

Els retaules del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Joc

Teresa Avellí Casademont
Departament de Geografia, Història i Història de l'Art
Universitat de Girona
Pl. Ferrater Mora, 1
17071 Girona, Spain
teresa.avelli@udg.es

RESUM

El present treball pretén aportar nous testimonis a l'estudi de l'escultura catalana de la primera meitat del segle XVIII, provinents, en aquest cas, de la comarca del Conflent. En general, la producció retaulística de la Catalunya del Nord ha estat menystinguda, tant per part de la historiografia catalana com també de la francesa, sense valorar el fet que allí es conserva gairebé tota l'obra i una abundant documentació dels segles XVII i XVIII. Precisament, entre els diversos artífexs catalans vinculats a la zona, els manresans Josep i Pau Sunyer i Raurell, van treballar activament en aquestes contrades. A l'església parroquial de Joc s'ha conservat un conjunt prou destacable de retaules, que, gràcies a la revisió historiogràfica i a nova documentació, hem pogut atribuir a aquests dos escultors.

L'estudi vol ser un preàmbul d'una recerca més ambiciosa centrada en la revisió del catàleg d'obra de Josep Sunyer i Raurell (*circa* 1673-1751) a banda i banda dels Pirineus, que posi de manifest el bon nivell assolit pel seu taller actiu a Catalunya, contemporani al dels Costa, Moretó i Pujol, entre molts altres.

Paraules clau:

escultura, segle XVIII, època barroca, Catalunya del Nord, França.

ABSTRACT

The altarpieces of Sunyer's workshop in the church of Sant Marti de Joc

The aim of this paper is to bring new testimonies to the study of the Catalan sculpture of the first half of the eighteenth-century, concretely, the ones of the Conflent region. In general, the altarpieces production in Catalunya del Nord has been rejected, it can be for the Catalan historiography or for the French one, without valuing the fact that all the tasks and documentaries are kept there (XVII-XVIII centurys). Concretely, among Catalan artists linked to the area, Josep and Pau Sunyer i Raurell, from Manresa, work actively in these places. Joc church has kept a respectable group of altarpieces, that due to the historiographic revision and a new documentation we can say that they belong to these sculptors.

This paper tries to be the beginning of a more ambitious research about the tasks of Josep Sunyer i Raurell (*circa* 1673-1751) in both sides of Pyrenees, that shows the high level of his active workshop in Catalonia, contemporary to the ones of Costa, Moretó, Pujol, among others.

Key words:

sculpture, eighteenth-century, baroque period, Catalunya del Nord, France.

1. Aquest treball s'ha beneficiat d'una beca de recerca de la Universitat de Girona i de la participació en el projecte de recerca *Art del Renaixement i del Barroc a Catalunya*, finançat per la Generalitat de Catalunya. Però sobretot s'ha beneficiat de la paciència i els bons consells de Joan Bosch, a qui vull agrair tot el seu ajut. L'article és dedicat a la meua família, especialment als meus pares. Des d'aquesta publicació volem agrair l'ajut a totes aquelles persones dels diversos pobles que tan amablement s'han ofert per obrir-nos les esglésies i acompanyar-nos en la visita dels retaules de les nombroses parròquies que hem visitat, així com també als professionals dels diversos arxius que fins ara hem consultat i que amablement ens han ofert la seva col·laboració.

2. Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, *El Primer Barroc* (vol. I), *El Barroc Salomònic* (vol. II), *El Barroc Acadèmic* (vol. III), [Monumenta Cataloniae], Barcelona, 1959-1963.

3. Estranyament no havia aplicat el mateix criteri poc temps abans en el seu estudi *Art català*, vol. II, Aymà, Barcelona, 1958, on no trobem cap citació a la producció conservada més enllà de les estrictes fronteres del Principat.

4. Quan diem «Rosselló», entenem el Rosselló pròpiament dit, el Conflent, el Vallespir i l'Alta Cerdanya, territoris catalans que, a partir de 1659, amb la signatura del Tractat dels Pirineus, van passar a pertànyer a França. Igualment, englobem els mateixos territoris quan parlem de la Catalunya del Nord.

5. Per exemple J. CAPEILLE, «Note historique sur l'église de Caldégas», *Revue d'Histoire et*

En els darrers anys, un seguit d'historiadors catalans han dedicat els seus esforços a reprendre l'estudi de la producció escultòrica al Principat en època moderna¹ des d'on el va deixar Cèsar Martinell, amb els seus tres valuosos volums dedicats a l'*Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*², per conduir-lo cap a nous territoris, gràcies, en general, a un coneixement més ric i més documentat de la història de l'art i a la possessió d'un instrumental crític i metodològic més adequat i complex. De fet, fins i tot correspon a aquesta historiografia «última» el fet d'haver individualitzat i deixat constància dels deutes que Cèsar Martinell adquirí amb la notabilíssima tradició erudita encarnada, des de bon començament de segle, per J. Sarret i Arbós, J. M. Pons i Gurí, J. Gudiol i, sobretot, J. M. Madurell i Marimon, els quals, cadascú en l'àmbit arxivístic que li era propi, li van llegar nombroses troballes documentals —difícils d'identificar per culpa que el text de C. Martinell està redactat sense notes— sobre les quals va fonamentar un ampli ventall d'autors i obres que esdevindrien, finalment, el primer dels estrats erudits per sostenir el punt de partida de les aportacions més modernes.

L'estudi de Martinell té un gran interès historiogràfic en el seu conjunt —més gran, segurament, que aquell que tenen els seus esquemes interpretatius i les anàlisis concretes de les obres i dels artistes estudiats—. Convé recordar que l'historiador-arquitecte fou el primer que, sense acomplexar-se davant les quantioses destruccions que afectaren el mobiliari interior dels nostres convents en les desamortitzacions de 1835 i 1911, i sobretot la crema del patrimoni eclesiàstic de 1936, va atrevir-se a fer una síntesi d'un dels períodes crítics i aparentment menys atractius de l'art català. És notori que la devastació del patri-

moni s'ha convertit en el principal entrebanc pels estudis dedicats a la història de l'art català en època moderna —sovint insalvable—. Però, sobretot, cal valorar en l'*Arquitectura i escultura barroques* el fet que, davant del menyspreu historiogràfic general envers aquesta etapa, s'atrevis a construir-ne una gran síntesi, qui sap si perquè era conscient que aquell període va ser més viu i ric del que semblava als ulls dels espectadors i dels historiadors, que veien només temples despulats després de la Guerra Civil. Tot i així, la seva empresa no va servir per acabar d'esborrar l'estigma de decadència que afectava els segles XVI, XVII i XVIII a casa nostra, ni tampoc per impulsar una tradició d'investigacions dedicades a l'art català d'aquesta època. Però això en cap cas no ha de ser entès en demèrit d'aquella gran obra, evidentment.

A més, Cèsar Martinell va fer una altra aportació metodològicament interessant: en el seu estudi va tenir presents amb naturalitat obres realitzades per artistes catalans més enllà de les estrictes fronteres del Principat —almenys de les que varen fixar-se des de 1659—. Va tenir en compte, per exemple, el taller de Claudi Perret, dels Tremulles, dels Generes, sobretot el de Lluís, instal·lat a Perpinyà cap a 1655, i el dels manresans Pau i Josep Sunyer i Raurell, del qual en mencionava les obres més significatives fetes al Rosselló i a la Cerdanya. Això sol ja significava un petit i coherent pas endavant, però un pas important, perquè abans d'ell gairebé mai ningú no aplicà aquesta «lògica històrica»³.

