primera meitat de segle.

Quina meravella! Podríem parlar de tantíssimes coses al contemplar el sant agonitzant... La perfecció anatòmica és tant apreciable que no m'estranyaria que Sala estigués fermament interessat en l'estudi anatòmic del cos humà: els músculs acusats del pit, el coll girat, les petites venes que sobresurten dels canells i les mans tant fines i ben estudiades. Ens trobem davant del triomf de la perfecció tècnica al servei del naturalisme extrem.

Aquest és el més reeixit dels sants jacents del catàleg de Sala –un retorn iconogràfic realment interessant, que explica molt de la preferència expressiva de l'escultura, sempre ajaçada, retorçada-, un sant relativament popular que se'ns mostra tombat cap a nosaltres (una altra novetat) i amb el cap recolzat sobre un coixí embolcallat amb robes. Si amb els sants agonitzants de la Seu recalcàvem l'ús expressiu de les robes, aquí crec que és més interessant, com deia, observar el treball del cos. De la mateixa manera, si el sant Francesc

⁹⁹ Paràfrasi d'un article en línia de Janeth Rodríguez-Nóbrega publicat el 27/09/2006 anomenat La mística y el arte barroco a la revista Ilatinoamericana de Assaig Crítica.cl, el link és el següent: <http://critica.cl/artes-visuales/la-mistica-y-el-arte-barroco>.

¹⁰⁰ Veure imatge 8 a l'annex.

Xavier semblava levitar en el relat de la seva visió de Déu, el sant Aleix cau amb tot el seu pes sobre la superfície que el sustenta, el cos és aquí el protagonista de l'experiència extra-sensible.

D'altra banda, l'escultor de Linya ens dóna algunes pistes del seu excel·lent mestratge i talent en algunes parts clau del protagonista: l'harmonia del conjunt l'aconsegueix per mitjà de la posició del cos. Aleix creua la cama esquerra per sobre de la dreta, amb els genolls enganxats, un esquema que repeteix al tronc superior. Però com és que el braç esquerra no creua per sobre del dret? Aquí és on apareix el petit sacrifici iconogràfic. Sala ha retirat subtilment l'espatlla esquerra del protagonista, provocant així que el rostre s'acosti més a nosaltres i que la mà alçada no tapi la carta que guarda amb força a l'altra mà, tant a prop del llibre. I és que en aquest tros de paper sant Aleix hi escriví la seva vida¹⁰¹, una vida que volia ser vorera a Déu.

El sant Aleix representa el ple assoliment de la Contrareforma en termes figuratius. Cap altre mestre abans de Sala s'havia acostat tant als diversos estadis de l'emotivitat mística, tot experimentat amb conceptes tant moderns com ho són l'espiritualitat i la matèria. Tal com explica Bosch: *“des de final del segle XVII les estructures dels retaules començaren a vessar pel presbiteri, i s'estengueren com braços cap a la nau; les imatges sortien del seu entorsolament a les fornícules i, com si les raptés un remolí d'energia espiritual, es projectaven amb vehemència cap a la nau o s'interpellaven entre elles, adoptant postures declamatòries”*.

Però a més d'aquesta expansió total de les figures dels retaules hi ha aquí una certa consciència de l'autonomia de l'escultura de bust rodó. Els personatges d'Andreu Sala ho són per ells mateixos, sense dependre (en molts casos) d'un relat col·lectiu o d'una estructura que els aculli. Sota el meu entendre, aquestes bellíssimes figures estan en un difícil equilibri entre dos pols d'atracció fonamentals que són els que articulen tota la producció imatgera d'Andreu Sala: l'espiritualitat i la sensualitat. Tots els personatges dels que hem parlat i parlarem busquen ubicar-se entre aquests dos conceptes: han de transmetre la més fèrria de les conviccions religioses a través d'una acusada espiritualitat però no poden fer-ho sense sacrificar la bellesa de les formes, l'atracció de l'espectador, la sinuositat i voluptuositat de les figures.

¹⁰¹ Segons explica la llegenda de la seva vida, que se situa a mitjan segle V, Aleix era fill de patricis romans. Va ser promès amb una dona que el va convèncer per a què renunciés al matrimoni a canvi d'una vida entregada a la fe. Aleix marxà al nord de Síria, on es guanyava la vida a través d'almoines. Un temps després, retornà a Roma, a casa del seu pare, però ningú el va reconèixer. Allí l'acolliren com a mendicant durant disset anys i li oferiren un lloc per dormir sota l'escala. Al final de la seva vida, quan Aleix sabia que havia de morir, escriví en una carta tota la seva història. Després de morir, explica la llegenda que només el seu pare fou capaç d'obrir-li la mà per llegir el paper.

Com a resultat? La imitació de la naturalesa. Però només en termes físics, doncs hi ha també, com deia no fa gaire, una important funció didàctica, moralitzadora. La unió entre la didàctica i la il·lusió o mimesi produeix finalment la retòrica, allò que defineix l'art barroc en última instància i el que sustenta també tota la producció escultòrica d'Andreu Sala. Aquesta retòrica, al cap i a la fi, és l'instrument que permet usar el món natural com a metàfora del món sobrenatural.

Els models. La cultura artística de l'escultor

Andreu Sala, com hem pogut comprovar, és el responsable d'algunes de les figures més expressives i colpidores de la segona meitat del segle XVII, i, m'atreviria a dir, de tot l'imaginari escultòric modern català. Sense cap precedent, Sala posà de relleu aquelles determinades tipologies -com el martiri o l'èxtasi-, la gestualitat crispada, les fesomies i l'estat d'ànim de l'escultura. Tots ells ítems de la característica sensibilitat barroca, dels models promoguts dècades abans pels escultors de l'alt barroc romà. El més significatiu i emocionant és, però, que en ell tenim el primer exponent d'aquest fenomen, de l'arribada de l'imaginari i l'essència italians a Catalunya.

Seria injust voler identificar, en aquesta part del treball, totes i cadascuna de les fonts utilitzades per Sala a l'hora d'esculpir les seves creacions. Però és que, a part de ser poc interessant, seria impossible. Sense un mínim testimoni documental sobre la cultura artística que degué haver vist mitjançant tractats, estampes o pintures, informacions de vegades present als testaments del subjecte, és arriscat i absurd formular propostes inequívokes sobre els models que degué prendre.

El que sí que podem fer, però, és intentar identificar, pas a pas, alguns dels efectes d'aquesta onada de sensibilitat barroca que travessa tota la labor d'Andreu Sala i que prové, indiscutiblement, de la capital italiana, nucli de l'experimentació barroca més puntera arreu d'Europa, amb Bernini al capdavant d'aquesta aventura.

Així doncs, devien ser moltíssimes les informacions que arribaven al taller d'Andreu Sala, i algunes d'aquestes sí que són rastrejables, especialment aquelles vehiculades mitjançant l'estampa de traducció, però també les provinents dels escultors contemporanis, les relacions amb el mestre i els possibles tractats que degué veure.

Tanmateix, n'hi ha varies que són, de moment, força inexplicables. Són que tenen a veure amb el ressò italià de moltes de les escultures tallades pel cardoní, però el model de les quals, que sapiguem, no fou traduït a l'estampa. Segurament l'exemple més representatiu és el misteriós sant Aleix, que sembla haver interioritzat el sedent més famós del catàleg de Gian Lorenzo Bernini: la santa Ludovica Albertoni (1671-1674), de la qual no se'n conserva cap gravat ni tenim constància de la seva traducció sobre el paper. Aquest ressò berninià de la santa en èxtasi ha portat de cap la historiografia que s'hi ha dedicat; Triadó parla d'una experiència que traspassa l'ús de l'estampa com a mitjancer: *"El seu coneixement de Bernini no és deutor del gravat, ja que no cospa només la forma de la representació, sinó l'esperit, present en el seu Sant Francesc Xavier jacent (1687) a la capella de sant Pacià de la Seu de Barcelona, deutor de la Beata Ludovica Albertoni (1671-74)"*, (Triadó, 1998: 55).

Una cosa semblant passa amb els sants que presideixen la façana de l'església romana de Sant'Andrea della Valle: tant el Sant'Andrea Avellino, obra d'Ercole Ferrata¹⁰² (1664) -ja citat per Teresa Avellí (Avellí Casademont, 2003: 284-285)- com el San Gaetano de Thiene de Domenico Guidi (1664-1668)¹⁰³ semblen ser, gairebé segur, els probables models pel sant Gaietà del MNAC d'Andreu Sala. Aquesta espiritualitat moderada que tant agradava de Guidi, la gestualitat subtil però exterioritzada, aquesta posició del cos: el cap tombat, espatlles inclinades, el genoll flexionat, les mans, la barba del sant i el seu abillament... tot sembla indicar que els models són aquestes dues escultures. En canvi, no hi ha cap indici d'elles en gravats, ni cap altre escultura semblant d'influència italiana d'aquesta envergadura a l'entorn artístic català.

Triadó, en un enginyós comentari, diu: *"Com s'ha dit, si documentalment no es pot constatar cap viatge d'aquest escultor a Itàlia, haurem d'inventar-n'hi un. Això es fa palès en tota la seva obra, cim de l'escultura barroca catalana i també espanyola"*, (Triadó, 1998: 78). També *"Se suposa un viatge a Itàlia d'Agustí Pujol II, igual que d'Andreu Sala"*, (Triadó, 1998: 45). I encara Bosch a Alba Daurada: *"Significativament, les primeres propostes locals sintonitzades amb el llenguatge i els temes del Barroc internacional, sobretot amb la cultura italiana berniniana, no s'expliquen només per la influència de la ubiqua informació estampada"*, (Girona, 2006: 52).

Naturalment, una notícia relacionada amb un possible viatge a Itàlia d'Andreu Sala solucionaria molts dels enigmes que planejen sobre la seva obra i que sorgeixen en aquest treball. No obstant, els arxius no han sigut tant generosos en aquest aspecte. Lluny de l'experiència frustrada de Joan Bosch al darrera de l'hipotètic viatge d'Agustí Pujol a Itàlia, en aquest cas els indicis són gairebé nuls. De totes maneres, la mirada de l'historiador de l'art s'entesta en trobar una explicació més enllà de la informació dels gravats, que només podria passar per la mirada directa a la pedra italiana.

Com s'entendria sinó la santa Maria Magdalena d'Alessandro Algardi¹⁰⁴ latent a l'interior la santa Gertrudis d'Andreu Sala del ja citadíssim retaule de santa Clara i sant Antoni ara a sant Vicenç de Sarrià? O Inclús la sensibilitat desbocada de la santa Caterina de Siena

¹⁰² Nava Cellini ens explica alguna particularitat sobre aquesta escultura a (Nava Cellini, 1982: 34), com ara que havia estat atribuïda a Melchiorre Caffà però no es va trobar mai el nom de l'autor. No obstant, Schlegel, al 1994 trobà un esbòs de l'escultura firmat per Ferrata en terracota en una col·lecció privada. Sobre l'escultura tallada per Guidi ens informa de les relacions amb Ferrata: *"Anche il contratto col Guidi è del 25 aprile 1664 e i vari pagamenti si protrassero, come quelli al Ferrata, fino al settembre 1668. Pascoli, I, 1730, riporta il giudizio negativo che lo scultore riscosse per queste opere. "fu tacciato di non aver saputo mai farle guardare allo nsù, e negar non si può che non se goffe". Ma nelle Notizie de Domenico Guidi, c. 1690, in Zibaldone baldinucciono, 1980, I, p. 486, si dice che il Guidi le fece fare da suoi giovani". Il medaglione sovrastante la statua di San Sebastiano, con angioletti che reggono le frecce del martirio del Santo, è di Ercole Ferrata"*.

¹⁰³ Veure imatge 9 i 32 a l'annex.

¹⁰⁴ Veure imatge 10 i 33 a l'annex.

d'Ercole Ferrata de 1662-1683 present també a la santa Gertrudis¹⁰⁵? I l'enteresa francesa de la santa Escolàstica de Sala que sembla haver vist la santa Silvia de Nicolas Cordier (1638) al Oratorio de santa Silvia presso san Gregorio al Celio¹⁰⁶? I encara el ressò que conté el desaparegut sant Aleix de santa Maria del Mar amb la santa Rosa de Llima de Melchiorre Caffà (1665), amb l'adormida Santa Martina de Niccolò Menghini (1636)¹⁰⁷, a més de la ja citada Santa Ludovica Albertoni del geni napolità?

Sigui com sigui, amb viatge o sense, el cert és que hi ha, d'alguna manera, una mirada atenta al marbre italià i a llur sensibilitat, tant moderna i tant contrareformista, ben allunyada d'aquell llenguatge que els anys setanta del segle XVII a Catalunya usava formules gastades del tardomanierisme internacional.

Aquesta nova vida de l'escultura catalana té, sens dubte, una relació creativa i profunda amb el gravat del segle XVII¹⁰⁸. L'estampa és sinònim d'una actualització del repertori de models i alhora, instrument d'aprenentatge als tallers. Des de 1580 els més grans artistes del barroc romà com Carlo Maratti, François Duquesnoy, Alessandro Algardi o Gian Lorenzo Bernini veieren les seves obres estampades sobre el paper i viatjant per tot el món conegut. Foren els gravadors, amb tècniques i estils ben diferents, els principals responsables de proporcionar, sens dubte, un model escultòric italià mitjançant el gravat de traducció.

Tornem ara a la nostra apreciada santa Gertrudis. L'hem posat al costat de la santa Caterina de Ferrata i especialment, de la santa Maria Magdalena d'Algardi. Però si revisem l'herència de l'estampa d'un dels mestres indiscutibles del panorama barroc, Pieter Paul Rubens, veiem en la expressiva santa Maria Magdalena gravada pel mestre Cornelis Galle II entre 1638 i 1678 una forta retirada¹⁰⁹. Sense manifestar un tant acusat *contrapposto*, el cert és que la santa Gertrudis comunica el mateix modest sentiment de penitència que l'expressat per Rubens. Sembla, inclús, que comparteixin la mateixa fesomia. Tant, que la manera com Sala concep l'hàbit de la benedictina podria assimilar-se a la caiguda d'uns llargs i sedosos cabells sobre les espatlles a la manera més "rubensiana".

Un dels exponents més clars de la relació entre l'obra i el model sobre estampa el trobem al reeixit sant Antoni Abat de Sala, del mateix lloc d'origen: el retaule de sant Antoni i santa Clara. Aquesta mà alçada, el fort *contrapposto* del cos i la desbocada espiritualitat que

¹⁰⁵ Veure imatge 10 i 34 a l'annex.

¹⁰⁶ Veure imatge 10 i 35 a l'annex.

¹⁰⁷ Veure imatge 8 i 36 a l'annex.

¹⁰⁸ L'estampa de traducció del segle XVII sobre l'escultura romana ja ha estat revisada en el Treball de Fi de Grau de la mateixa autora, que repassa tots els gravats conservats avui d'aquesta temàtica. Per tant, alguns d'aquests exemples que segueixen provenen d'aquesta feina, encara que amb noves i revisades aportacions. El treball és (Grassot Pérez, 2013).

¹⁰⁹ Veure imatge 10 i 37 a l'annex.

traspua el rostre ens ha de remetre, en primera instància, a un gravat que sabem que circulava per Europa durant la segona meitat del segle XVII: el sant Felip Neri de Giuseppe Maria Mitelli a partir de l'obra d'Alessandro Algardi a la sagristia de santa Maria in Vallicella de Roma (1655-1718); però també ens ha de fer recordar a una de les escultures més belles del creuer de sant Pere al Vaticà: el sant Andreu de François Duquesnoy, que sabem que va ser traduït sobre estampa pels gravadors Pietro del Po i el flamenc Robert van Audenaert¹¹⁰.