Cal comparar aquesta actitud amb els criteris que guiaven els treballs realitzats sobre la retaulística des del Rosselló, en els quals costava molt trobar alguna indicació sobre el transparent fet que alguns dels mestres retaulers més actius a la Catalunya del Nord tenien una copiosa produc-

ció «sota» dels Pirineus⁴. S'ha de tenir en compte que al Rosselló fins cap a 1970 eren migradíssims els estudis dedicats a l'escultura de l'època barroca. És cert que les recerques s'havien conduït amb molt d'entusiasme des de bon començament de segle, sempre treballant amb documentació notarial exhumada directament dels arxius —dels parroquials o fonamentalment de l'Arxiu Departamental dels Pirineus Orientals— i que s'havien anat publicant en les diverses revistes de caràcter local que s'editaven arreu del Rosselló. En revistes com ara *Revue d'Histoire et d'Archéologie du Roussillon*, *Revue des Études roussillonnaises*, *Revue Tramontane*, *Cerca*, *Réflets du Roussillon*, *Conflent...* hi solien aparèixer estudis amb una vocació més científica i erudita que no pas de caràcter artístic, però que enriquien l'estat de la qüestió amb la publicació d'un gran nombre de documents inèdits (contractes d'obra, memòries parroquials, llibres de confraries, *livres de raison*, etc.) que servien per a investigacions posteriors i donaven a conèixer al lector local i a l'excursionista erudit les parròquies i el seu mobiliari interior⁵.

Aquesta tradició erudita va servir de sòlida plataforma per a Marcel Durliat, i pel seu treball *Arts Anciens du Roussillon* (1954) —una monografia que, és conegut, hauria d'haver tingut continuïtat, però que va quedar interrompuda en el primer volum dedicat a la pintura, mentre que aquell consagrat a l'escultura mai no veié la llum—. Fins i tot així, els *Arts Anciens...* va enriquir l'estudi de l'art de l'època moderna en general, ja que s'hi feia un repàs exhaustiu de l'obra conservada al Rosselló des d'època medieval i fins ben entrat el segle XVII, aportant informacions valuoses per a l'estudi de la retaulística quan, per exemple, s'hi analitzaven les figures de Jacint Rigau i els Guerra, o quan s'hi donaven a conèixer moltes notícies relacionades amb el Col·legi de Pintors, Escultors, Dauradors i Brodadors de Perpinyà, sota l'advocació de sant Lluc. A més tinguem en compte que Durliat va publicar estudis acuradíssims però d'abast més puntual, com ara *La décoration et le mobilier de la Cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Perpignan* (1953), on descrivia els «tresors» de totes i cadascuna de les capelles de la seu, o *L'église de Collioure* (1954/1955), peça fonamental per a l'episodi de Josep Sunyer i Raurell en aquesta parròquia⁶. Finalment, el llegat fotogràfic d'aquest autor cedit a l'Arxiu Departamental dels Pirineus Orientals, ple de documents visuals sobre el mobiliari de capelles, ermites i parròquies del Departament, ajudarà a sostenir moltes investigacions.

El primer estudi que abordà monogràficament el tema de la retaulística rossellonesa d'època moderna va ser el d'Eugène Cortade publicat l'any 1973⁷. Aquesta excel·lent obra —basant-se

en nombrosos materials inèdits i en una àmplia recopilació de les primeres publicacions que van tenir en compte l'escultura d'època barroca⁸— dotava d'entitat històrica els productes i els artistes actius a les comarques del Rosselló, l'Alta Cerdanya, el Vallespir i el Conflent, i aconseguia que, per primer cop, els obradors d'escultura rossellonesos dels Tremulles, dels Generes, dels Sunyer, dels Navarre, dels Negre..., s'expliquessin no només a partir de les feines rosselloneses —majoritàriament sempre conservades—, sinó també tenint present la tasca d'aquests obradors al Principat —aquesta, a la inversa, gairebé sempre desapareguda⁹—. Si de cas, l'estudi d'Eugeni Cortade es ressentia d'una consciència més aviat feble sobre aquella producció de la Catalunya del Sud, però aquest era un inconvenient minúscul al costat de la magnitud de les seves aportacions —i en tot cas explicable pel llegat historiogràfic del qual partia.

Gairebé tan interessants i remarcables com els treballs de Cortade s'han de considerar els contemporanis estudis d'Yvette Carbonell-Lamothe i de Bruno Tollon —el «gairebé» l'exigeix el fet que aquests dos són inèdits. Malauradament, *Les retables sculptés du diocèse d'Elne* (1643-1697), (1971) i *Les retables sculptés en Roussillon et en Cerdagne française au XVIII^e siècle* (1972) mai no es van publicar¹⁰—. Com l'obra de Cortade, aquests estudis estaven plens de notícies inèdites i a més intentaven —i hi hauríem d'afegir que per primera vegada— llegir la retaulística de l'època moderna amb la mirada pròpia de la història de l'art; és a dir, Carbonell-Lamothe i Tollon van intentar sumar a les inevitables aportacions erudites un seguit de judicis crítics sobre les característiques estilístiques i la cultura artística que exhibien aquells escultors. A parer nostre es varen esforçar poc per connectar i contrastar les seves notícies i anàlisis amb la realitat artística de les comarques catalanes meridionals i, sobretot, es van deixar portar per una percepció massa «jacobina» de la història de l'art. El lector que té l'oportunitat d'accedir als seus textos inèdits mai no nota la sensació que els autors tinguin la convicció que, realment, l'escultura catalana transpirinca formi un mateix organisme amb la meridional. Allò que en diem la percepció «jacobina» hi deuria tenir alguna cosa a veure. Ens expliquem: les seves valoracions crítiques, els seus elements de comparació ens semblen afectats pel prejudici que estaven estudiant productes de la història de l'art francès més que no pas productes de la història de l'art català en un territori que des de 1659 formava part de la Corona de França, però que no es va «francesitzar» fins ben entrat el segle XVIII. Aquest, diguem-ne, prejudici va trastocar el punt de vista d'aquests investigadors, els va fer mirar més cap a París i cap a la cultura artística «france-

d'Archéologie du Roussillon, III, 1902, p. 318-323; J. SARRÈTE, «La confrérie du Rosaire à Vinça», *Revue d'Histoire et d'Archéologie du Roussillon*, III, 1902, p. 341-356; J. SARRÈTE, «L'ancienne église d'Osséja. Découvertes archéologiques. Agrandissements», *Revue d'Histoire et d'Archéologie du Roussillon*, IV, 1903, p. 77-83, entre molts altres.

6. Marcel DURLIAT, *Arts Anciens du Roussillon: Peinture*, Perpinyà, 1954; ídem, «La décoration et le mobilier de la Cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Perpignan», *Études Roussillonnaises*, Perpinyà, 1953, p. 215-287; ídem, «L'église de Collioure», *Congrès Arqueològic* [Rosselló, 1954]; Perpinyà, 1955, p. 180-190.

7. Eugène CORTADE, *Retables baroques en Roussillon*, Perpinyà, 1973.

8. Eren fonamentalment monografies de caràcter local, publicades des de finals del segle XIX, com ara la de Louis JUST, *Ermitages du diocèse de Perpignan*, 1860; Eugène ROUS, *Histoire de Notre-Dame de Font-Romeu*, Lille, 1890; Eugène DELAMONT, *Histoire de la ville de Prades en Conflent et de l'Abaye Royale de Saint Michel de Cuxà*, Perpinyà, 1878; Ferran VICENS, *Les beaux-arts à Prades*, Cocharaux, Prades, 1898; BORRALLO, *Le prieuré d'Espina de Conflent*, Perpinyà, 1939. En aquests casos, com també en els treballs més amplis de Louis Just o d'Eugène Rous, s'entenia la retaulística d'època barroca com una de les manifestacions més emblemàtica de l'espiritualitat de caire devot i popular —els retaulles no eren tan apreciats des del punt de vista historicoartístic, sinó com a manifestació d'una societat tremolament religiosa i tradicional.

9. A banda dels treballs publicats, Eugeni Cortade tenia en curs la realització d'un inventari d'uns set-cents o vuit-cents retaulles a tota la diòcesi d'Elna-Perpinyà. Val a dir que aquesta abundància només es va veure parcialment afectada per la Revolució Francesa, sobretot en el període dit del «Terror», entre l'octubre de 1793 i el juliol de 1794, quan l'empresa de deschristianització i per tant de secularització de tot allò religiós va ser més agosarada, però, tot i així, aquesta destrucció es va orientar essencialment cap a convents i esglésies de la capital —Perpinyà—, i encara les autoritats locals van fer un important esforç de conservació del patrimoni moble traslladant-lo a les esglésies parroquials de la província. Per un estat de la qüestió, vegeu Eugène CORTADE, «Vandalisme révolutionnaire et résistances dans le diocèse des Pyrénées Orientales», *Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales*, Perpinyà, 1992, p. 271-383.

10. Yvette CARBONELL-LAMOTHE, *Les retables sculptés du dio-*

cès de *Elna 1643-1697*, tesi doctoral inèdita, Toulouse-le Mirail, 1971; Bruno TOLLON, *Les retables sculptés en Roussillon et en Cerdagne française au XVIII siècle*, tesi doctoral inèdita, Toulouse-le Mirail, 1972. A partir d'aquestes dates, poca cosa més s'ha publicat, en tot cas són articles breus, dedicats a una obra en concret, Jean-Luc ANTONIAZZI, «Le Retable Saint Pierre de Prades», *Société Agricole Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales*, Perpinyà, 1995 p. 411-422; Jeanne MACARI, «Église de Vinça, l'énigme du célèbre rétable de "la transfiguration"», *Études Roussillonaises, Revue d'Histoire et d'Archéologie méditerranéennes*, XIV, 1995/1996, p. 75-83.

11. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca en España 1600-1770*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1991, p. 26 i 324.

12. Santiago ALCOLEA GIL, «El Renacimiento. L'època Barroca (1625-1775). El segle XIX», *Art Català*, vol. I [Dolça Catalunya, Gran Enciclopèdia Temàtica catalana], Barcelona, 1983, p. 155-228. Joan Ramon TRIADÓ, *L'època del Barroc*, s. XVII-XVIII, dins *Història de l'Art Català*, volum V, Edicions 62, Barcelona, 1984. Joan BOSCH, *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Caixa de Manresa, Manresa, 1990; ídem, *Els Agustí Pujol i l'escultura a la Catalunya del seu temps*, tesi doctoral inèdita dirigida per Joaquim Garriga, Universitat de Barcelona, 1994. M^a Assumpta ROIG, *Iconografia del retaule a Catalunya (1675-1725)*, tesi doctoral inèdita dirigida per Joaquín Yarza, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.

13. Joaquim SARRET i ARBÓS, «Art i artistes manresans», *Butlletí del Centre Excursionista de Bages*, Manresa, 1914-1915, p. 67-71. La confusió de Sarret es mantenia encara en l'article de J. M. GASOL «José Sunyer, escultor manresano», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV, 1951, p. 389-408; i lògicament en J. F. RÀFOLS, *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, 5 v., Barcelona, Bilbao, 1980, només recull les entrades de Pau Sunyer, Josep Sunyer, Benet Sunyer, Pere Sunyer I, II i III. Era un equívoc minúscul —si tenim en compte que el veritable hereu del taller de Pau Sunyer fou el seu nét, Josep Sunyer i Raurell— i en tot cas corregit al cap dels anys en una nova publicació de Mn. GASOL, «L'escola barroca manresana», *Revista de Catalunya*, núm. 3, 1986, p. 97-118.

14. Joan BOSCH, *Els tallers d'escultura*, op. cit., p. 78-79.

15. Joan BOSCH, *Els tallers d'escultura...*, op. cit., p. 80, 196-199. L'any 1996 Josep GALOBART i SOLER recuperaria la memòria d'aquests dos retaules i certificaria, amb la important treballa del

sa» que cap a Catalunya o cap al manantial italià —que la historiografia actual reconeix com la font de moltes idees de la plàstica catalana—. Sembla que del mateix peu devia coixejar la vigorosa historiografia de J. J. Martín González, almenys si fem cas d'un títol d'epígraf com ara «España y el extranjero» o d'algunes expressions seves, del caire de: «Muy activa y de notable calidad es la aportación escultórica catalana en tierras del mediodía de Francia, sobre todo en la zona del Rosellón; pero casi es una constante histórica este vínculo de las dos zonas separadas por los Pirineos», o com ara «Martinell llega a hablar de un arte catalán por su propia esencia. Pero hubo relaciones con otros territorios. Hacia Francia se extiende la retabística, ofreciendo hoy día en este territorio buenos testimonios. Algunos artifices llegaron incluso a establecerse en dicho país»¹¹. Per tot plegat, pensem que l'art del Rosselló encara apareix desconnectat dels seus cicles històrics i artístics naturals.

Vam haver d'esperar fins fa molt poc que autors com ara S. Alcolea, J. R. Triadó, però especialment J. Bosch a *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, publicat el 1990, ell mateix a *Els Agustí Pujol i l'escultura del seu temps* (1994) i A. Roig a *Iconografia del retaule a Catalunya, 1675-1725* (1990) —tots dos inèdits—, relatessin amb naturalitat la continuïtat i la lògica relació entre les dues regions de cada banda de la serralada i, sobretot, que haguessin retret a la historiografia del sud de no acabar d'adonar-se del gran tresor d'obres que guardaven les esglésies de la Catalunya nord i del llast que significava per a aquella no tenir-les prou presents¹².

No hi ha dubte: ni la nostra historiografia, ni tampoc la francesa, a l'hora de parlar de l'escultura catalana d'època moderna ens sembla que puguin passar per alt —tot i que sovint ho han fet— la producció conservada al Rosselló. Ara per ara, és la font més valuosa de què disposem —tant des del punt de vista documental com d'obres conservades— i que més ens pot ajudar a entendre, reconstruir i explicar les complicades trames que s'originaven a l'entorn de la contractació d'un retaule o de qualsevol altra peça del mobiliari litúrgic a casa nostra, durant els segles XVII i XVIII.

A les pàgines que segueixen hem volgut defugir visions acomplexades i fragmentàries, per això hem recuperat el nom dels Sunyer com a exemple de taller actiu a mig camí entre el Principat i la Catalunya del Nord. Ho hem fet enriquint l'estat de la qüestió amb un seguit de novetats documentals i atributives. Estem convençuts que la recerca en els arxius, combinada amb un precís treball de camp per la zona, ens ha de permetre aportar encara moltes novetats i presentar més producció i nous protagonistes —o vells protagonistes més ben coneguts— de l'escultura catalana en aquelles

contrades. Recordem que tallers actius en localitats de la importància de Perpinyà, Prada de Conflent o Puigcerdà es comencen a percebre com a nuclis d'una dinàmica econòmica considerable que haurem de conèixer millor per a cancel·lar, confiem que definitivament, el desinterès i la desatenció historiogràfica generalitzada envers la pintura i l'escultura d'època moderna d'aquesta zona geogràfica.