Amb l'ajuda d'una lupa i un xic d'imaginació, hauríem també de citar l'anterior estampa de sant Felip Neri al retaule de sant Miquel de Cardona, destruït durant la Guerra Civil, però que, amb la mà alçada, sembla alentir-nos a formular aquesta relació quant al model pres¹¹¹.

Menys probable i més llunyà és l'eco de la primerenca santa Cecília de Stefano Maderno (1600) traslladada al gravat (d'una original i pictòrica manera) per Hieronymus Wierix al sant Aleix de santa Maria del Mar¹¹². La posició del tronc inferior, el genoll a sobre l'altre, el peu dret avançat, el cos de costat pesant sobre el terra, s'assimilen. Ara bé, moltes són les diferències que allunyen les dues creacions: la sensibilitat és diferent en ambdues.

Per finalitzar amb les associacions d'escultura i gravat, voldria acabar amb algunes referències insinuades entre una parella de gravats anònima i els sants en èxtasi de la Seu. Es tracta dels tardans sant Sebastià de Giuseppe Giorgetti (1671-72) i santa Anastàsia d'Ercole Ferrata i Francesco Aprile (anterior al 1686), passats a l'estampa ja a finals de segle. No voldria de cap manera suggerir una relació directa entre aquests models i els sants contrareformistes de Sala a la Catedral de Barcelona, però és innegable que aquestes creacions contenen aquell aroma extàtic tant italià que ens impulsa a posar-les una al costat de l'altra¹¹³.

La possible relació de mestratge entre Andreu Sala i Domènec Rovira II ha estat ja apuntada quant a la retaulística de l'escultor, però val la pena recuperar el fil hipotètic per referir-nos a l'herència de l'escultura exempta i llur procedència, en aquest cas del pare. Domènec Rovira I és un dels autors més desconeguts de la generació anterior de Sala, de mitjans de segle XVII. I ho és, segurament, per la poquíssima obra que se'n conserva, i encara menys si parlem de personatges aïllats. Però n'hi ha un que ha rebut part de l'atenció de la historiografia especialitzada i que val la pena recollir en aquesta part: el

¹¹⁰ Veure imatge 10 i 38 a l'annex.

¹¹¹ Triadó assegura aquesta relació, (Triadó, 1998: 56). Potser no és tant clarividenc com ell ho afirma, però sembla haver-hi una analogia, especialment en la posició del cos.

¹¹² Veure imatge 8 i 39 a l'annex.

¹¹³ Veure imatge 40 a l'annex.

majestuós sant Pau del retaule de sant Pau a la Basílica de santa Maria del Mar de Barcelona¹¹⁴. Aquesta imponent i solemne figura podria haver sigut el model pel sant Antoni Abat de Sala. El modelat de la barba i les robes acosten aquests dos mestres, així com la posició i la presa de consciència de la pesantor del cos, de la corporeïtat de l'escultura. Una altra cosa és la sensibilitat espiritual que hi ha darrera, ben diferent. Tanmateix, és la perícia tècnica i la qualitat artística del sant Pau de Rovira que ens fan pensar en ella com a possible model per algunes de les creacions del cardoní.

De la mateixa manera, al parlar de mestres o de relacions i influències entre generacions, hem de retrocedir encara més en el temps i anar a buscar al mestre del ja citat Domènec: Agustí Pujol. De la mateixa manera que feu Bosch però a la inversa, (Bosch Ballbona, 2009: 330), cal advertir una relació intensa entre les obres dels escultors, i això es pot traduir també en una relació de models. Podrien ser, tal com apunta Bosch, el sant Isidre de Vilanova¹¹⁵ i el sant Joan Baptista de Reus els models pel sant Aleix de santa Maria del Mar o el controvertit sant Guerrer del MNAC, ja inclòs al catàleg de Sala? Probablement el tractament del rostre sigui el mateix, i és això el que ens fa pensar en una adopció dels models del reeixit escultor de Tortosa.

Al parlar sobre els models adoptats per Sala provinents dels tallers veïns, crec que només podríem parlar, en dos casos, d'intercanvi de percepcions d'igual a igual amb els mestres Joan Roig i Francesc Grau. Com dóna a entendre Alba Daurada, la obra de Joan Roig, especialment llurs relleus, té també una relació molt creativa amb el gravat, encara que sigui de traducció de pintura o d'invenió de mestres nòrdics. En aquest aspecte, potser és mitjançant Francesc Grau que Sala pogué rebre models més clars, al tractar el retaule d'una forma similar –especialment a través de la interiorització del salomonisme–.

Al ja esmentat retaule de la Immaculada Concepció de la Catedral de Tarragona –projectat per Fra Josep de la Concepció–, Francesc Grau hi esculpí, a les tres fornícules de l'aparell religiós, unes bellíssimes figures que s'acosten a la manera barroca d'entendre l'escultura tant pròpia de Sala. El possible sant Antoni Abat¹¹⁶, al costat dret de la Immaculada sembla ser una altra versió esplèndida i original que està en la mateixa línia formal del sant Antoni Abat de Sala, però amb un caràcter més introspectiu que l'apropa a la divinitat mitjançant la lectura de les sagrades escriptures, i no de la pregària amb els ulls alçats cap al cel.

Si parlem ara dels altres contemporanis i seguidors de Sala, hem de veure-hi una pervivència dels models del cardoní després de la seva mort i no al revés, doncs fou el

¹¹⁴ Veure imatge 10 i 41 a l'annex.

¹¹⁵ Veure imatge 42 a l'annex.

¹¹⁶ Veure imatge 43 a l'annex.

precursor de moltes formules i recursos inventius que abastí la producció de molts autors coetanis i posteriors. Segurament un dels casos més representatius de l'herència dels models de Sala el trobem a l'obra de Josep Sunyer Raurell. És allí on hi trobem la manera de distribuir i modular els retaules que usava Andreu Sala, doncs a l'església parroquial de la Mare de Déu dels Àngels de Llivia¹¹⁷ hi apareixen semblances formals notables, especialment en la disposició de les imatges centrals, aquestes alçades, el doble fris que separa els episodis laterals, la voluptuosa base de la figura superior... Encara que la reproducció d'aquest retaule desaparegut sacrifiqui la perspectiva en virtut d'una major descripció dels elements, sembla que efectivament tenia una forma còncava en què els laterals es plegaven cap al centre del retaule, un aspecte molt característic del retaule del nostre escultor.

Quant a models per a escultures exemptes, Teresa Avellí ja adverteix dels models usats per Sunyer i Raurell: *"amb les seves particularitats distintives, algunes de les solucions emprades per Sunyer estan en sintonia amb solucions pròpies dels imaginaires catalans a cavall dels segles XVII i XVIII, com per exemple els sants en èxtasi d'Andreu Sala (sant Gaetà, sant Francesc Xavier, sant Aleix), o amb els dinàmics retaules de la seu de Barcelona de Joan Roig, i encara amb alguns treballs posteriors de Pau Costa a la seu de Girona"*, (Avellí Casademont, 2003: 284-285).

El cas de Sunyer i Raurell és només un exemple de la pervivència de Sala en obres d'altri. Segurament l'herència més reconeguda de l'escultor serien els seus sedents, que com explica Santi Mercader, tenen una llarga llista de seguidors en el camp de l'escultura religiosa catalana. Per citar-ne només alguns exemples: el jacent de Pau Costa de la urna amb el sant del retaule de la Immaculada de la catedral de Girona (1710), el de Josep Sunyer i Raurell a la parròquia de Tor de Querol (1710-15) o ja el més tardà de l'església de la Pietat a Vic, d'Antoni Real (1775), (Mercader, 2010: 465).

¹¹⁷ Veure imatge 44 a l'annex.

Epíleg: Una proposta d'atribució: el cap de sant Joan Baptista de la collecció Güell

Lligada al sant Aleix ens apareix una nova possible atribució, un nou descobriment. Es tracta del cap de sant Joan Baptista de la Col·lecció Güell¹¹⁸. Aquesta extraordinària peça escultòrica, admirable només sobre suport fotogràfic, va sorgir dels innumerables volums de fotografies històriques que alberga l'Institut Amatller d'Art Hispànic. Reposava concretament dins el de la Col·lecció Güell de Barcelona. Tant sols la enorme semblança amb el sant més reeixit del catàleg conegut d'Andreu Sala, el Sant Aleix de Santa Maria del Mar (1685), era motiu suficient per aturar la vista sobre aquesta peça i també per dedicar-li temps d'estudi. Però és que també es tracta, més enllà de la possibilitat d'incloure aquest sant decapitat al catàleg de Sala, d'un objecte excepcional, fruit d'una perícia tècnica digne de ser reconeguda i admirada, però, especialment, posseïdora d'una verídica i astoradora emotivitat.

Com anunciava, es tracta d'una talla d'origen més o menys clar però amb un periple i destí incert. El cap de sant Joan Baptista procedia -o procedeix- de la més que coneguda Col·lecció Güell. Com bé és sabut, Joan Antoni Güell, marquès de Comilles, historiador i polític tenia una faceta més en la seva polièdrica personalitat: era una gran i peculiar col·leccionista. Havia aconseguit, després de molts anys, reunir una col·lecció de gran envergadura que alhora era insòlita des del punt de vista del gust de la seva època. Es tractava d'una reunió de les millors escultures barroques policromades de tipus religiós, amb peces dels més grans escultors del Siglo de Oro Español: Gregorio Fernández, Alonso Cano, Pedro de Mena i Juan Martínez Montañés formaven part del seu catàleg particular.

L'escàndol de la col·lecció arribà després de la mort del comte Güell, al 1958, quan, tot i deixar en disposició testamentària la creació d'una fundació, la Fundació Güell, tots els béns del comte entraren en subhasta pública. Part d'ella ingressà al 1985 al Museo Nacional de Escultura de Valladolid, mentre que un gran nombre d'escultures patiren un destí totalment desconegut en mans privades. Aquest és, molt probablement, el cas que ens ocupa¹¹⁹.

El tema del cap degollat tingué molta força i difusió a finals del període medieval i també al llarg de l'època moderna, concretament quant a la representació dels sants Pau i Joan Baptista -tant en parella com aïlladament-. Segurament, la pedra de toc de la explotació de

¹¹⁸ Veure imatge 45 a l'annex.

¹¹⁹ El comte va publicar, l'any 1925 a París, un llibre molt interessant sobre la seva pròpia col·lecció, amb aportacions de valor històric i també estilístic i algunes imatges de les seves peces més estimades: *La Sculpture Polychrome Religieuse Espagnole: Une Collection*. París: Établissements Dujardin, 1925. Aquest llibre, en dipòsit a la Biblioteca Nacional de Catalunya, no menciona en cap moment el cap de sant Joan Baptista (procedent, segons la fitxa de l'Institut Amatller, de la col·lecció del comte), però, a l'apartat anomenat dels "Les sculpteurs méditerranéens" -Damià Forment, Juan Muñoz, Salzillo i Amadeo- concretament on parla del valencià Juan Muñoz (pàgina 117), remarca amb un peu de pàgina la següent afirmació referent al Sant Aleix, aleshores atribuït a Agustí Pujol: "*Le San Alejo de l'église de Santa Maria del Mar de Barcelona, oeuvre de Pujol (s. XVIII) nous oblige à ne pas oublier ce sculpture parmi les maîtres de la sculpture polychrome. Malheureusement, cette fort belle statue est, jusqu'à présent la seule oeuvre que l'on connaisse de cet artiste, mais sa beauté rend celui-ci digne de figures ici*".

la imatge a nivell europeu del martiri de sant Joan Baptista¹²⁰ fou el culte a les relíquies que conservaven, per exemple, ciutats com Amiens, Soissons, Gènova o Roma. Però les zones on el culte incidí de forma més profunda durant el període modern foren Espanya, Itàlia, els Països Baixos i Alemanya. Tant és així, que ja al 1510, tenim constància d'una de les primeres versions hispàniques del sant decapitat en forma de gravat: la Xilografia de Jacobo Cromberg, que posava a disposició espanyola tota la tradició centreeuropea relativa a aquest sant, (Ravé Prieto, 1999: 114)¹²¹.

Les escenes de dolor no quedaven circumscrites a l'episodi de la Passió, sinó que de la vida dels sants, es recollen indistintament, aquells passatges místics o més impactants: havia arribat l'època de l'exacerbació, (Martín González, 1957: 210). El cap degollat era, doncs, un dels temes preferits de la Contrareforma en la seva campanya doctrinal contra els protestants i a favor d'una nova i renovada espiritualitat religiosa que arribà a la Península amb una grandíssima força. Tanta, que l'episodi es consolidà com una de les tipologies de major fortuna en el verista repertori del barroc hispà, tot arraconant la narrativitat del martiri, mitjançant la seva faceta més pura i impressionant: l'escultura de mides naturals de fusta (o argila cuita) policromada, d'un realisme exacerbat i gairebé escatològic¹²².

Aquí, però, ens topem amb una representació del sant que, en principi, poc ens recorda a la tradició recollida per l'imaginari barroc espanyol. Sembla ser que tot rastre de gust pels detalls escabrosos que tant caracteritzava al manierisme sevillà desapareix en aquesta imatge. Recordem per un moment la única i inoblidable testa degollada del *san Juan Bautista* firmada al 1592 per l'escultor Gaspar Núñez Delgado. Riquíssima quant a matisos realistes, aquesta pulsó incipient barroca es conjuga de forma magistral amb la torsió

¹²⁰ Més que recordat és el paper de precursor de Crist i de pont entre l'AT i el NT que personifica sant Joan Baptista, però, era menys coneguda la història del seu martiri fins l'adveniment de l'època moderna. Herodes havia fet presoner sant Joan Baptista a causa del desacord d'aquest amb què Herodes es casés amb la dona del seu germà, Herodíes. Ella odiava profundament a Joan, però els seus desitjos de venjança ens veien frustrats per l'admiració que Herodes professava al sant. El dia de la celebració de l'aniversari del rei, la filla d'Herodíes, Salomè, abillada de ballarina, va agradar tant a Herodes que oferí a donar-li qualsevol cosa a la noia. Aquesta, fou a preguntar a la seva mare què li havia de demanar. Herodíes li digué: "El cap de Joan el Baptista". La jove Salomè així ho sollicità a Herodes i aquest executà les ordres de la jove, com havia promès, tot manant la decapitació del sant. Salomè lliurà a la seva mare el cap de Joan el Baptista sobre una safata.

¹²¹ Veure figura 2 a l'annex d'imatges.

¹²² Juan José Martín ens proposa un panorama general bastant complet de l'aplicació d'aquest tema, un dels preferits de la Contrareforma. A l'article, l'autor cita una bateria d'imatges que serveixen com a bon teló de fons per parlar sobre el tema, però que, no obstant, trobo més convenient deixar apuntat tant sols aquí. Trobem una testa de Martínez Montañés al retaule de sant Joan Baptista de l'església de sant Leandre de Sevilla, i també dues més atribuïdes al mateix escultor: el del convent sevillà de Santa Clara i el del retaule major de la Concepció, a Lima, a l'altra banda de l'Atlàntic. Felipe de Ribas esculpí al 1637 un cap del sant portada per dos homes provinient del convent sevillà de santa Paula, Torcuato Ruiz de Peral per la Catedral de Granada i Roldán per l'església de Sant Felip de Cádiz. Especialment destacat, però anterior, és el cap de sant Joan Baptista esculpit per Felipe Bigarny al retaule major de la Capella Reial de la Catedral, i, d'especial rellevància són els de l'església parroquial vallisoletana d'Aldemayor –que té com a model el jacent de l'Enterrament de Juan de Juni–, ja al segle XVIII, Felipe de Espinabete i la seva sèrie de quatre caps, dos d'ells, de sant Joan Baptista. (Martín González, 1957: 210-213).

manierista que acompanya aquesta obra i tota la trajectòria del talentós escultor sevillà, (Moreno, 2008, 381).