Una nissaga manresana. Les personalitats de Josep i Pau Sunyer i Raurell

Com a exemple d'un dels diversos obradors que va treballar tant al Principat com al Rosselló, tenim el dels Sunyer, una nissaga d'escultors d'origen barceloní, però instal·lada a Manresa des de mitjan segle XVII; una família d'imatgers que donarà fins a tres mestres que van treballar activament a l'univers parroquial de la Catalunya del Nord, des de les acaballes del segle XVII. La importància d'aquest obrador, juntament, per exemple, amb la del de Joan i Francesc Grau, va començar-la a posar de manifest Joaquim Sarret i Arbós en la seva publicació *Art i artistes manresans* (1914), on dedicava un capítol als Sunyer, en concret a les personalitats de Pau Sunyer I, Josep Sunyer (aleshores encara per ell un híbrid entre Josep Sunyer I i Josep Sunyer i Raurell) i Pere Sunyer II (ell no sabia encara que n'hi havia un de Pere Sunyer I, escultor mort a Font-Romeu el 1704)¹³.

Fins al 1951 no comptarem amb un estudi monogràfic, el de Mn. J. M. Gasol, que intentava establir un primer catàleg d'obra de l'escultor manresà donant a conèixer fotografies d'alguns dels seus treballs més emblemàtics i que s'havien creat durant la Guerra Civil. Després no hi va haver novetats significatives fins fa ben poc, quan, a partir de la revisió de les informacions publicades i de noves troballes documentals, s'han produït algunes aportacions al coneixement de l'escultura i a la trajectòria d'aquest grup de mestres. Per exemple, s'ha pogut aclarir la relació de parentiu familiar entre Pau Sunyer I, Josep Sunyer I i Josep Sunyer i Raurell, ara sabem que eren, respectivament, avi, fill i nét¹⁴. Però allò més important és que s'han afegit noves dades biogràfiques dels mestres esmentats, que ajuden a refer el seu itinerari vital, però que al mateix temps permeten anar dibuixant un periple creatiu i professional més complet de cadascun. Així, per exemple, Joan Bosch documenta el retaule major de Sant Joan d'Oló i al mateix temps atribueix com a obra de Pau Sunyer el retaule major de Santa Maria d'Oló, els únics altars

conservats fins avui *in situ* a la comarca del Bages. Carles Dorico publica la documentació que certifica que Pau Sunyer i Raurell va morir a Catalunya, en concret al santuari de Nostra Senyora de Queralt, on col·laborava amb el seu germà. Finalment, en aquest context, potser pretenen fer una elaboració més ambiciosa, no hauríem d'oblidar el llibre de Joan Torruella dedicat al retaule major de l'església de Tremp¹⁵.

En la historiografia francesa, la trajectòria artística de cadascun dels membres del taller tampoc no havia quedat gaire definida, ni tan sols en els ponderables estudis d'Y. Carbonell-Lamothe, B. Tollon i E. Cortade, tots tres enormement profitosos i rigorosos a l'hora de refer el gruix d'obra atribuïda i documentada no només al taller de Josep i Pau Sunyer i Raurell, sinó també als molts altres obradors que es van establir al Rosselló durant la segona meitat del segle XVII i la primera meitat del segle XVIII —els Tremulles, els Generes, els Navarre, els Negre...—. Ja hem dit que el seu posicionament seguia essent massa circumscribit, en el sentit que gairebé no tenien en compte la producció dels obradors en terres estrictament catalanes, i dotat de poca força crítica, perquè mai no posaven en qüestió premisses que ja *a priori* semblaven prou incertes, com ara el fet de situar l'aprenentatge de Josep Sunyer i Raurell al taller rossellonès del manresà Lluís Generes, una hipòtesi desconcertant des del punt de vista cronològic que Joan Bosch va desmentir, afirmant que l'any 1696 el nostre escultor treballaria per primera vegada al Rosselló, en concret a Prada de Conflent, on l'haurien cridat els cònsols de la vila després de conèixer la seva intervenció al retaule major de Nostra Senyora de la Sagristia de Puigcerdà¹⁶. Aquesta mena de confusions s'originaven per culpa de la desatenció dels historiadors francesos envers la biografia catalana dels seus escultors.

Igualment, s'ha de reconèixer que als historiadors «meridionals» també se'ls escapaven alguns detalls. Per exemple: en analitzar l'obrador dels Sunyer mai no havien tingut en compte la personalitat de Pau Sunyer i Raurell, un escultor sens dubte de segona fila si el comparem amb el seu germà, però que devia gestionar amb competència una branca rossellonesa del taller. A més, els estudis fets des del Principat, a l'entorn de l'escultor Josep Sunyer i Raurell oblidaven bona part dels seus nombrosos treballs a les parròquies del Conflent i l'Alta Cerdanya durant els primers vint anys del segle XVIII, és a dir, no aprofitaven alguns dels seus millors treballs al nord per enriquir les seves apreciacions crítiques. És cert que mai no mancava la citació dels retaules majors de Prada i Cotlliure, però el seu potencial informatiu era negligit. Sovint tots dos retaules no mereixien més espai que una bona fotografia. Simètricament, la historiografia francesa tampoc no s'ha preocupat

per estar al corrent de les novetats crítiques i documentals aportades per la historiografia catalana més recent. Ens referim, per exemple, a les intervencions tant de Josep Sunyer i Raurell com del seu germà a Puigcerdà i a Llivia, a les proves documentals que certifiquen que Pau Sunyer i Raurell morí mentre treballava amb el seu germà al retaule major del santuari de Queralt, o que Benet Sunyer treballés gairebé tota la seva vida a Barcelona. No cal dir, doncs, que aquest incompreensible desconeixement mutu és en l'origen de la confusió que ha impedit que en aquestes alçades no disposem encara d'aproximacions completes i compactes sobre la trajectòria d'aquesta família d'escultors. L'estudi que segueix tampoc no pretén ser-ho, però almenys vol projectar-se des d'una actitud historiogràfica «normalitzada», evitant desconeixements i prejudicis a partir del seguiment de la trajectòria d'un taller, el dels Sunyer, que, amb perfecta naturalitat «cultural», va escampar la seva producció per les comarques del Bages, la Cerdanya, el Conflent, el Rosselló, i també Osona i el Barcelonès.

És conegut que el primer Sunyer escultor fou Pau Sunyer (I), de Barcelona, mort el 30 d'agost de 1694 i enterrat a la capella dels fusters de la «seu» de Manresa. Aquest tingué almenys dos fills: Pau Sunyer, mercader de Barcelona, i Josep Sunyer (I) que seria escultor. Josep Sunyer (I), —que morí abans de 1682— estava casat amb Maria Raurell (o Rourell) i va tenir, que ens consti, quatre fills: Maria que es va maridar amb el també escultor Francesc Ferriol i a la mort d'aquest amb Joan Camps, fuster de Manresa, Cecília, Pau i Josep¹⁷. Josep, en endavant Josep Sunyer (II) i Raurell, devia néixer cap a l'any 1673 i es casà dues vegades: la primera, amb una neboda de Francesc Grau, filla de Teresa Grau i Pere Fontanelles, morta el 23 de desembre de 1742; la segona, amb una altra Teresa, de la qual ho desconeixem tot.