Si Núñez Delgado, a finals del segle XVI es volia acostar al realisme barroc característic del Siglo de Oro, Juan de Mesa, amb el seu cap de San Joan Baptista (1625) abandonà de seguida la perfecció anatòmica per distorsionar la imatge en busca de l'efecte del dolor i el martiri, ben lluny dels recursos complexos i rigorosos del seu mestre Juan Martínez Montañés, tal com explica magistralment Bustamante García: *“En él, todo se acentúa. Se insiste mucho en los perfectos conocimientos anatómicos del artista cordobés pero hay que insistir enérgicamente en esos músculos que se tensan brutalmente, desintegrando el efecto apolíneo de los Cristos clásicos y buscando lo patético (...)”*, (Bustamante García, 1993, 136-138).

No obstant, el que trobem és el cap d'un sant que acaba de morir amb dignitat i enteresa per la causa cristiana, sense cap rastre d'aquesta voluntat tant andalusa de mostrar-ho tot (si observem bé la fotografia no hi ha rastres de sang, ni llàgrimes ni cartílags que sobresurten del coll). Aquest sant Joan Baptista té la cara fina i allargada, els pòmuls marcats i senyals distintives a la pell que converteixen el seu rostre en quelcom extraordinàriament personal. El triomf del barroc en termes de naturalisme és total.

Tanmateix, la sensibilitat que traspua aquesta escultura –que no la tria del tema, ben arrelada a la tradició espanyola- podria considerar-se més “italianitzant”, com bona part de l'art català del segle XVII. La presència de l'art italià a les col·leccions nobiliàries espanyoles i franceses, com la que posseïa François Girardon¹²³, testimonien el pes de l'imaginari italià a l'hora d'enfrontar-se a una iconografia moderna. No obstant, ben lluny ens trobem dels “San Giovanni in Disco”, dels plats blancs d'alabastre o *tondi* clàssics sobre els que reposava un cap de Sant Joan Baptista entès com una *naturalesa morta d'allò diví*, (Ravé Prieto, 1999, 114), i en última instància, com una alegoria sacramental.

Per tant, podríem dir que aquest cap de sant Joan Baptista es troba ben bé al mig entre dues tradicions ben diferenciades: el nivell d'excel·lència i sensibilitat italiana i la directa emotivitat espanyola.

Aquest és sens dubte l'estil escultòric d'Andreu Sala: algunes vegades proper a la manera i gust contrareformistes marcadament espanyols, i moltes altres, a prop del Bernini formal i conceptual, afí a la voluntat de transcendir la simple matèria per arribar a l'espiritualitat més pura. Tanmateix, també hi ha molts aspectes, més concrets i verificables, que suporten la meva hipòtesi d'autoria d'aquesta escultura.

¹²³ En aquesta col·lecció es trobava la mal atribuïda escultura del cap de sant Joan Baptista a Miquel Àngel Buonarrotti. Havia de ser, sense cap mena de dubte, un model a seguir quant a tractament anatòmic i iconogràfic d'un tema tant “de moda” com el martiri de sant Joan Baptista i també un testimoni més de la presència de l'art italià a les millors col·leccions europees del segle. Dóna constància d'aquest fet el gravat de Nicolas Chevallier de 1709 de la galeria Girardon. Annex d'imatges??

Si posem de costat el cap en qüestió i el jacent Sant Aleix de 1685, veurem que són gairebé idèntics¹²⁴. En primer lloc, el domini del modelat de la barba: en ambdós casos, hi ha una gradació magistral i subtil de les zones on comença a créixer la barba, les galtes, barbets i bigoti cap a un tractament en profunditat dels rínxols de la part inferior d'aquesta, molt semblant també a d'altres escultures de Sala, com el Sant Antoni del monestir de Santa Clara i Sant Antoni de Barcelona. Una cosa similar succeeix amb els cabells enrincolats que es deixen veure davant de les orelles i la cabellera partida de la mateixa manera.

Però hi ha tres trets facials exactament iguals en les dues peces, que són els pòmuls, les celles i la boca. Els dos són rostres estrets i flacs, de galtes magres i de pòmuls alts i caracteritzats que produeixen clarobscurs accentuats com en totes les escultures conegudes d'Andreu Sala, cosa que provoca un augment del dramatisme i el *pathos* dels protagonistes. L'arquejat de les celles és també molt semblant, les dues escultures alcen la part central de les celles, llargues i primes en un gest identificatiu de la profunda emotivitat que les embarga. Finalment, la boca "de pinyó", molt identificativa de l'estil escultòric del cardoní, estreta dels angles externs i molsuda en la part central, sempre entreoberta.

Naturalment, l'expressió és sensiblement diferent en cadascuna de les representacions: el Sant Aleix està clarament en la fase final de l'èxtasi, en un sospir de vida, amb els ulls gairebé clucs, defallit, gairebé adormit. El sant Joan Baptista té encara el rostre engarrotat, inert, amb la perpetua marca del dolor de la mort i el martiri.

Malgrat l'absència de documentació que acrediti l'autoria d'aquest cap de sant Joan Baptista, el cert és que les semblances formals són gairebé absolutes. Sense reserves podria afirmar que les dues peces estan esculpides per la mateixa mà. La mà d'Andreu Sala.

Aquesta escultura, més enllà de la seva admirable tècnica¹²⁵, té, fins ara, dues particularitats observables que l'allunyen del tractament iconogràfic clàssic de la testa de sant Joan Baptista.

En primer lloc, sorprèn l'abillament del sant: porta, sobre el cap, un barret o una espècie de turbant. Aquesta peça de roba li cobreix el cap i part de les orelles, cosa que no ens permet apreciar el treball dels cabells ni, per la perspectiva de la fotografia, el tractament de les

¹²⁴ Tinc en compte que estem parlant sobre fotografies en blanc i negre, donat que el destí del cap de Sant Joan Baptista és desconegut fins ara i el del Sant Aleix va ser la crema durant la Guerra Civil. Per tant, estem deixant de banda –com no pot ser d'altra manera– la policromia de les dues escultures, un aspecte important per determinar l'autoria d'una imatge d'aquest caràcter. Veure imatge 8 i 45 a l'annex.

¹²⁵ Tècnica impossible de determinar, de moment. Seria important conèixer el material emprat en la seva elaboració: no és el mateix que fos esculpit en fusta que moldejat en terracota (argila cuita). Tenint en compte el referent que explicarem a continuació, potser la hipòtesi de la terracota l'acostaria encara més a la tradició espanyola i andalusa, encara que difícil de dir sabent la manera de treballar la fusta de Sala que explica Carles Espinalt a la seva tesi doctoral inèdita (Espinalt, 2002). De moment, però, és una dada totalment desconeguda per nosaltres.

robes i panys que conformen aquest complement. Els motius d'aquesta decisió, difícils de determinar, podrien comprendre la voluntat de retornar als inicis més primitius del sant, de recordar als fidels la seva essència primera com a predicador en el desert –es definí a sí mateix com a *“la veu d'un que crida en el desert. Adreceu el camí del Senyor”* (Joan 1:23) i per això l'ús del turbant o, més encara, d'accentuar una naturalesa tal vegada més provinciana del sant, la seva faceta més humil, on el barret o turbant funcionaria a mode de corona o nimbus del Baptista.

D'altra banda, la iconografia tradicional de la figura del sant Joan Baptista comprèn la barba i cabells llargs, entenent-lo com a precursor de Crist també en el seu aspecte físic. Aquí, però, el tractament del seu aspecte és un altre: amb la barba i els cabells curts és més afí a l'aparença dels sants moderns contrareformistes com Sant Francesc Xavier o Sant Ignasi de Loyola. A més a més, però, les escultures dels caps de sant Joan Baptista tenen, a la zona de la templa dreta, una marca de la venjança i l'odi de la mare de Salomè. En el cas que ens ocupa, també la té a la banda dreta del rostre, el curiós és que el cap reposi sobre aquest mateix cantó, cosa que fa que la ferida sigui molt menys visible. Quin sentit tindria aquesta col·locació sobre la safata? Formava part d'un conjunt més ambiciós que reclamava aquesta posició del cap? La safata és la original? Per què aquest tractament iconogràfic tant peculiar, de quina font beu?

Una possible resposta la podem trobar en una escultura del cap de sant Joan Baptista que va entrar en subhasta el 8 de juny de 2011 provinent d'una casa parisenca: Piasa¹²⁶. En aquest cas, trobem una manera de representar el sant gairebé idèntica que el cap de la col·lecció Güell: turbant, marca a la templa dreta i barba i cabells curts. La fotografia en color ens permet apreciar la policromia, cosa que apropa aquesta representació, segons apunta la fitxa de Piasa, a l'escola andalusa del segle XVII, concretament a l'ambient escultòric i/o taller de Juan Martínez Montañés: *“On retrouve dans cette tête du prophète Jean-Baptiste ce goût pour un naturalisme exacerbé avec la bouche déformée et les chairs bleues du martyre.”*¹²⁷

Encara que d'iconografia exacta, aquesta escultura no és exempta, a diferència del cap de la col·lecció Güell, sinó que es tracta d'una escultura de tres quarts en relleu moldejada amb terracota, cosa que encara reforça més la idea del seu origen indubtablement andalus.

Podria ser aquest el model per Andreu Sala a l'hora d'esculpir el cap de sant Joan Baptista? L'hagués vist en algun gravat o mitjançant algun llibre il·lustrat? I estirant el fil, imaginant una rocambolesca hipòtesi: Andreu Sala podria haver tingut alguna mena de

¹²⁶ La fitxa de la subhasta, impossible de visualitzar a la web de Piasa, es troba transcrita a la pàgina web *auktion.fr. Catalogues illustrés et résultats des grandes ventes aux enchères*: http://www.cornette.auktion.fr/FR/lot_details.php?saleId=16012&lotId=2979736. Veure imatge 46 a l'annex.

¹²⁷ “En el cap del profeta sant Joan Baptista es troba el gust pel naturalisme exacerbat amb la boca deformada i la carn blavosa del martiri”: traducció de l'autora.

relació directa amb el taller d'un dels millors escultors espanyols del Siglo de Oro, coincidint amb el període biogràfic sense rastre documental aquí a Catalunya, per després haver tornat a la seva terra i conjuguar aquest llenguatge amb el rebut d'Itàlia i de Bernini? Potser aquestes preguntes romandran sempre sense resposta, de la mateixa manera que com més s'investiga sobre aquesta peça, més misteris revela. Tanmateix, les portes són obertes a futures i renovades teories escultòriques sobre aquesta extraordinària peça, que representa, al cap i a la fi i sota el meu parer, una de les troballes més interessants de l'escultura catalana de l'últim quart del segle XVII.

Conclusions

L'any passat, al temptatiu treball de Fi de Grau, feia les meves primeres passes en el camp de la recerca. Definitivament, aquesta va ser la experiència que va generar en mi tal passió investigadora, que vaig decidir seguir els meus estudis de post-grau amb un màster íntegrament dedicat a la recerca en humanitats.

Així, si aquelles eren les primeres passes, avui continuo el camí de la recerca amb un treball més ambiciós, que ha demanat també un nivell d'exigència superior especialment a nivell investigatiu.

A la introducció d'aquest treball parlava de l'elecció del tema i els motius. Ara toca parlar de les seves conseqüències. Quan em vaig decidir per l'amic Sala era plenament conscient que aquest era un tema que portava, agafats de la mà, una munió de problemes, llacunes documentals i dificultats per a l'investigador que volgués atrevir-s'hi, però sóc jove i valenta.

Poc després d'escollir-lo, vaig certificar els problemes que em sospitava (i dels que m'havien advertit): una bibliografia escassa, unes obres conservades que es reduïen a quatre o cinc peces i una documentació limitada. Però també és cert que n'apareixien de nous: durant un mes seguit visitant cada setmana l'Arxiu de la Corona d'Aragó buscant el testament o el rastre d'Andreu Sala als manuals protocol·laris de Cardona, les meves troballes es reduïen a zero.

I és que Andreu Sala és un personatge esmunyedís, que no només costa perseguir-lo en l'immens oceà documental del període, sinó que les seves creacions amaguen grans incògnites, impossibles de desvelar encara i aquí. Sala és un d'aquells individus estranys i fascinants que, com més es busca la seva pista, una gran quantitat de misteris apareixen en el camí i, alhora, més curiositat provoca la seva arcana personalitat i les seves magnífiques obres. És un peix que es mossega la cua.

I per aquest motiu, aquesta aventura investigadora provoca a l'historiador de l'art, involuntàriament, una relació amor-odi amb l'amic Sala, que es deixa descobrir alguna cosa, però no massa; i com un autèntic malfactor, no deixa gairebé cap rastre de la seva activitat en els registres. Sincerament, hi ha hagut alguns moments de desesperació.

No obstant, la recerca no té matisos a l'hora de tractar l'investigador: de la mateixa manera que et manlleua les esperances, també te'n regala de noves. En aquest cas, han sigut les noves "troballes". I no parlo de les sospites d'altri, sinó de les pròpies descobertes,

aquelles per les que val la pena fer un treball de recerca com aquest. L'alegria i el sentiment de recompensa per la feina feta són immensos. Aquestes grates sorpreses sorgeixen, però, de l'entrenament de la vista i del cervell -ja en estat d'obsessió- per aquell tema que fa mesos que una hi va al darrera. I això també és gratificant, veure com la capacitat relacional de l'investigador va augmentant i la vista s'aguditza a mida que avança el seu treball.

L'experiència de la recerca, com deia a l'apartat de metodologia de treball, poc té a veure amb l'exclusiva feina de despatx. I aquesta sigui probablement una de les vivències de les que estic més orgullosa, de les estades en universos desconeguts anomenats arxius, passant milers de fulls polsosos (un a un), i també de les persones que he conegut i que m'han fet més fàcil la feina, ja esmentats als agraïments. Ha sigut una feina verdaderament enriquidora; recordaré aquells viatges a Barcelona i Cardona amb especial estima.

Aquesta ha sigut, sens dubte, la oportunitat d'enfrontar-me a un tema complex i a més, de ser el primer que en parla amb relativa profunditat. I dic relativa, perquè un estudi encara més aprofundit valdria una beca doctoral, i potser ni així, mai aconseguiria desvelar tots els misteris que planen sobre el catàleg d'Andreu Sala. Diria que he arribat als límits d'aquesta recerca, n'he descobert les fronteres i deixo la porta oberta per una -espero que- futura tesi doctoral on explorar altres temes igualment interessants per mi, vinculats d'alguna manera a Sala i també a Bernini, potser un estudi sobre la iconografia dels jacents a Catalunya.