Amb la primera muller va tenir sis fills com a mínim: Josep Sunyer (III) i Fontanelles, el futur escultor, que moriria mentre col·laborava amb el seu pare, l'any 1736, en la decoració escultòrica de l'avantcapella del Roser del convent de Santa Caterina Màrtir a Barcelona; Miquel Sunyer; Pere Sunyer (I), mort mentre treballava amb el seu pare, l'any 1704, en la realització del retaule major de l'ermita de Font-Romeu; Rosa Sunyer, casada amb Francesc Soler; Teresa Sunyer, esposada amb Josep Quer, i Maria Sunyer, casada amb el daurador Fèlix Escribà¹⁸. Josep Sunyer i Raurell va morir el 14 de gener de 1751 a casa seva, al carrer de Valldaura, i el dia 16 l'enterraven al convent de Sant Domènec de Manresa¹⁹. Així doncs, encara una vegada més creiem oportú subratllar que l'escultor mort l'any 1736 a Barcelona fou Josep Sunyer i Fontanelles, i no Josep Sunyer i Raurell, com creieren Bosch i Dorico, perquè, encara que aques-

contracte, l'autoria del major de Santa Maria, en el llibre *Els retaules barrocs de les esglésies del terme de Santa Maria d'Oló (1607-1781)*, Centre d'Estudis del Bages, Manresa, 1996. Carles DORICO, «Josep Sunyer, autor del retaule major del Santuari de la Mare de Déu de Queralt», *Analecta Sacra Tarraconensis*, vol. 67/2, 1993, p. 655-669 o bé dins *I Congrés d'Història de l'Església catalana des dels orígens fins ara*, vol. 2, Solsona, 1993, p. 155-169. Joan TORRUELLA i BOIX, *El retaule major de l'església de Tremp*, Garsineu Edicions, Tremp, 1997. Aquest autor s'equivocava en considerar que el retaule major de Nostra Senyora de Valldelflors, a la basílica de Tremp, era obra de Carles Morató i Josep Sunyer i Fontanelles. En primer lloc, hem de dir que segurament fou molt més obra de Carles Morató que no de Josep Sunyer —tal com apareix esmentat l'escultor manresà en el contracte d'obra—; aquest Josep Sunyer torna a ser, com sempre, Josep Sunyer i Raurell († 1751), malgrat que tenia seixanta i pocs anys i que, per aquelles dates, treballava a Barcelona; el seu fill, Josep Sunyer i Fontanelles, havia mort l'any 1736 a Barcelona, mentre col·laborava amb el seu pare en la decoració de l'avantcapella del Roser del convent de Santa Caterina Màrtir.

16. Joan BOSCH, *Els tallers d'escultura...*, op. cit., p. 83.

17. Vegeu la nota núm. 14.

18. Fèlix Escribà, fill de Joan Escribà, també daurador de la vila de Perpinyà, i que a banda de daurar algunes de les obres més importants sortides d'aquest obrador, a causa del lligam familiar amb els Sunyer, actuarà de procurador del taller de Prada de Conflent en més d'una ocasió. Pel que fa a Josep Quer «cirurgià major del primer Batalló del Regiment de Soría de Infanteria Espanyola», segons Josep GALOBBART, «Aportacions del testament de l'escultor Josep Sunyer i Raurell († Manresa 14-1-1751) a la seva biografia i a la seva obra», *Dovella*, estiu de 1997, p. 53, no l'hem de confondre amb l'escultor manresà Josep Quer, Joaquim SARRET i ARBÓS, «Art i artistes manresans», *Butlletí del Centre Excursionista de Bages*, Manresa, 1914-1915, p. 71-72, que cita com l'autor del «retaule sens les figures de l'Angel Custodi de la Seu, per preu de 50 lliures que va cobrar, segons àpoca firmada als 16 de novembre de 1740».

19. Pel que fa a l'any de naixement, l'hem trobat a partir d'un document indirecte; en el llibre del cadastre de la ciutat de Barcelona, per l'any vinent, de 1740, hi consta Josep Sunyer (com a mestre que tenia casa i botiga a la ciutat, on s'hauria traslladat per a la realització de les obres de l'avantcapella del Roser del Con-

vent de Santa Caterina de Siena i el Monument de Setmana Santa de la catedral, que vivia al carrer d'en Fonollar i tenia seixanta-sis anys). Aquest document és datat del 17 de novembre de 1739 (AHCB (Arxiu Històric de la ciutat de Barcelona). *Documentació corporativa gremial*, Cadastre, Personal) i, per tant, ens permet donar amb certesa l'any de naixement de l'escultor: 1673. L'altra notícia a propòsit de la data de naixement ens la proporciona Bonaventura BASSEGODA, *La Cova de Sant Ignasi*, Angle Editorial, Manresa, 1994, situant-la l'any 1671, perquè en la seva declaració de juny de 1732 en relació amb el plet entre jesuïtes i caputxins l'escultor afirmava tenir «sesenta y un años poco más o menos». Admetent una petita probabilitat d'error en la documentació del cadastre, però davant de la incertesa d'aquesta segona notícia, ens atrevim a considerar com a vàlid l'any 1673. Pel que fa a la data de defunció, citem Joaquim SARRET i ARBÓS, «Art i...», op. cit., p. 71: «continuà en Josep Sunyer al Gremi de fusters fins l'any 1750, en que a la fulla del Catastre hi figura pagant el personal seu i el d'un net anomenat Pere; llegint-se al peu de dita inscripció, ab lletra posterior, la paraula "muerto" que indica havia mort en Josep. Cita els llibres parroquials, amb data del 14 de gener de 1751, "entre quatre y cinc de la tarde morí en la casa de sa habitació que es al reval de Valldaura, Joseph Sunyer escultor; rebe los SS. Sagraments y al dia 16 de dit, fou enterrat al convent de Predicadors».

20. Joan BOSCH i Carles DORICO, «El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735», *D'Art, Art, Bellesa i Coneixement*, Universitat de Barcelona, Departament d'Art, 1992, núm. 17/18, p. 253-260; Més tard el mateix Dorico va rectificar aquesta confusió en l'article Carles DORICO, «Josep Sunyer...», op. cit., p. 658-659.

21. Bruno TOLLON, *Les retabes...*, op. cit., p. 101. Benet Sunyer, sabem que fou batejat el 13 d'abril de 1727 i que va morir a Prades el 3 de desembre de 1765. De totes maneres, ell va treballar a Barcelona. A l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (des d'ara esmentat com a AHPB), hem localitzat un contracte, que ja esmentava a les fitxes de l'arxiu, Madurell i Marimón, pel retable de la capella del Sant Crist de la Pietat a l'església del monestir de Santa Mònica (AHPB, Francesc Mas Güell, *Unicus Concordiarum Liber*, 1742-1755, 27 de febrer de 1754, f. 119 i s.). Hem localitzat un testament, on es declara «[...] Ciutada de Barcelona, fill legítim y natural de Pau Sunyer escultor habitant en la vila de Prada, Bisbat de Conflent en lo Rosselló, y de Francisca Sunyer y Fontanelles conjugues defuncts [...]» (AHPB, Francesc Mas Güell, *Primus*

ta notícia hagi pogut semblar contrària a la lògica generacional, és avalada per la documentació²⁰.

Dins de la nissaga dels Sunyer encara hi ha una sisena personalitat rellevant, només recentment recuperada, aquella de Pau Sunyer i Raurell, de qui no se'n coneix la data de naixement. Sí que sabem, en canvi, que es va casar amb Francisca Fontanella (o Fontanelles, una dona potser emparentada amb la muller del seu germà) i amb qui va tenir almenys tretze fills: Josep, que seria escrivà del rei i que es casaria amb Madrona Circan el 17 de desembre de 1721; Rosa casada amb un tal Pere Vergé el 10 d'abril de 1747; Maria Teresa; Jacint Anton Aleix; una segona Maria Teresa, maridada amb l'escultor Francesc Bordas el 22 d'abril de 1727; Pau Pere; Esperança Maria; Aleix Pau; Caterina, que es casà amb un tal Vicenç Prats el 10 de febrer de 1744; Pau Diego; Pau Josep; Madrona Francisca, casada amb Francesc Homs el 6 d'agost de 1748; i Josep Benet, l'únic de qui ens consta que va seguir l'ofici patern²¹. Com ja s'ha avançat, Pau Sunyer, al contrari que el seu fill, va morir a Catalunya, en concret al santuari de Queralt (a Berga), mentre treballava amb el seu germà, el 6 de novembre de 1740²².

El taller de Josep Sunyer

Josep Sunyer i Raurell, «escultor i ciutada de Manresa, fill legítim y natural de Joseph Sunyer també escultor ciutada de Manresa y de Maria Sunyer y Raurell conjugues diffunts», devia aprendre l'ofici

Liber Testamentorum, 1744-1764, 14 de novembre de 1757, f. 105 i s.). També hem documentat el darrer testament de l'escultor, datat el 24 de novembre de 1765, fet a Prada de Conflent, on diu: «[...] Benoit Sunyer esculteur natif de la presente ville de Prade y demeurant a present [...]». ADIPO (Arxiu Departamental dels Pirineus Orientals), Jacques Circan, *Minutes* 1765, f. 185. Ens sembla que deu ser el Benet Sonnier, que esmentava Eugeni Cortada, com a autor d'un retaule del Sant Sagrament, avui desaparegut, a l'església de Bouleternère entre 1761 i 1762. Segons ell, es tractava probablement d'un escultor col·legiat de Barcelona, on, l'any 1755, tenia el seu taller al carrer de Santa Anna.

22. Carles DORICO, «Josep Sunyer, autor del retaule major del Santuari de la Mare de Déu de Queralt», *Analecta Sacra Tarraconensis*, vol. 67/2, 1993, p. 655-669 o bé dins *I Congrés d'Història de l'Església catalana des dels orígens fins ara*, vol. 2, Solsona, 1993, p. 155-169.

amb el seu avi, Pau Sunyer († 1694) i amb el seu pare, Josep Sunyer († abans de 1682)²³. Aquest aprenentatge —de fet Josep Sunyer i Raurell es convertiria en l'hereu del taller manresà a la mort del seu avi— es complementaria amb la proximitat —laboral però també de parentiu familiar— amb els Grau²⁴. Després d'algunes obres que hauríem de considerar d'iniciació, el dia 2 d'octubre de 1691 Josep Sunyer i Raurell signava una àpoca per un pagament a propòsit del retaule de Nostra Senyora de la Sagristia de Puigcerdà, on es deia que Francesc Ferriol —que inicialment havia contractat l'obra—, el seu cunyat, era mort. J. Bosch diu: «Ens sembla prou consistent partir d'aquesta notícia per explicar la relació de Sunyer amb terres del regne de França —però culturalment catalanes—. El fet de realitzar un retaule com el de Puigcerdà —que seria la primera obra d'un taller manresà en aquestes contrades— degué ser decisiu perquè se li descobrissin els mercats de la Cerdanya francesa i del Conflent i degué constituir la seva targeta de presentació davant els jurats de Prada de Conflent l'any 1697»²⁵. Efectivament a partir de l'encàrrec del retaule major de Sant Pere de Prada de Conflent, contractat el 28 de març de 1696, Josep Sunyer i Raurell va constituir un taller molt ben organitzat que va treballar durant gairebé vint anys a la Catalunya del Nord. La competent organització de l'obra i la pot certificar el recordatori dels nombrosos ajudants i aprenents que s'hi van formar —al marge de la feina que hi van fer, Pau Sunyer i Raurell, i el també escultor Lluís Baixa. Així ens consten almenys tres con-

mentari semblant fa Lluís Generes al seu nebot i fillol Lluís Ribera, també escultor, ja citat per Bruno TOLLON, *Les retabes...*, p. 59, però que aquí tornem a reproduir: «[...] Item així be per lo bon amor y voluntat que tinch ja per tot a Lluís Ribera mon nebot y fillol meu jove escultor de Perpinya totes las estampas, trassas de retaules y llibres de escultura que lo die de mon obit se trobaran en ma casa a totes sas voluntats [...]». De fet, Lluís Ribera té força punts en comú amb l'escultor que ara ens ocupa; com Josep Sunyer, es va formar en el taller d'un familiar, en aquest cas del seu oncle. Tots dos van heretar —pel que es desprèn de la documentació— un important nombre de traces i estampes que degueren emprar a l'hora de resoldre temes i composicions dels seus retaules, i tots dos es convertiren en mestres significats en el mercat escultòric.

25. Joan BOSCH, *Els tallers...*, op. cit., p. 83-84.

26. La informació fonamental per conèixer la perpècia del taller dels

Sunyer a Prada la trobem encara als estudis de Fermin VICENS, *Les beaux-arts à Prades*, Cocharaux, Prades, 1898, i d'Eugène DELAMONT, *Histoire de la ville de Prades en Conflent et de l'abbaye royale de Sant Michel de Cuixà*, Perpinyà, 1878, que sovint es basava en els manuals de Josep Sunyer, notari de Prada de Conflent, oriünd de Barcelona. Ara hi podem afegir —gràcies a la informació d'un bon company de recerca, Laurens Hernández— que hi ha pagaments relacionats amb aquesta empresa a l'Ajuntament de Prada. Anys més tard, Josep Sunyer hauria de reclamar els diners que li devien per la realització d'aquesta obra; així, en el seu primer testament, datat el 13 d'agost de 1736, deixava constància que li devien «Item en la vila de Prada de Conflent trenta y sis doblas a raho de sinch lliuras y deu sous dobla, de venta del rataula major que feu en la Iglesia parroquial de dita vila»; aquest testament, localitzat a l'Arxiu Històric Comarcal de Manresa (des d'ara citat com AHCM), Carles Perera, *Llibre de testaments (1731-1736)*,

tractes d'aprenentatge que documenten com des de la seva arribada a Prada, Josep Sunyer i Raurell s'ocupava de buscar «fadrins» perquè es formessin i col·laboressin en el seu taller. L'any 1697 es compromet a ensenyar l'ofici a Joan Xambo; l'any 1703 entra al taller del manresà Pere Navarre, que amb el temps es convertiria en un reputat mestre, autor entre altres obres del baldaquí de la catedral d'Elna i pare del també escultor Josep Navarre; i finalment l'any 1710 es comprometia a formar Josep Bordas²⁶. D'altra banda s'han conservat nombroses notícies de caire familiar en els registres parroquials de Prada —on a més de seguida van entrar en joc dos personatges que van ser claus per al desenvolupament de l'obrador: Pau Sunyer († 1740), escultor, i Fèlix Escrivà († 1755), daurador de la vila de Prada i casat amb una filla de Josep Sunyer i Raurell—. També registrem dades laborals en els llibres notariais de Perpinyà —en concret citem la documentació del notari Honorat Albafulla— que era l'encarregat d'assistir a les reunions del Col·legi de Pintors, Escultors, Dauradors i Brodadors de Perpinyà, del qual formava part Josep Sunyer des de 1698 fins a 1714 i del qual fou nomenat rector els anys 1713-1714, tot i que la seva assistència era irregular²⁷.