Bibliografia de referència

- Argan, G.C., (1955) *La Rettorica e l'arte Barocca, a Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici. Roma.
- Avellí Casademont, T. (2003). Els retaules del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Joc. *Locvs Amoenvs*, núm.6, 271-292.
<http://www.raco.cat/index.php/Locus/article/download/23669/23514>
- Barraquer y Roviralta, C. (1906). *Las Casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona: Impr. de F. J. Altés y Alabart.
<http://ddd.uab.es/record/56959?ln=es>
- Bassegoda i Amigó, B. (1925). *Santa Maria de la Mar*. Barcelona: Fills de J. Thomas.
- Bassegoda, Bonaventura Garriga, Joaquim París, J. (edirs). (2007). L'art del retaule: els recursos inventius, per Joan Bosch i Ballbona. In *L'època del Barroc i els Bonifàs: actes de les Jornades d'història de l'art a Catalunya, Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006* (pp. 189-209). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Girona.
- Bérchez, J. Gómez, M. (1998). *Arte del Barroco*, Madrid, [Historia 16].
- Bernini, G.L. (1998). *Bernini scultore: la nascita del barocco in Casa Borghese* [a cura di Anna Coliva, Sebastian Schütze]. De Luca, 1998.
- Borsi, F. (1998). *Bernini*. Akal, Madrid.
- Boucher, B. (1999). *La Escultura Barroca en Italia*. Destino, Barcelona.
- Bonet, Josep Maria & Juncà i Ramón, Josep Maria & Bonet i Armengol, L. (1980). *El convent i la parròquia de sant Agustí de Barcelona: notes històriques* (Les Parròq.). Barcelona: Arxiu Diocesà i Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona.
- Bosch, J. (1990). *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Manresa.
- Bosch, J. (1990). "Sobre la historiografia de l'escultura de l'època del Barroc a Catalunya (de C. Martinell a A. Pérez), a *Revista de Catalunya*, 39, p. 99-104.
- Bosch Ballbona, J. (2009). *Agustí Pujol: la culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*. Bellaterra, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Bosch Ballbona, Joan & Garriga i Riera, J. (1997). L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII. A *Història de la cultura catalana II* (pp. 193-238). Barcelona: Edicions 62.
- Bosch, J. (2006). Por la historia de los retablos del siglo XVII en Cataluña: un itinerario. A *Retablos: Técnicas, Materiales y Procedimientos CD* (p. 19). Madrid: Grupo Español del IIC. <http://ge-iic.com/files/RetablosValencia/JoanBoschFin.pdf>

- Bosch, J. (2007) "L'art del retaule i els recursos inventius" a GARRIGA, J. & BASSEGODA, B. L'època del barroc i els Bonifàs: actes de les jornades de l'art a Catalunya, Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona: Universitat de Girona, Barcelona.
- Bustamante García, A. (1993). El Apogeo Clasicista. In *El Siglo XVII: Clasicismo y Barroco* (pp. 91–119). [S.I.]: Sílex.
- Catàleg del fons. Fons privats, fons d'entitats. Gremi de Velluters de Barcelona 1548-1874. (2013). Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.
- Catàleg del patrimoni arquitectònic històric-artístic de la ciutat de Barcelona [edició a cura del Servei de Protecció del Patrimoni Monumental]*. (1987). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Àrea d'Urbanisme i Obres Públiques. Servei de protecció del Patrimoni Monumental.
- Ceán Bermúdez, A. (1800). *Diccionario de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España vol. IV*. Madrid: La Viuda de Ibarra. http://books.google.es/books?id=cLkGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Cornudella, R. (1998) *El gravador català Miquel Sorelló a Itàlia. Estudi biogràfic i catàleg de la seva obra*, (Tesi doctoral inèdita), Barcelona: Departament d'Art, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Dorico, C. (1996) "1663-1692. Els anys de joventut de l'escultor vigatà Pau Costa", a *Ausa*, XVII, p. 11-37.
- Elías de Molins, A. (1888). *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa. <http://ddd.uab.es/record/59632?ln=en>
- Espinalt, C. (2002). *La tècnica de l'escultura policromada a Catalunya del degle XVII (Tesi Doctoral Inèdita)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Fernández, M. (2008). "Los tratados del orden salomónico". Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la arquitectura novohispana. *Quintana*, 7, 13–43. https://dspace.usc.es/bitstream/10347/6451/1/pg_014-045_quintana7.pdf
- Flynn, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal.
- Galera, A. (2009). L' arxiu familiar i patrimonial de la farmàcia Sala del Mercat de la vila de Cardona (segles XVI - XXI). *Dovella*, Núm. 99, 25–36. <http://www.raco.cat/index.php/Dovella/article/view/201272/268816>
- Galera, A. (2010). El nou retaule de l'altar major i el cambril de la Mare de Déu. *Festa Major de Cardona. El Ball de Bastons de Cardona i El Culte a Nostre Senyora Del Patrociní*, 73–76.
- Garriga, J., & Bosch, J. (1997). L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII. A *Història de la cultura catalana II*. Barcelona.
- Girona, (Ed.). (2006). *Alba daurada: l'art del retaule a Catalunya, 1600-1792 circa / edició a càrrec de Joan Bosch Ballbona*. Girona: Museu d'Art de Girona.

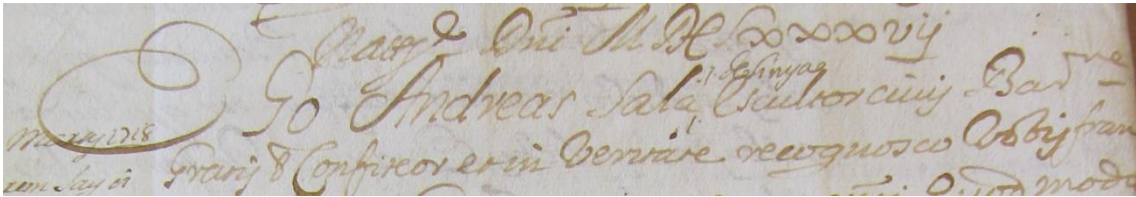
- Grassot Pérez, M. (2013). *Un art d'impressió. El gravat de traducció de l'escultura romana del segle XVII*. Girona: Universitat de Girona.
- Grelle Iusco, A. (1997). *Indice delle Stampe De' Rossi. Contributo alla storia di una Stamperia romana*. Roma: Artemide..
- Griseri, A. (1967) *La Metamorfosi del Barocco*. Torino: Giulio Einaudi.
- Hibbard, H. (1982) *Bernini*. Madrid: Xarait Ediciones-
- Lavin, I. (1980) *L'unità delle Arti Visive*. Roma: Edizioni dell'elefante.
- Lingo, E. (2007) *François Duquesnoy and the Greek Ideal*. Chicago: Art Institute of Chicago.
- Jornet i Benito, N. (2007). *El monestir de sant Antoni de Barcelona. L'origen i l'assentament del primer monestir de clarrisses a Catalunya*. Barcelona: Publicació de l'abadia de Montserrat.
- Madurell, J. M. (1954). El presbítero Vicente Massanet, la iglesia de Rupia y la capilla de San Paciano de la Seo de Barcelona. *Anales Del Instituto de Estudios Gerundenses*, 5-48.
- Madurell, J. M. (1973). Els dos retaules majors de l'antic convent de santa Clara de Barcelona. *Cuadernos de Arqueología de La Ciudad, XV*, 121-136.
- Mâle, É. (1966). *El arte religioso de los siglos XII al XVIII*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Mâle, É. (1985). *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid: Encuentro.
- Mâle, É. (2001). *El Arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro.
- Martí i Bonet, Josep M. & Figuerola, P. J. (1993). *Betlem: quatre segles a la Rambla de Barcelona* (p. 48). Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- MAartí Bonet, J.M. (1987) "Sant Vicenç de Sarrià, 1000 anys d'història", a Catàleg Monumental d'Arqueologia de Barcelona VI. Barcelona, pp. 342-348
- Martín González, J. J. (1957). Cabezas de Santos Degollados en la Escultura Barroca Española. *Goya: Revista de Arte, Núm. 16*, 210-213.
- Martinell, C. (1961). *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya , vol. II, Barroc Salomònic (1671-1730) [Monumenta Cataloniae XI]*. Barcelona: Alpha.
- Mas, J. (1906). *Notes històriques de la ciutat de Barcelona*. Barcelona: J. Vives y la Renaixensa. <http://www.archive.org/details/noteshistriques00masgoog>
- Mercader, S. (2010). *La Catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

- Molas i Ribalta, P. (1970). *Los Gremios barceloneses del siglo XVIII: la estructura corporativa ante el comienzo de la Revolución Industrial*. Madrid: Confederación española de Cajas de Ahorros.
- Montagu, J. (1989) *Roman Baroque Sculpture, The Industry of Art*. Yale University Press, New Haven [etc].
- Montagu, J. (1985) *Alessandro Algardi*. New Heaven: Yale University Press, New Haven.
- Moreno, L. L. (2008). Gaspar Núñez Delgado y la escultura de barro cocido en Sevilla. *Laboratorio de Arte Núm. 21*, 21, 379–394. http://institucional.us.es/revistas/arte/21/20_luna_moreno.pdf
- Nava Cellini, A. (1982). *La Scultura del Seicento*. Torino: UTET.
- Pérez Santamaria, A. (1988a). Els gremis. La confraria d'Escultors. A *Escultura Barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.) Projectió a Girona* (Universitat Rovira i Virgili, pp. 71–96). Lleida.
- Pérez Santamaria, A. (1988b). *Escultura barroca a Catalunya: els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730): projectió a Girona*. Lleida: Virgili i Pagès.
- Pi i Arimón, A. A. (1854). *Barcelona Antigua y Moderna, descripcion e historia de esta ciudad desde su fundacion hasta nuestros dias*. Barcelona: Thomás Gorchs.
- Planes, R. (1986) *Contractes d'obres al bisbat de Solsona*, Solsona.
- Pons Guri, J.M. (1968) “Uns gravats italians inspiradors del nostre retaule major” a *Vida Parroquial*, 24, Arenys, Parròquia de Santa Maria.
- Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. (1992). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya [etc].
- Puigvert, J.M. (2001) *Església, territori i sociabilitat (s. XVII-XIX)*, Vic.
- Ravé Prieto, J. L. (1999). La cabeza de San Juan Bautista. Notas sobre los cambios de uso en el Patrimonio mueble. In *V Jornadas sobre Historia de Marchena. El Patrimonio y su conservación. 6-9 de octubre de 1999* (pp. 113–123). Marchena: Biblioteca pública de Marchena. http://www.bibliotecaspublicas.es/marchena/imagenes/V_6_Rave_cabeza.pdf
- Roig Torrentó, M. A. (1990). *Iconografia del retaule a Catalunya (1675-1725)*. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://www.tdx.cat/handle/10803/5199>
- Sales, N. (1989) *Els segles de la Decadència (segles XVI-XVIII)*, [Història de Catalunya, IV], Barcelona.
- Segura, A. (1981). Proletarització i decadència. Una aproximació a l'evolució dels gremis pagesos de Barcelona (1723-1823). *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia, Núm. 3-4*. <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/view/95123>
- Serra Vilaró, J. (1962). *Historia de Cardona. Llibre IV: L'església i la parròquia de sant Miquel de Cardona*. Tarragona: Sugrañes Hnos.

- Subirana, R. M. (1983). Andreu Sala: santa Escolàstica i santa Gertrudis. In *L'època del Barroc (Catàleg de l'exposició)* (p. 117). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Torres, X. Serra, E. (1997) "El pactisme català davant l'absolutisme dels Habsburg", a Crisi institucional i canvi social: segles XVI i XVII, [Història, política, societat i cultura dels Països Catalans, 4], Barcelona, pp. 15-68.
- Trens, M. (1935). *Lliberata o Majestat? Tresor artístic del bisbat de Barcelona [a càrrec de J.M. Martí Bonet]*. Barcelona: Arxiu Diocesà de Barcelona.
http://www.cultura.arqbcn.org/elenchus/tresor_artistic.pdf
- Triadó, J. R. (1998). Escultura moderna. In *Escultura moderna i contemporània [Ars Cataloniae, 7]*. Barcelona: L'Isard.
- Triadó, J.-R. (1993). Artista i societat a la Catalunya del SXVII. *Pedralbes: Revista D'història Moderna*, Núm. 13 (2), 441-447.
<http://www.raco.cat/index.php/Pedralbes/article/view/103408/152175>
- Verges, T. (1992). *Santa Maria del Pi i la seva historia*. Barcelona: Editorial la Formiga d'Or.
- Vicente, J. (2002) "El contracte del retaule major del monestir de Santes Creus" a Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus, XIX, p. 7-24.
- Yeguas Gasso, J. (2011). L'escultura del Renaixement i el Barroc al MNAC. Història del fons i noves atribucions. *Urtx: Revista Cultural de l'Urgell*, 25, 307-335.
<http://www.raco.cat/index.php/Urtx/article/view/250338/345001>
- Wittkower, R. (1990) *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid: Cátedra.
- Wittkower, R. (1997) *Bernini, the Sculptor of Roman Baroque*. Londres: Phaidon Press.

Annex d'imatges

1. AHPB. Ramón Godolà, Manual 1687. 28 gener, f.24 v. Fotografia: de l'autora

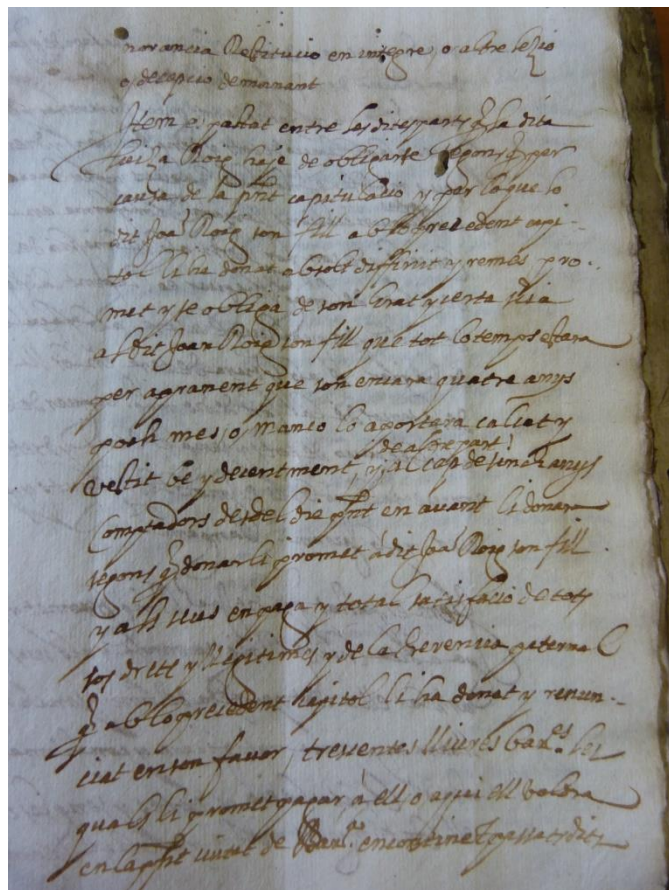
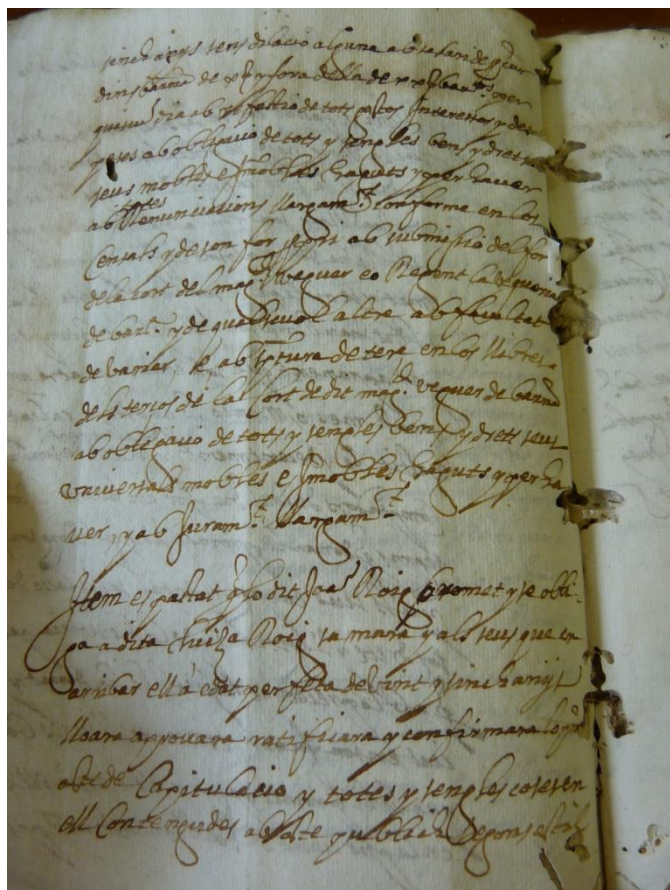


2. Mas de la casa de Linya, Solsona. Fotografia: Joan Bosch



3. AHPB. Josep Serra, Manual 1650. 17 juliol. Fotografia: de l'autora.

[illegible][illegible][illegible][illegible]



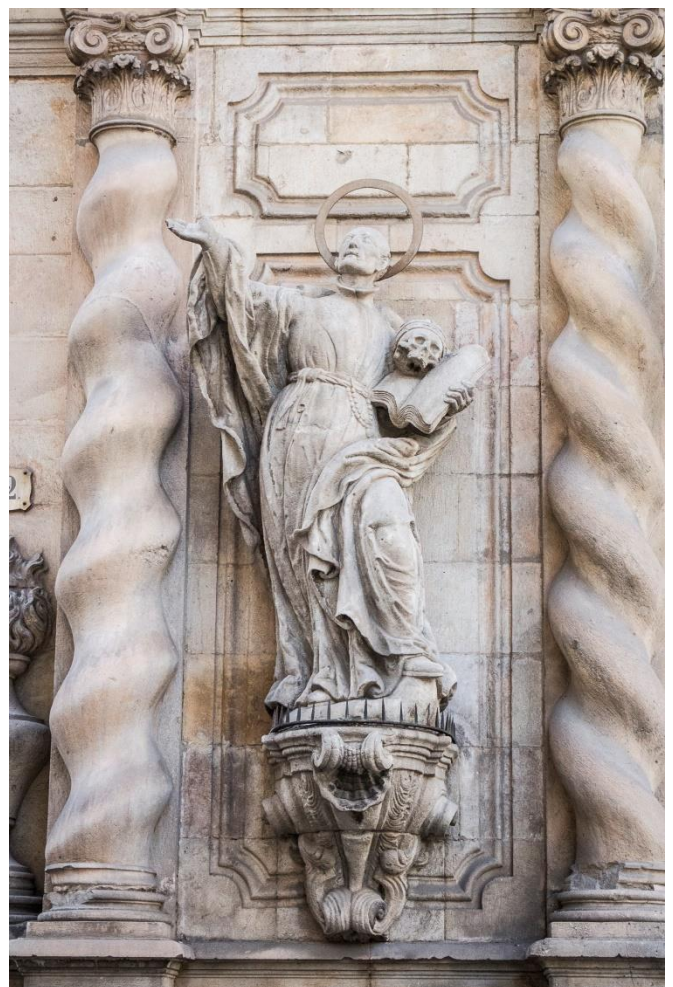
4. Façana de l'església de Betlem, Barcelona. Fotografia: Catalunya.com



Detall 1 – Francesc Santacruz. Rellieu. Fotografia: vikingu.com



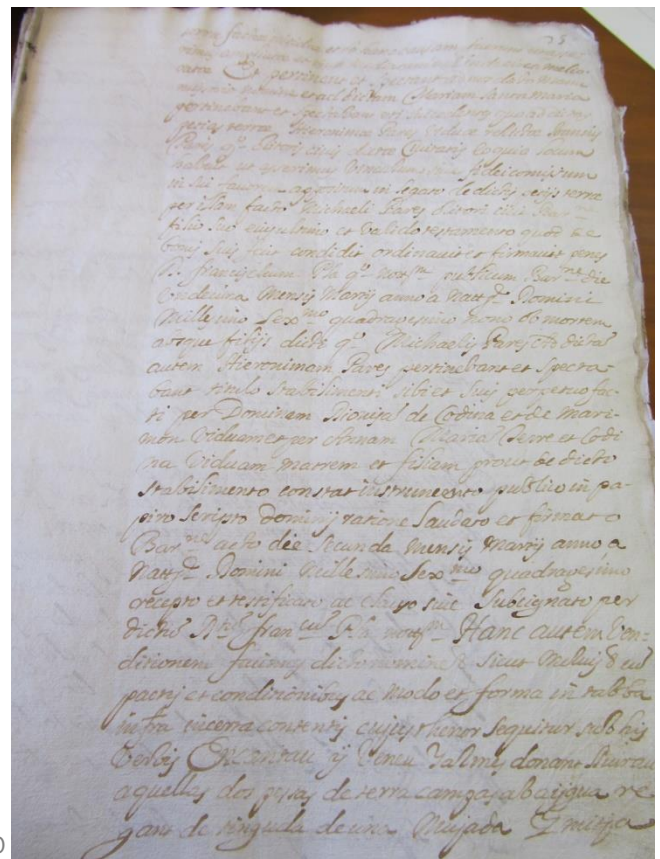
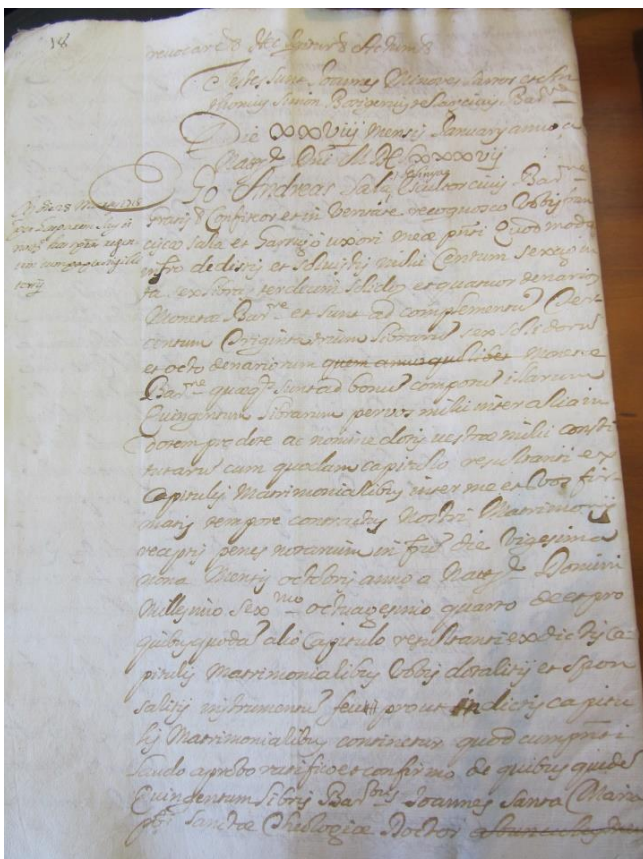
Andreu Sala? Sant. Ignasi de Loiola i Sant Francesc de Borja (a partir de 1700). Fotografia: Àlex Salcedo.



5. Sant Ignasi, Sant Pere al Vaticà, Giuseppe Rusconi (1733).



6. AHPB. Ramón Godolà, Manual 1687. 28 gener, f.25 v. Document complet.
Fotografia: de l'autora.



8. Sant Aleix de Santa Maria del Mar, 1685. Fotografies: Institut Amatller d'Art Hispànic.



CB-2891



CB-2890



89229



CB-2892



89230

9. Sant Gaietà del MNAC, dècada dels 80. Fotografia original de l'Institut Amatller d'Art Hispànic i litografia extreta de Barraquer i Roviralta.





10. Retaule major de sant Antoni i santa Clara de l'antic convent de santa Clara de Barcelona, avui a sant Vicenç de Sarrià, 1686-1689. Fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic i detalls de Joan Bosch.



El retaule al Saló del Tinell (IM. 01745005) i a l'església de sant Jaume de Barcelona (IM. 01745004)



El retaule a la seva localització actual:
l'església parroquial de sant Vicenç de
Sarrià. IM. 01744007



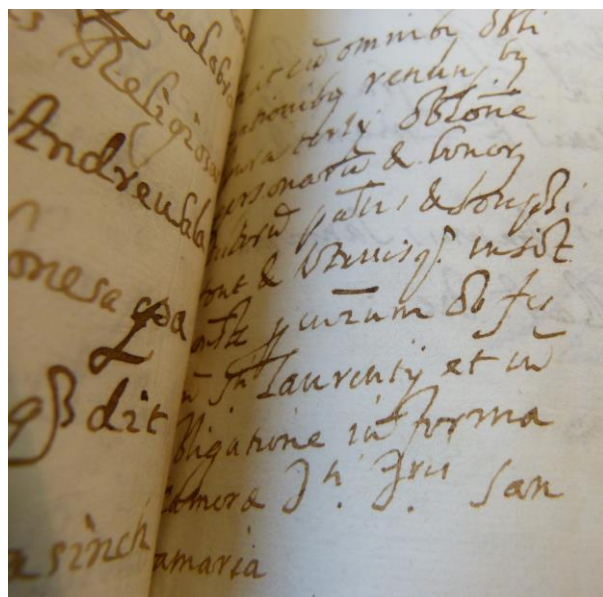
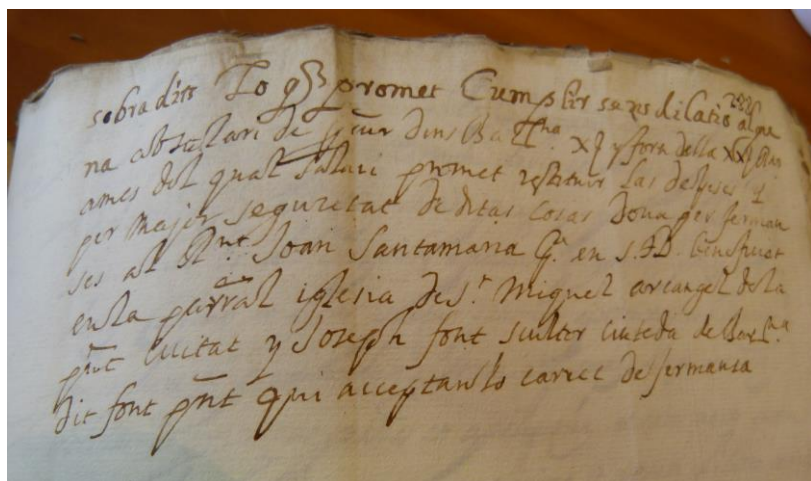
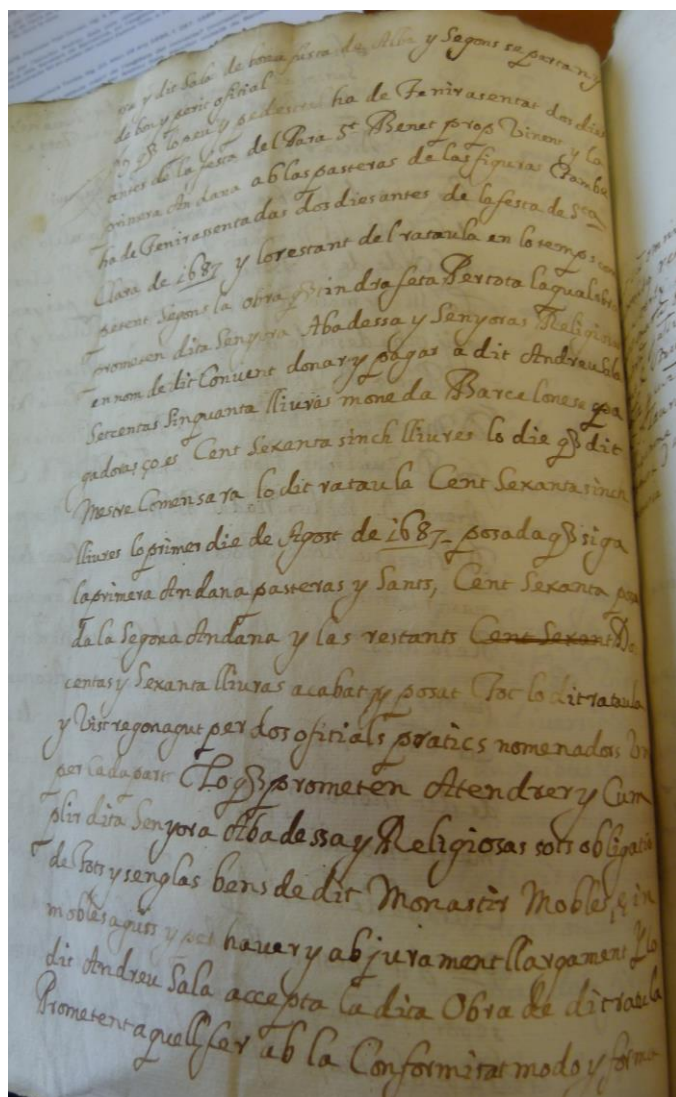
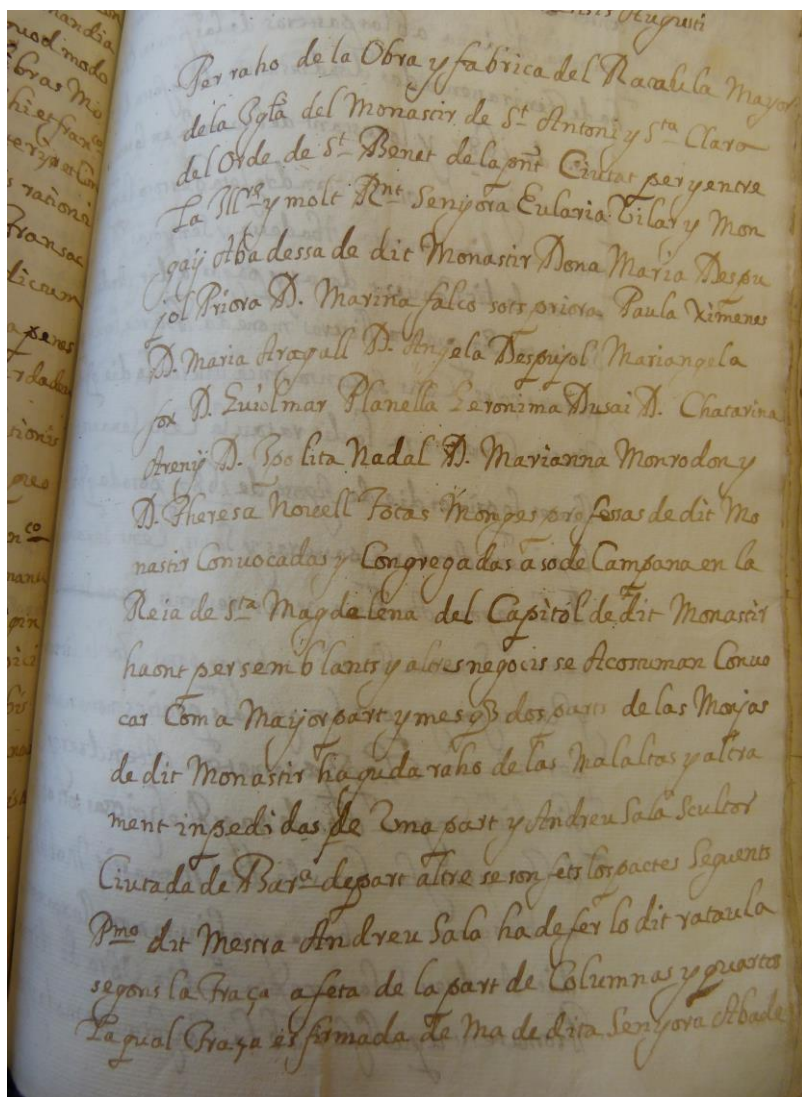
Detall del sant Antoni IM. 01744006