El prestigi que li va reportar l'obra de Prada de Conflent degué ser fonamental, perquè, poc abans d'acabar-la, el cridessin els cònsols de la vila de Cotlliure per encarregar-li el seu retaule major, dedicat a la Verge dels Àngels²⁸. Per a la mateixa església consta documentalment que va realitzar els bustos reliquiariis de sant Vicenç, santa Màxima i santa Liberata²⁹.

13 d'agost de 1736, f. 152 i s. ja era citat per Joan Bosch, *Els tallers...*, op. cit., p. 113, sense esmentar, però, aquests deutes. En canvi, sí que els esmenta Josep GALOBART, «Aportacions del testament de l'escultor Josep Sunyer i Raurell († Manresa 14-1-1751) a la seva biografia i a la seva obra», *Dovella*, núm. 51, estiu de 1997, p. 51-58, perquè, a banda del retaule major de Prada, també li devien diners a propòsit de tres retaules més: el major d'Igualada, el major de Nostra Senyora la Real a Perpinyà, i l'encarregat per la confraria de Sant Sebastià i Sant Roc a l'església d'Illa de Tet. En aquest primer testament signaven com a testimonis Joseph Quer, escultor, i Josep Morató, «jove escultor en Manresa habitant». El segon testament, publicat íntegrament per Josep GALOBART, «Aportacions...» op. cit., p. 56-58, ens permet constatar que els deutes encara no s'havien cobrat: «Fas memoria que lo commú de la vila de Igualada me está devent dos mil y vuyt centas lliuras moneda barcelonesa. Item lo comú de la vila de Prada de Conflent, Bisbat

de Elna, trenta sis doblas moneda Barcelonesa. Item lo comú de la vila de Illa en Rosselló, sinquanta dos doblas per lo retaula de San Sabastià. Item mil sis cents franchs del Retaula major de nostra senyora de la Real, y advertech que de todas las sobreditas e immediatas tres quantitats te los actes Felix Escrivá mon gendre, habitant en dita vila de Prada de Conflent mon Gendre y tambe procura per a cobrar». Les noves notícies sobre els aprenents del taller Sunyer corresponen a ADPO, Jean Michel Bertran, *Minutes i taula*, 1696-1697, 24 de febrer de 1697, f. 314 i s., «Afermament de Joan Xambo ab lo senyor Josep Sunyer escultor de present habitant a Prada». ADPO, Jean Michel Bertran, *Minutes i taula*, 1702-1703, 20 d'agost de 1703, f. 327 i s., «Aprentatge de Pere Navarre a Mn. Joseph Sunyer escultor de Prades». Per a la nissaga dels Navarre, vegeu Eugeni CORTADE, *Retables...*, p. 163-178. ADPO, Jean Michel Bertran, *Minutes i taula*, 1710-1713, 11 de febrer de 1710, f. 4 i s., «Aprentatge de Joseph Bordas a Mn. Joseph

Simultàniament, la branca meridional del taller treballava a un ritme altíssim. La producció dels Sunyer en aquest territori és ben coneguda i nosaltres no hem d'afegir-hi res, però almenys voldríem remarcar, ni que sigui per les semblances i la contemporaneïtat amb el retaule major de Prada, la responsabilitat de Josep Sunyer i Raurell en un retaule com el de Sant Vicenç, de Prats de Lluçanès³⁰, en el qual hi va intervenir activament Segimon Pujol, format a l'obrador manresà dels Grau i el primer d'una nissaga d'escultors catalans que s'allargà en cinc generacions³¹.

El tercer gran episodi de l'activitat rossellonesa del taller de Sunyer es viuria a finals de 1699 o a principis de 1700, quan contractava, a través del notari d'Illa de Tet, Joseph Thomas, la realització del retaule per a la confraria de Sant Sebastià i Sant Roc. Tanmateix, el 20 de febrer de 1701, Josep Sunyer i Raurell signava encara un segon contracte a mans del notari local, Emmanuel Poch, on es revisaven els terminis de pagament de l'obra³². Malauradament, d'aquest encàrrec sembla que no n'hem conservat cap testimoni material. Ja a principis del segle XIX s'havia deteriorat moltíssim i l'any 1854, amb motiu d'una epidèmia de còlera, la confraria va decidir erigir un nou retaule realitzat en marbre roig de Vilafranca, evidentment d'acord amb una factura neoclàssica, que és el que avui presideix la capella. Contemporàniament a les feines d'Illa, el taller estaria ocupat en la realització del sagrari i l'altar major de l'església de Nostra Senyora la Real a Perpinyà, cremats en un incendi que va afectar tota la parròquia ja al segle XVIII³³.

Sunyer escultor de Prades». Probablement es tracta del Francesc Bordes que esmenta Tollon o d'un seu germà, perquè els noms dels pares i la cronologia són coincidents.

27. TOLLON, *Les retables...*, op. cit., p. 72.

28. Eugène Cortade publicà la còpia del contracte a la revista *Cerca*, 1963, núm. 19, i a la mateixa revista, 1964, núm. 23. En tots dos casos es tracta del manuscrit de Mn. Arnau, el seu autor, sacerdot i membre d'una antiga família de Cotlliure, on havia nascut cap a 1645. Va celebrar la seva primera missa el 6 de novembre de 1670, i va obtenir, al mateix temps un benefici de la parròquia de Sant Jaume de Perpinyà, que va deixar de banda per prendre possessió d'un altre fundat a l'església de Cotlliure. Aquest mateix any, 1671, és testimoni de la destrucció de l'antiga església de la vila, però també es troba entre aquells que en promocionen la construcció d'una de nova. Segurament deu-

ria guanyar-se la confiança dels seus confreres, perquè el van anomenar «llevedor de censals», és a dir, col·lector de rendes de la comunitat eclesiàstica, que comprenia vint-i-quatre beneficiaris. Per portar millor els comptes, fa un recull de propietaris de la comunitat, així com dels pagaments que rep, en concret dels censals. Seguint el fil dels esdeveniments, recull també diversos fets referits a la vila, com ara l'organització de la comunitat de sacerdots, la visita de Felip V d'Espanya a Perpinyà, etc. Gràcies al seu manuscrit, es pot refer la història de la construcció de l'església actual de Cotlliure i també de la fabrica del retaule major. El mateix document estableix la realització d'una figura de Jesucrist: «Item es convingut y acordat sobre dit preu y cens altre paga lo dit Honor. Joseph Soñer convé y promet fer una figura de Jesucrist per lo altar de la preciosissima Sanch, lo primer añ de dita fabrica...», la qual suposem que va fer juntament amb l'emmarcament arquitectònic del retaule de Crist.

29. Eugène CORTADE, *Retables baroques...*, op. cit., p. 149, nota núm. 67, cita el llibre de *Recettes et Dépenses de la ville de Collioure (1689-1725)*.

30. Segimon CUNILL y FONTFREDA, «El retaule del altar major de sant Vicens de Prats», *Bulleti del Centre Excursionista de Vic*, vol. II, 1915, p. 6-11.