Detall de la santa Gertrudis









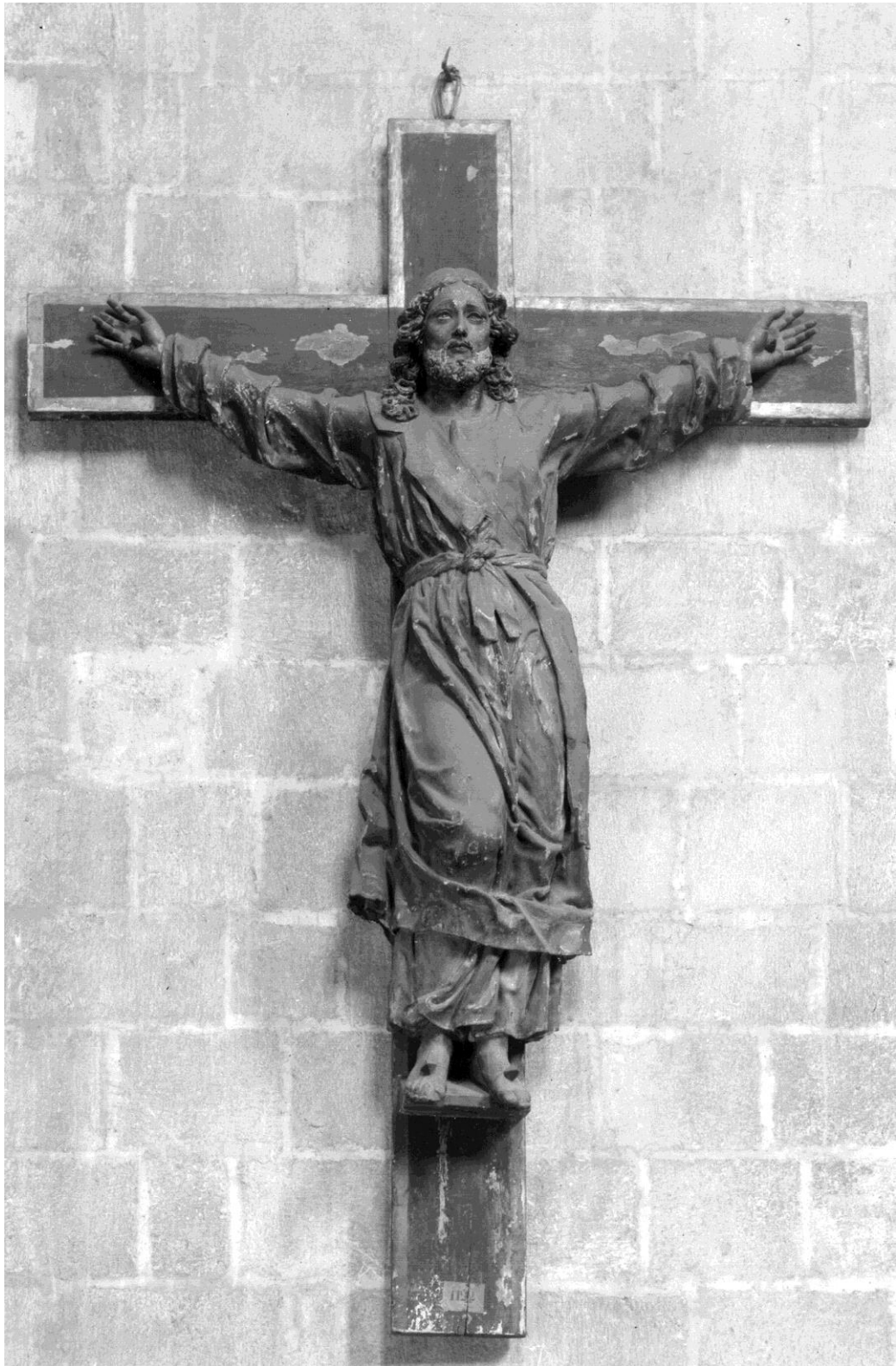
12. Sant Francesc Xavier jacent de la Capella de sant Pacià, Catedral de Barcelona, 1687. Fotografia: Joan Bosch



13. Rapte de sant Ignasi, Capella de sant Crist de l'Empar, Catedral de Barcelona, 1688. Fotografia: Joan Bosch.



14. Santa Lliberada del MNAC, c. 1690. Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic. MB-2889 (1919) IM-00962002 (2005).



15. Sant Guerrer del MNAC, c. 1690. Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic (MB-2032) i servei fotogràfic del MNAC.



q. h. alibi tot dies p. q. ar. De eubus sua f. uenit ac
 to. B. p. e. Sub anno, die. Mense, et loco p. r. a. d. i. l. l. y.
 E. p. e. d. i. c. t. o. S. a. l. u. a. t. o. r. e. C. a. m. e. r. e. t. U. n. i. u. s. u. b. s. t. i. t. u. t. o. p. r. a. d. i. c. t. o.
 et. E. p. i. s. t. o. r. u. m. e. i. u. s. d. e. m. C. a. l. i. b. u. s. C. o. n. t. r. a. c. t. u. s. i. n. d. i. c. t. a.
 C. o. n. s. i. g. n. a. t. i. o. n. e. a. c. p. r. a. m. i. s. s. a. V. o. c. a. t. i. s. e. t. a. c. c. o. m. p. l. e. s.
 D. i. c. t. a. D. i. e.
 D. e. S. o. b. r. e. l. o. C. o. n. c. e. r. t. C. o. s. t. a. h. a. u. a. l. l. e. s. c. h. t. a. y.

[illegible]

[illegible][illegible]

*Tullius formidantissimus Supradictus de quo dicitur
Narcisi Donatus Petrus Ludovicus Ex
na Terminus Certum et non finis Vnde
Vellutinus Cuius Digne ac Salubriter Con-
scripsit Scriptor Digne*

*Per la forma della Manti. Per la quale si
conferma Barne de.*

17. AHPB. Esteve Cols. Llibre de concòrdies, 1696, 10 de setembre, f. 66. Fotografia:
de l'autora

66

Publes
sonen i adreces
ab
Andreu sala creulor

+

die mercurij x mensis octobris
anno a nrae. e. domini M de lxxx
x vij

+ fahedor enla capella delouers y creulor de la iglesia del nra. st. de st. franc. de la ciutat de Barma per y entic
los pios. de la confraia de st. croci y xuygim
Quant ple poder y facultat del concell de dita confraia
Y Andreu sala creulor ciutad de Barma
deputat altre. on estat fets y abans firmats y
Jurats los capitols y padres segones

+ y laura Ba. ayaas clauari

Primerament die Andreu sala prometa a les honrs
Andreu clauari y faume molt pios ne to
current any de dita confraia que fara y

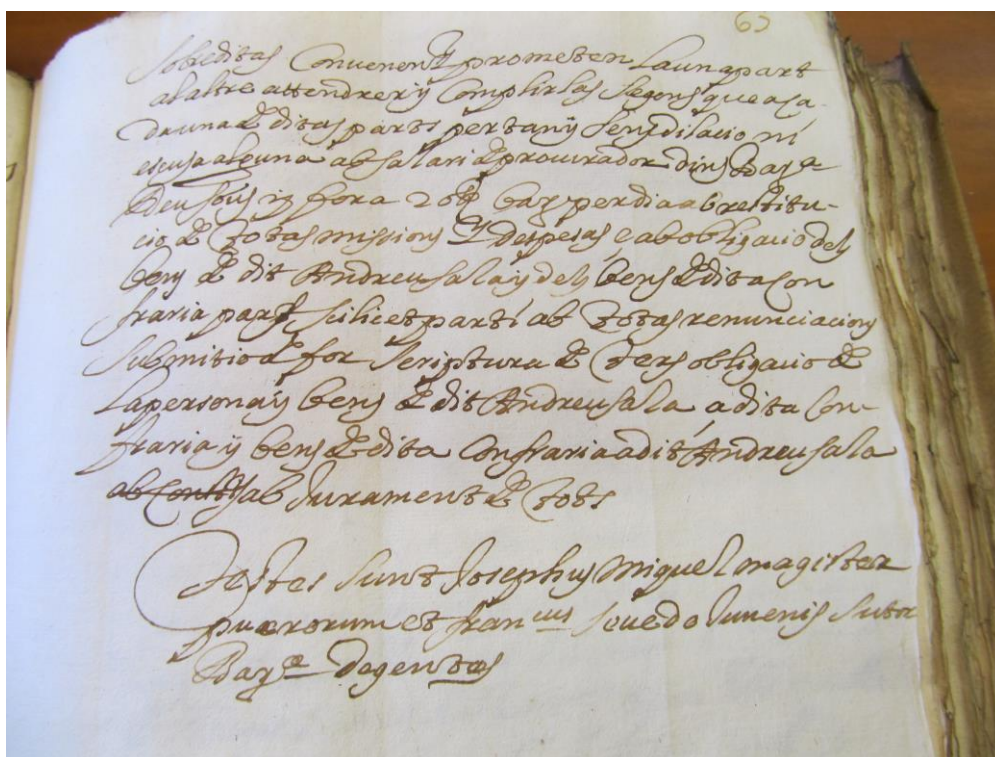
los pios. de la confraia de st. croci y xuygim
Quant ple poder y facultat del concell de dita confraia
Y Andreu sala creulor ciutad de Barma
deputat altre. on estat fets y abans firmats y
Jurats los capitols y padres segones

+ y laura Ba. ayaas clauari

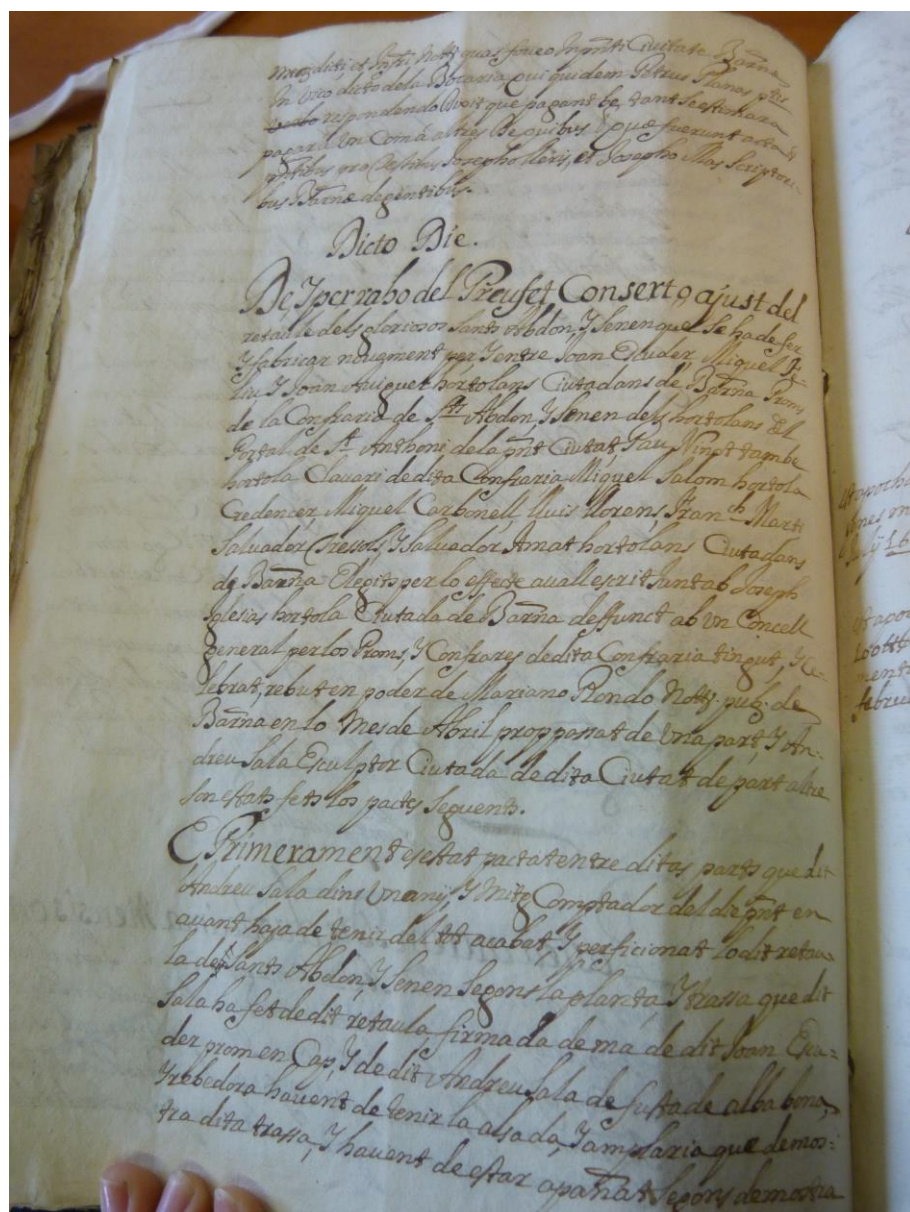
Primerament die Andreu sala prometa a les honrs
Andreu clauari y faume molt pios ne to
current any de dita confraia que fara y
fabricara un retaule en dita capella portant
en aquell los dits tints creulor y xuygim
abona pastora al mitg, st. març abona pastora
mes amunt los st. Ania y el beato salador
de hosta cada un abona pastora mes auall, abos
quatre retaules de mirayles de dita glorioss tints
croci y xuygim abos vuyt columnas per
grados y arca y si y conforme la traun
se ha entregat firmada de dits pios y
que lo die de nostra sia de faher mimer

armen nobilitat ^{erunt} ~~vidua~~ ^{vidua} attentat q. merceda lo ^{peru} ~~peru~~ ^{gracia} ~~gracia~~
 y sacrarí lo dit ~~recaula~~ y lo donara ^{axi} ~~axi~~ ^{com} ~~com ^{te} ~~te~~
 li donara orde ~~armen nobilitat~~ ^{dit} ~~recaula~~
 fins q. atant sic aguell acabat lo qual ^{lo} ~~lo~~ ^{qual} ~~qual ^{fora} ~~fora~~
 y fabricara de bona fides y ala mayor perfeccio
 provide y segons art de bon esultor
 Rembertus ^{Arthomi} ~~Arthomi~~ ^{clauari} ~~clauari y laurremas
ⁱⁿ ~~in~~ ^{curia} ~~curia ^{clauari} ~~clauari
^{manu} ~~manu ^{obsecro} ~~obsecro ^{erant} ~~erant ^{de} ~~de ^{dit} ~~dit ^{affaculat} ~~affaculat ^{que} ~~que~~ ^{sent} ~~sent
 del consell de dita comparia prometan a dit
 q. per la fabrica de ^{ordiu} ~~ordiu~~ ^{sala} ~~sala ^{que} ~~que~~ ^{lo} ~~lo~~ ^{die} ~~die ^{mentara} ~~mentara ^{si} ~~si ^{peru} ~~peru~~ ^{gracia} ~~gracia~~
 dit ~~recaula~~ ^{li} ~~li ^{do} ~~do~~
^{navan} ~~navan ^y ~~y ^{pagan} ~~pagan ^{cent} ~~cent ^{vint} ~~vint
 4 ^{solidos} ~~solidos ^{per} ~~per ^{un} ~~un ^y ~~y ^{trech} ~~trech ^{llit} ~~llit ^{et} ~~et ^{bay} ~~bay~~ ^y ~~y~~ ^{lo} ~~lo~~ ^{restant} ~~restant ^{fins} ~~fins ^a ~~a ^{quatre} ~~quatre
 dita ^{fortuna} ~~fortuna ^{co} ~~co ^{contas} ~~contas ^{si} ~~si~~ ^{equante} ~~equante ^{llit} ~~llit ^{et} ~~et ^{bay} ~~bay~~ ^{que} ~~que ^{esta} ~~esta ^{ajustado} ~~ajustado
 nari per la fabrica de dit ~~recaula~~ ^{los} ~~los ^{hi} ~~hi ^{do} ~~do~~
^{navan} ~~navan ^y ~~y ^{pagan} ~~pagan ^{quant} ~~quant ^{amira} ~~amira ^{amentant} ~~amentant
^{ya} ~~ya ^{de} ~~de ⁴ ~~4 ^{solidos} ~~solidos ^y ~~y ^{segons} ~~segons ^{lo} ~~lo~~ ^{orde} ~~orde ^{se} ~~se ^{li} ~~li ^{donara} ~~donara ^{que} ~~que
^{vax} ~~vax ^{no} ~~no ^{hi} ~~hi ^{do} ~~do~~

masli per la fabrica de dit' retaule tot hi do:
 novan y pagaran quant anira acontentant
 mas pomes y segons lo orde le si donara que
 vage treballant y haguere raho al que hauro
 treballat y si y conforme entre ells se ajustara
 Item es pactat que acabat que este dit' retaule gi-
 ali pomes de dita confraria aparexara pujan fer
 mirar y segons per dit' retaule per reuerse dit'
 aquell estara fet al la deguda perfeccio y segons
 ax de bon estultor y alto per de s' estultor mune:
 nados in per cada part y encas si trobas alguna
 falta paga dita confraria for la esmenar a
 gabor y despesas de dit' sub
 En axi la dita pax es llochant y aprouant la con-



18. AHPB. Antoni Navarro. Manual 1698, f. 218v. Fotografia: de l'autora.



219.
de la casa al Colomney, testimonio, y por el dho. Confes-
sario dho. lo retaula de dho. Francisco de Paula ab las foyas que
dho. Prome, y personas elegidas veldran en las gobernas, y llo-
de de la retaula.

Item ab parte que dho. Sala ha de pagar. Invenyendo dho. retaula
en la Capella de dho. Prome, y Confrades en la Iglesia de dho.
de dho. Prome, y Confrades de pagar lo Metre de Casa, y re-
corer, y manto al Ofici de Metre de Casa de dho. Prome, y Confrades.

Item ab parte que dho. Andreu Sala de aui al dho. Oficio de dho.
Abdon, y dho. del ami Mil. Vincento Noranta Nuevinga obli-
gacio de tener porada, y auienda la primera Andana de dho.
retaula en dho. Capella.

Item ab parte que dho. Prome, y Confrades de dho. Confradia
de dho. Abdon, y dho. del ami Mil. Vincento Noranta Nuevinga obli-
gacio de pagar conforme al tenor del pte dho. Prome, y personas elegi-
das en virtud de dho. facultat a dho. donada ab los obres dho. Conell
General Prome, y Confrades de pagar al dho. Andreu Sala per lo
Coste de dho. retaula. Sinco Centos, y cinquanta llivres,
Daz al pagador, y co q. quaxieran ab quatze Juey, y pagos
de diez en diez, y dho. por cada dho. Juey, y los restantes Cent sin-
quenta llivres, lo dho. que s'inda acabat los dho. retaula.

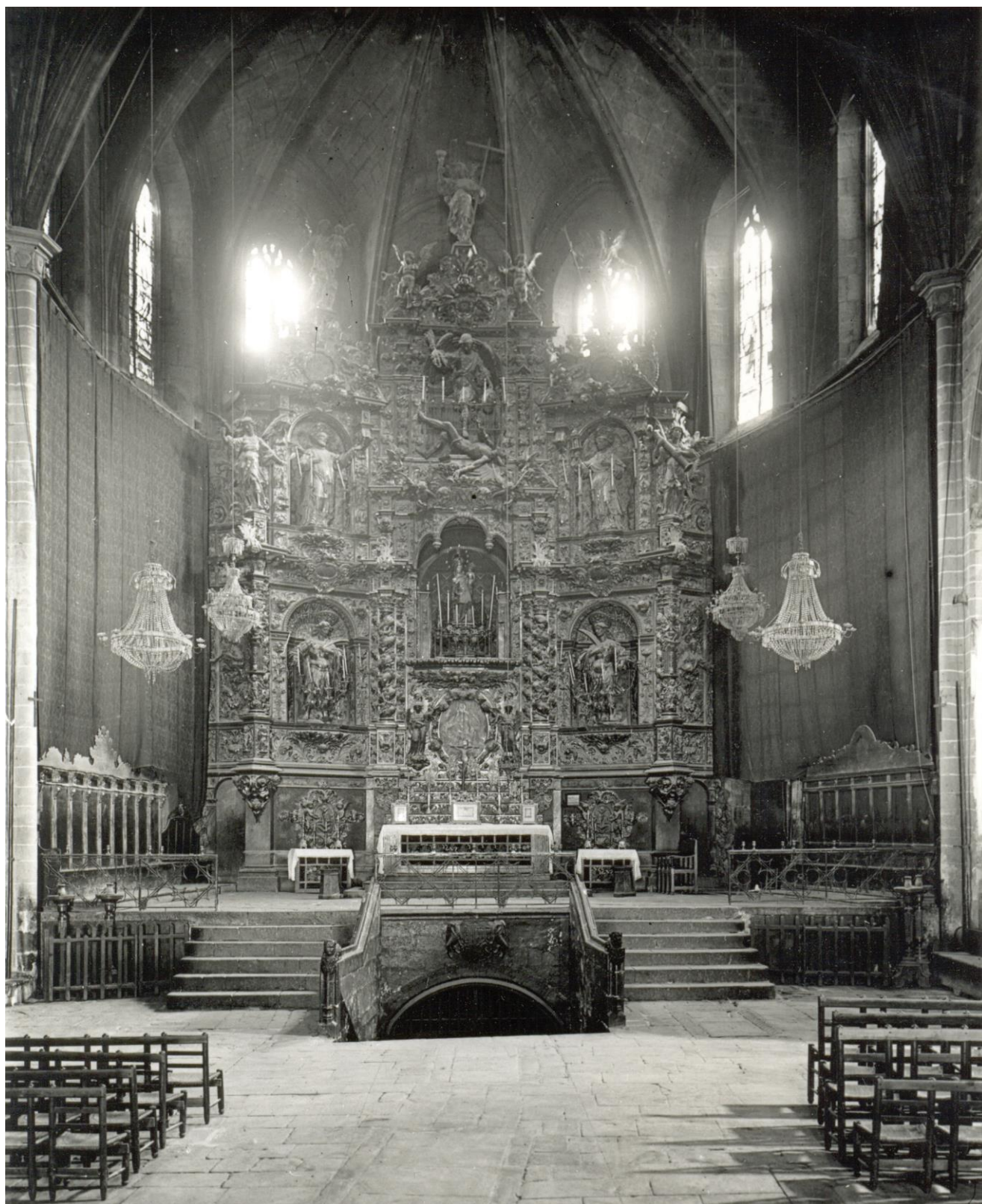
Item ab parte que dho. Prome, y Confrades s'ingan facultat de
poder fer examinar, y vixar los dho. retaula per dos experts
(en Carque dho. Prome, y Confrades no estiguesen satisfechos)
nomenados, Un per cada part, y en Carque dho. experts dho.
dassen pujan dho. Prome, y Confrades, a nomenar Un tercer
per q. s'inga retaula de dho. retaula, y s'inga Comdega, segons
art, y ab tota perfeccio, y en Carque dho. retaula no estiga con-
forme, no s'ingan obligacio dho. Prome, y Confrades de rendre x
sin que estiga gmenat, y Corregit, y el dho. Car, y Prome, y Confrades

La una part al altre ad Inuicem et Vicinim Attender, y Con-
silio tenent, y seruan sens dilacio, y dho. a alguna ab q. s'inga
guicio, y manto de tots dho. gastos, y despesa, y ab obligacio
coy per part de dho. Prome, y Confrades elegidos de dho. Prome,
y dho. de dho. Confrades, y per part de dho. Andreu Sala de
tots los bens Mobles, y Immoles, paguts, y per sauer y ab s'inga
ment de tots llargament.

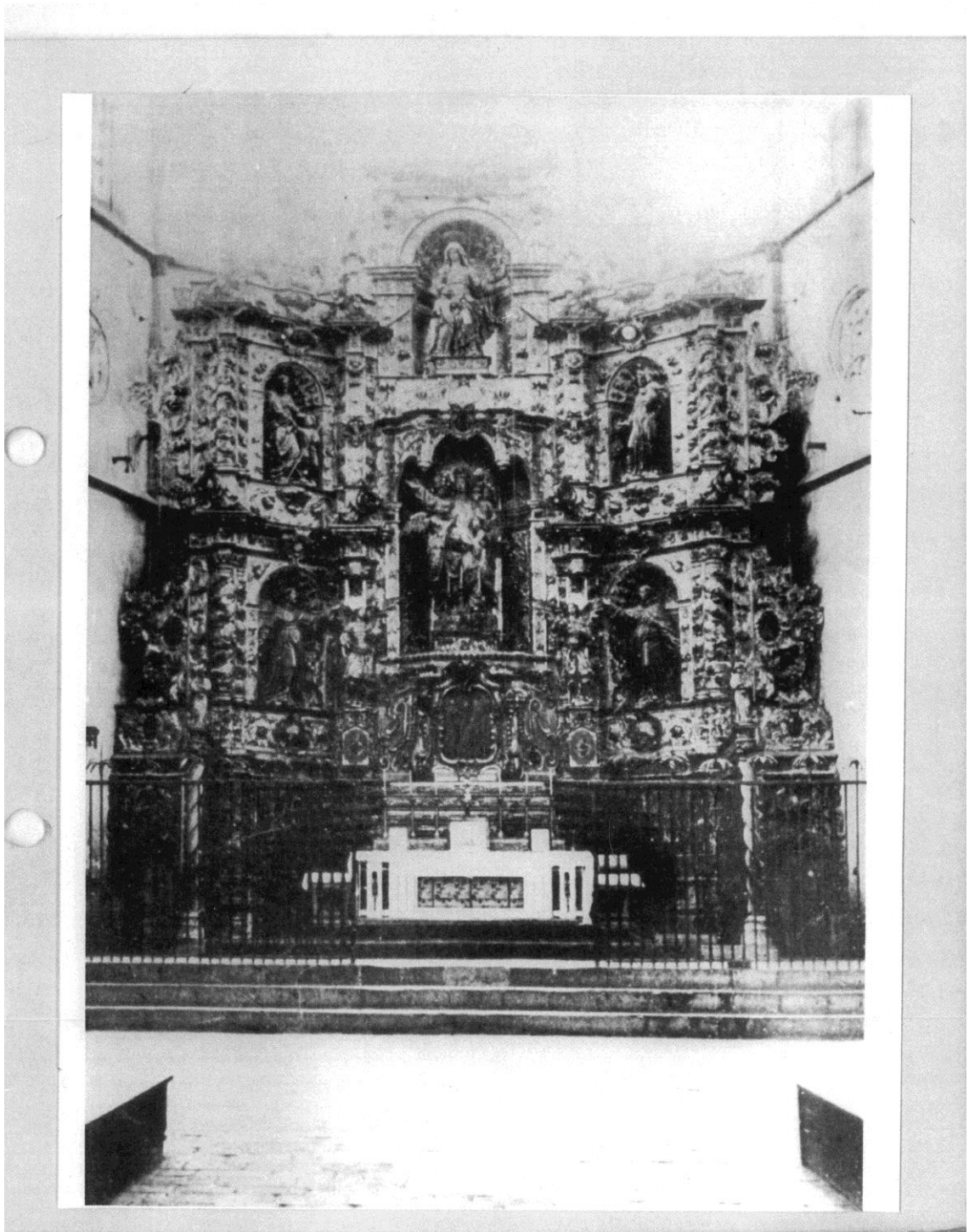
Testis firmo omnium quod dicitur de motu
firma dho. Francisci Marti Jun. Prome, y Confrades
Recurator Josephus Ortich Executor Cuius dho.
et Josephus Marti scriptor dho. de dho.

Testis Vero firma dho. Francisci Marti Jun.
firmavit

19. Retaule major de sant Miquel de Cardona, 1700-1706?. Fotografia: Arxiu Històric de Cardona



20. Retaule major del monestir de Pedralbes, Barcelona. Sense datació, probablement del segle XVII. Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas. RM-818, 1986.



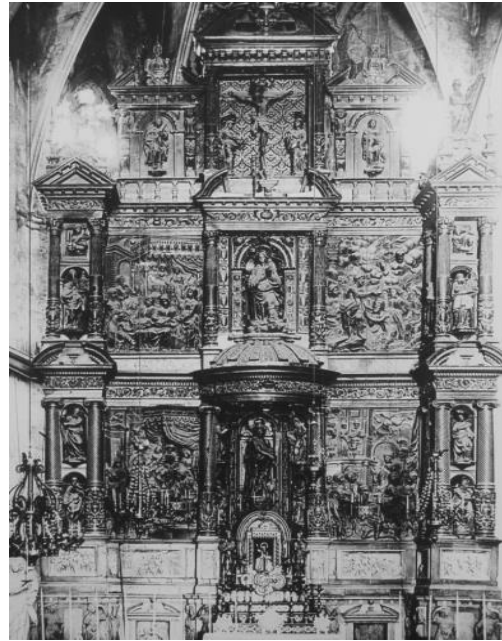
21. Sant Josep amb nen, provinent del retaule major del monestir de Pedralbes, actualment a sant Vicenç de Sarrià. Sense datació concreta. Fotografia: Joan Bosch.



Ego Josephus Nullis juvenis sculptor Barina hanc
 tot Fratres contraxit et in remane reprobare boni domini
 numeribus et exequuntur testamenti seu ultima voluntas
 de Anna Sala sculptoris cui Barina die sui obitus in
 Cardine Chonensij filij habitatorii absentibus et qui in pennis
 numerata deinde defuncto in eorum obitu in pennis
 per Manu dixerit Bernardini Malagarriga hunc et Castrum
 et Ann Barina procuratoris vellet delectis et plenius Mihi
 pennis quatuordecim et novem solidos Moneta Barina et sine
 pennis mihi presentibus et pennis abolvere debent
 tunc per data commenda a die presentis viginti diebus
 nam quartam Mensis Julij proxime venientis Annis la
 centis Millesimis septingentis decimis propter illam
 viginti quingenta libras habitatorum et temperatorum
 per Chastellum Bara viduam veluam Thomae Bara
 et Saxoniis loci Sancti Martini de pennis filij Bara
 ab Regis Philippi Casanova Ann honorato Barina et
 notario publico Antiochi Neda pro media annata qua
 annate incepit die decima quarta laboris Mensis janua
 rij et finiet dicta die decima quarta Mensis Julij proxime
 venientis ratione legum domus et horti hunc in presentibus
 vobis Barina in vico municipio del Carme in hunc altero
 quod notarius Insulam die presentis recepto per diuini
 Bernardinum Malagarriga tanquam procuratorem

31
 vobis Mihi vobis danti et offerenti in encarta publico vendi
 torum in quibus domo et horto die obitus dicti qd Andrea Sala
 et ante et post obitu Catharina Bara conditum habitabat
 immorabat ac habitavit et commoravit Et Ideo Remittendis
 Interimionibus presentem falio vobis dicto nomine Agrokam
 Peres Sant Augustinus Pando noty Regis et sal
 vator Bara testor Sans Aver Barina.
 Die Dominica xviii Mensis januarij Anno.
 Quatuor Domini M.D.C.C.X.

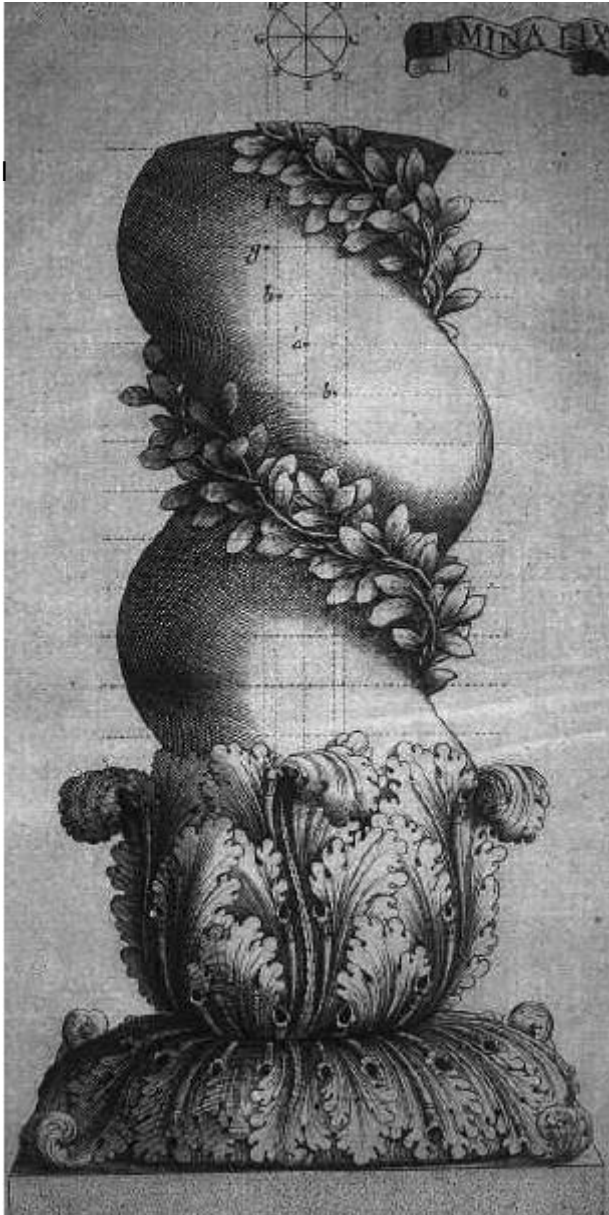
23. Santa Maria de Martorell d'Agustí Pujol I i II i Gabriel Munt (1610) i sant Joan de Valls de Josep i Llätzer Tremulles (1635-1645). Fotografies: artenperill



24. Gravat del baldaquí de sant Pere al Vaticà de Gian Lorenzo Bernini gravat per Jacques Blondeau (1698).



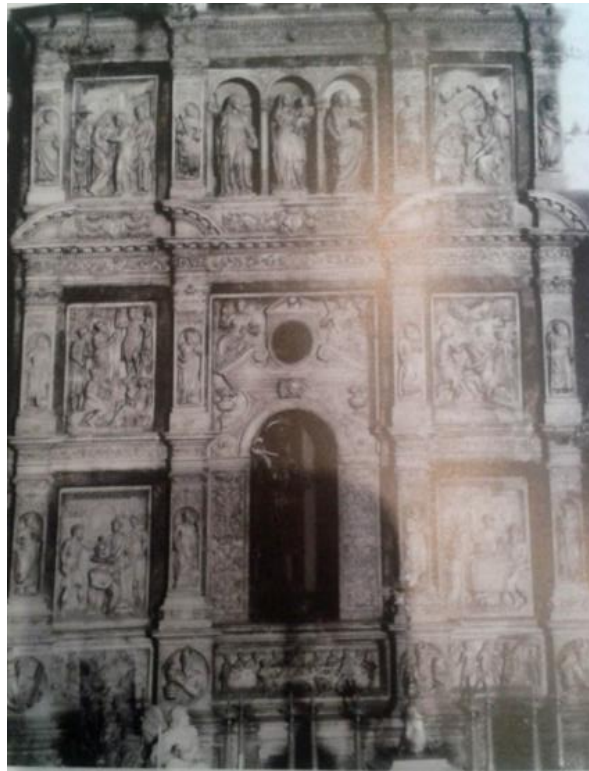
25. Juan Caramuel: columna salomònica, Lám. LIX.



26. Retaule de santa Maria d'Arenys, Pau Costa (1708)

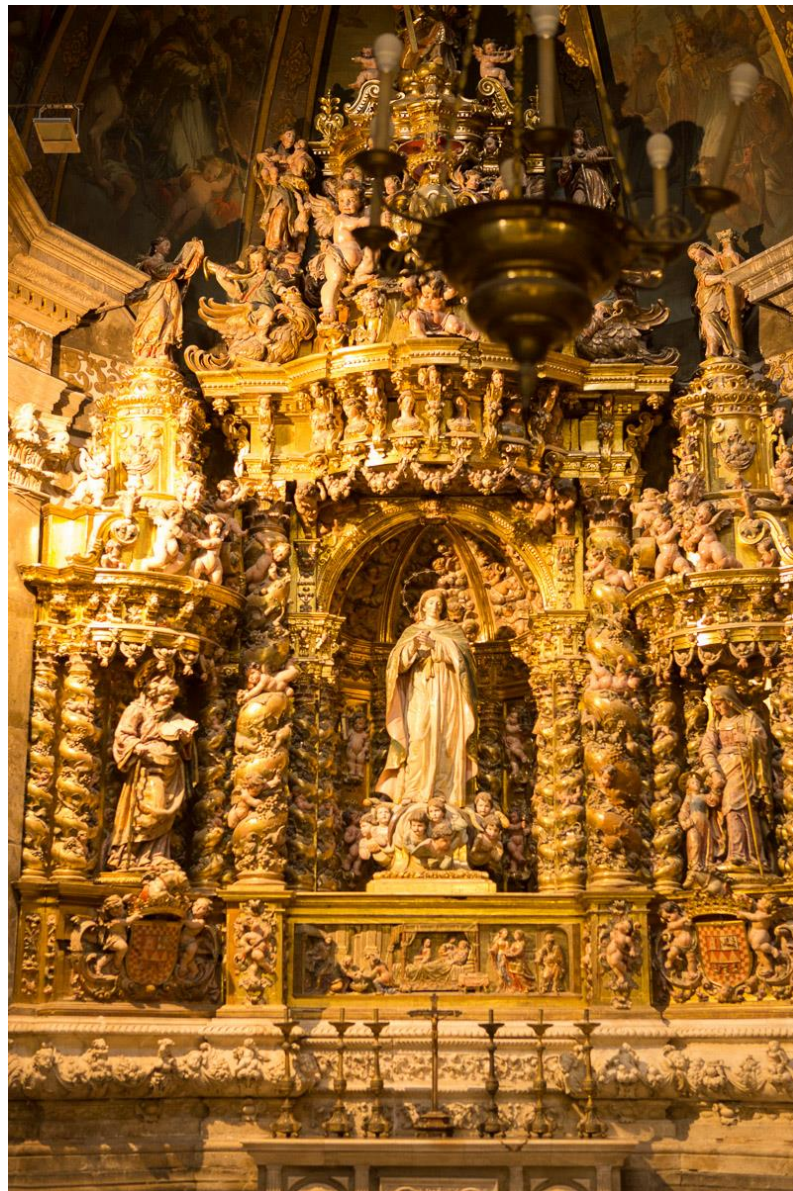


27. Sant Joan de Perpinyà, Llätzer Tremulles II (1703)



28. Retaule de la Immaculada Concepció de la Catedral de Tarragona, Francesc Grau (1678). Fotografia: Àlex Salcedo





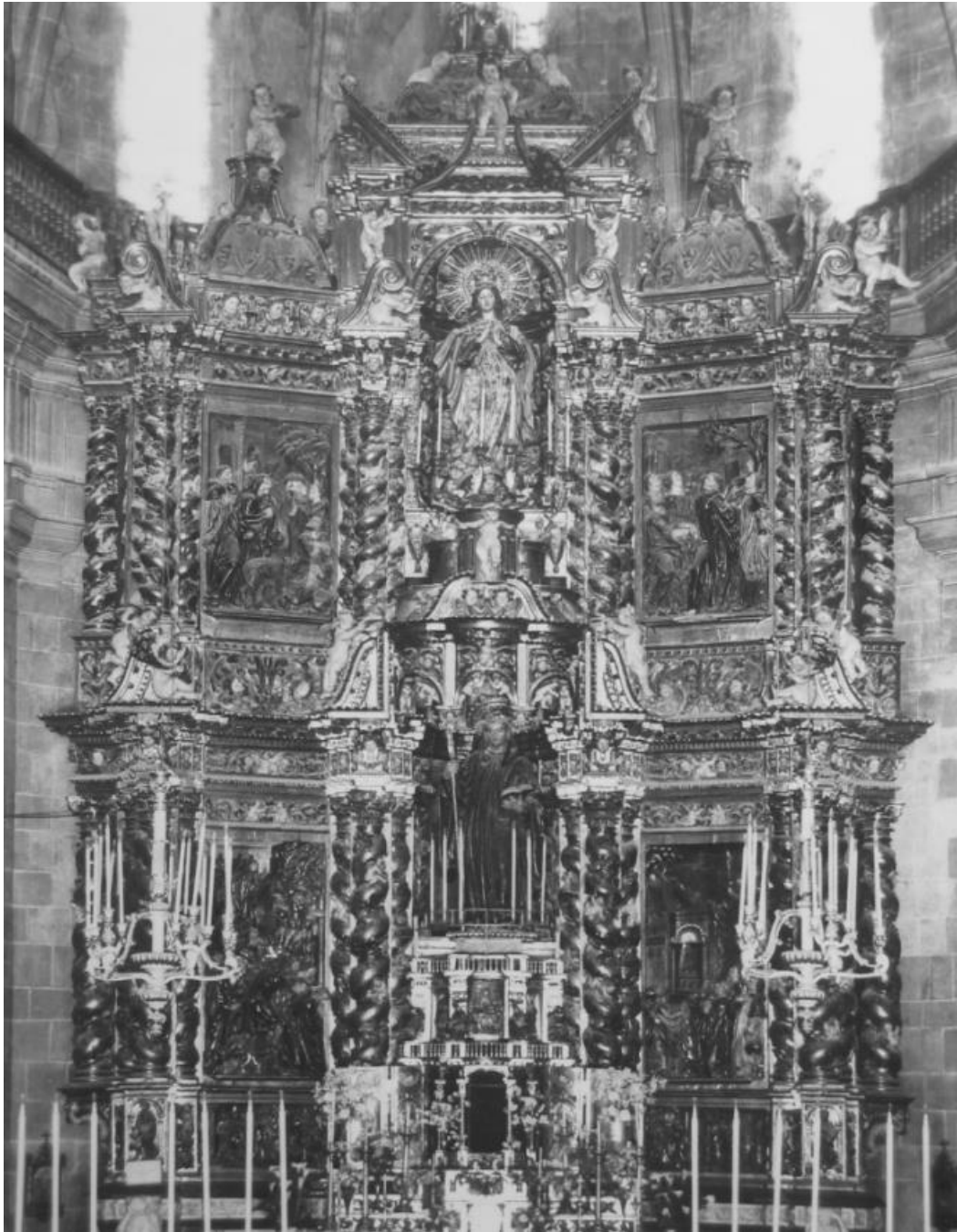
29. Retaule major de Cadaqués, detall dels atlants. Pau Costa (1788)



30. Retaule major d'Assumpta d'Alcover, Domènec Rovira II i Francesc Grau (1679-1700)



31. Retaule major de l'Arboç del Penedès, Domènec Rovira II i Francesc Grau (1679-1700)



32. Sant'Andrea Avellino d'Ercole Ferrata (1664) i San Gaetano de Thiene de Domenico Guidi (1664-1668).



33. Santa Maria Magdalena, Alessandro Algardi, Santa Maria in Vallicella, 1629.

34. Santa Caterina de Siena, Ercole Ferrata, Capella Chigi, 1662-1683.



35. Santa Silvia, Nicolas Cordier, Oratorio de santa Silvia presso san Gregorio al Celio, 1638.



36. Santa Rosa de Lima, Melchiorre Cafà, església i convent de santo Domingo (Lima), 1665 i santa Martina, Niccoló Menghini, 1636



37. Santa Maria Magdalena, Cornellis Galle II a partir de Pieter Paul Rubens (1638-1678).



38. Sant Felip Neri, Giuseppe Maria Mitelli a partir d'Alessandro Algardi (1655-1718),
 Sant Andreu de sant Pere al Vaticà, de Pietro del Po i Robert van Audenaert a partir de
 de François Duquesnoy.



39. Santa Cecília, Hieronymus Wierix a partir de Stefano MAderno, 1600.



40. Sant Sebastià de Giuseppe Giorgetti (1671-72) i santa Anastàsia d'Ercole Ferrata i Francesco Aprile (anterior al 1686), gravats anònims.



41. Sant Pau del retaule de sant Pau de santa Maria del Mar, Domènec Rovira I.



42. Sant Isidre de Vilanova , Agustí Pujol II SBUCAR DATES



43. Sant Antoni Abat, retaule de la Immaculada Concepció de Tarragona, Francesc Grau, 1678.



44. Retaule de l'església parroquial de la Mare de Déu dels Àngels de Llívia, Josep Sunyer i Raurell, 1700-1704.



45. Cap de sant Joan Baptista de la col·lecció Güell, datació desconeguda.



46. Cap de sant Joan Baptista de la casa de subhastes Piasa.



El Dietari de l'investigador

Arxius consultats i vies de recerca documental:

1. AHPB. Arxiu de protocols de Barcelona.

Notes Josep Maria Madurell sobre Andreu Sala. Documents trobats. Altres artistes del període: consultat una part dels documents de Domènec Rovira I. Recollides les notes sobre Joan Roig I i II, Francesc Via (argenter), Geroni Escarabatxeres, Josep Sunyer, Josep Trulls i Francesc Santacruz.

2. Institut Amatller d'Art Hispànic.

Fotografies antigues de la seva obra coneguda. Possibles i noves atribucions: retaule major del monestir de Pedralbes i el cap de sant Joan Baptista.

3. AHCB. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Notes manuscrites de Mossèn Mas provinents de l'arxiu capitular de Barcelona

4. ACA. Arxiu de la Corona d'Aragó.

Protocols de Cardona 1660-1670 buidats, sense notícies de l'escultor. Apareix el fuster Hiacinthus Sala de la Roqueta i l'agrícola Petrus Joanes Sala de Sant Andreu de Linya.

Protocols de Cardona 1700-1702 buidats, en busca del retaule major de Cardona. No trobat

Testaments de 1710-1700 (enrere) buidats, en buscar del testament de l'escultor. No trobat

5. AHC. Arxiu Històric de Cardona.

Llibre de cleveria i notes de Puig i Molins al seu recull Efemèrides. Algunes notícies del retaule en articles locals i la fotografia d'aquest amb alta qualitat.

Dietari detallat

11.03.14

Primera visita a l'Arxiu de protocols de Barcelona amb el director del Treball de Màster: Joan Bosch. Després de les primeres explicacions introductòries, repàs de les notes de Madurell i primers sis documents trobats.

18.03.14

Arxiu de protocols de Barcelona. Trobada la resta de documents de les notes de Madurell menys dues notícies equivocades. Fotografies de les notes manuscrites d'altres artistes.

25.03.14

Matí (10h-14h): Visita a l'Institut Amatller d'Art Hispànic. Consulta i reproducció de fotografies.

Tarda (16h-19h): Visita a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Còpia de les notes manuscrites de Mossèn Mas sobre Andreu Sala i sobre els seus contemporanis.

31.03.14

Visita a l'Arxiu de la Corona d'Aragó. Inici del buidatge dels manuals protocolaris de la dècada dels 60. Buidats els anys 1660-1662.

08.04.14

Visita a l'Arxiu de la Corona d'Aragó. Busqueda del testament de l'escultor. Sense trobar.

15.04.14

Visita a l'Arxiu Històric de Cardona. Xerrada amb l'arxiver i reunió de tota la documentació relativa a l'escultor i al retaule de Sant Miquel. Fotografies del llibre de cleveria de la ciutat dels anys 1699-1707.

22.04.14

Arxiu de Protocols de Barcelona. Repàs d'alguns documents referits a Domènec Rovira I en busca del nom d'Andreu Sala per verificar el seu aprenentatge al seu taller. No trobat. Trobat el cas de Joan Roig II.

02.05.14

Arxiu de la Corona d'Aragó. Busqueda del retaule de Sant Miquel, seguint el consell de l'arxiver de Cardona entre 1698-1705. No trobat.

16.05.14

Arxiu de la Corona d'Aragó. Buidatge de protocols fins a 1668. Cap notícia.

Tarda (16h-18h): Biblioteca de Catalunya. Consulta del llibre publicat a França pel Comte Güell sobre la seva col·lecció privada. Petita referència al sant Aleix de Sala, sense notícies sobre el cap de sant Joan Baptista.

22.05.14

Arxiu de la Corona d'Aragó. Buidatge de protocols fins a 1670. Sense notícies (només el fuster i el pagès de la Linya).