31. Joan BOSCH, *Els tallers d'escultura...*, op. cit., p. 78. Joan VILAMALA, «Josep Pujol i Juhí (Folgueroles, 1734—Sant Llorenç de Morunys, 1809). L'últim gran escultor del Barroc Català», *Ausa*, XVIII, 142, 1999, p. 321-340: «[...] Es tracta de Segimon Pujol, el primer escultor d'una nissaga que s'allarga en cinc generacions, segons sembla procedia de Gurb. Com a gurbetà i com a "jove escultor" el trobem esmentat per primer cop en 1693, fent de testimoni davant de notari, en un debitori de Francesc i Joan Grau, pare i fill, escultors de Manresa, la qual cosa ens fa suposar que Pujol era un col·laborador de confiança del seu taller. Probablement hi féu l'aprenentatge o el perfeccionament i fou també aquí que entrà en contacte amb el mestre Josep Sunyer, amb qui col·laborà a tombants de segle (1698-1700) en el retaule (incendiat l'any 1936) de Sant Vicenç de Prats de Lluçanès [...]». Idem, «Els Pujol, escultors, una nissaga folguerolesca (1721-1785)», *Ausa*, XIX, 145, 2000, p. 195-216. I encara del mateix autor, *L'obra dels Pujol, Escultors de la Catalunya central (ss. XVIII-XIX)*, Farell Editors, 2001. La presència de Josep Sunyer al Conflent, al capdavant de les dues obres ja esmentades, i les semblances amb el retaule de Sant Vicenç, que, però, s'endevinava de menys qualitat, ens porten a suposar que si bé la traça de l'obra la va proporcionar Josep Sunyer, la seva realització material va anar a càrrec majoritàriament de Segimon Pujol.

32. Aquest document ja era localitzat i publicat parcialment per Denis FONTAINE, «La nouvelle église Saint-Etienne d'Illa (1664-1736)», *Cahiers des amis du viell Ille et des villages voisins*, núm. 110, p. 58-60, a qui vull donar les gràcies per donar-me a conèixer el seu article i per facilitar-me una còpia del contracte. Pel que fa a la documentació provinent dels arxius catalans, en concret de l'arxiu històric comarcal de Manresa, sabem que aquest retaule era obra de Josep Sunyer i Raurell, pels dos testaments conservats de l'escultor, en els quals reclamava els diners que li devien a propòsit de la realització d'aquesta obra i d'altres, que ja hem esmentat anteriorment.

33. El retaule major de Nostra Senyora la Real a Perpinyà fou obra de Josep Sunyer, perquè també reclamava els diners pendents en els seus dos testaments. Veure nota 26.

34. Aquesta traça, que actualment forma part de la col·lecció Cèsar Martinell s'ha publicat diverses vegades: Cèsar MARTINELL, *El temple parroquial de Santa Maria d'Igualada, discurs pronunciat a Igualada el dia 27 de novembre de 1927 en el «Certamen d'Història, Art i Poesia», commemoratiu del tercer centenari de l'erecció del temple, pel president del jurat senyor Cèsar Martinell*, Igualada, 1929. Ídem, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya, el Barroc salomònic* [Monumenta Cataloniae], Barcelona, 1961. Bonaventura BASSEGODA i HUGAS, «Les traces de retaules barrocs. Proposta per a un primer catàleg», *El barroc català, Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, 1989, p. 187-264.

35. Per tot allò relacionat amb la història i la descripció d'aquest retaule, és fonamental Cèsar MARTINELL, *El retablo mayor de la Basílica de Santa Maria de Igualada*, Vic, 1953. Aquest article, a més de recollir la història de l'execució del retaule, les dades dels escultors i una anàlisi estilística de l'obra—basant-se en la documentació conservada a l'Arxiu Històric Comarcal d'Igualada—, ens explica la peripècia del retaule arran de la guerra civil espanyola; l'any 1936 el retaule major—però també els altres que hi havia a la basílica—es van començar a desmuntar per tal que l'espai interior del temple pogués servir com a mercat. Sortosament, se'n van conservar la major part de les imatges esculpides per Josep Sunyer i fotografies del procés de destrucció del retaule que van permetre que l'any 1939 es plantejés la possibilitat de tornar a reconstruir l'obra, evidentment aprofitant-ne allò conservat, les escultures en la seva majoria, i reconstruint-ne, també en bona part, l'emmarcament arquitectònic.

36. Bruno TOLLON, *Les retables...*, op. cit., p. 82, 105, 174, 175.

37. Eugène ROUS, *Histoire de Notre Dame de Font-Romeu*, Lille, 1890. Per aquestes dates, en concret el 29 de setembre de 1704, va morir un fill de Josep Sunyer—Pere Sunyer—, que fou enterrat en aquest santuari (la tomba és al mur lateral esquerre de l'interior de l'església, i a la làpida es llegeix: «Sepultura de Pere Sunyer, fill de —Joseph Sunyer, sculptor, habitant en Prada; —morí a 29 de 7bre. 1704»). L'esment i la localització de la tomba ja eren citats per CAPELLE, *Dictionnaire de biographies roussillonaises*, Perpinyà, 1914. Segurament aquest fill, també escultor, hauria treballat en col·laboració amb el seu pare (1697-1704).

38. Bruno TOLLON, *Les retables...*, op. cit., p. 82 diu que el retaule de sant Galdric fou acabat el 1714. El tabernacle també fou publicat per E. CORTADE, *Retables...*, op. cit., p. 173.

L'any 1704 Josep Sunyer i Raurell afrontava importants feines rosselloneses: el retaule de sant Homobono per a la capella dels sastres de l'església del convent de Sant Domènec contractat amb els obrers de la confraria el 23 de juny de 1704 i l'obra del retaule major del santuari de Font-Romeu. A més, cal tenir en compte que compaginava aquests treballs amb el disseny de la primera traça per al retaule major de la basílica de Santa Maria d'Igualada, amb la col·laboració del també escultor Jacint Moret³⁴. De tota manera, sempre s'ha dit que l'esclat de la Guerra de Successió hauria provocat la suspensió de les obres, que no es reprendrien fins al 1718, després d'haver signat el contracte i d'acord amb un nou projecte³⁵; com en el cas del retaule major de Sant Vicenç de Prats de Lluçanès, gairebé contemporani, sembla que aquesta primera intervenció de Josep Sunyer a Igualada va ser més testimonial que efectiva i, per tant, encara que habitualment es parli de la Guerra de Successió com a responsable de la interrupció de les obres, pensem que al nostre escultor ja li anava prou bé de posposar aquesta empresa, ocupat com estava en els encàrrecs de l'altra banda del Pirineu.

El retaule dels sastres de Perpinyà seguia una traça una mica inusual pels registres de Sunyer, almenys pel que es dedueix del contracte, ja que el motiu central havia de ser un quadre del sant patró que els confreres pagaven al pintor de Perpinyà, Francesc Guerra, el 23 de juny de 1712. Aquest altar, finalment, va ser visurat pels escultors Francesc Negre, com a membre escollit per la confraria, i Lluís Baixa, com a representant de Josep Sunyer, el juny de 1714³⁶. Mentrestant, a Font-Romeu començava les obres per al retaule major dedicat a la Verge i inaugurat el 1707; tot i

39. Pel retaule del Santíssim Sagrament, E. CORTADE, *Les retables barroques...*, op. cit., p. 149 nota núm. 69, cita el *Livre de comptes de la Confrérie du Saint Sacrement*. Pel retaule major de Sant Llorenç d'Opoul, l'atribució és de B. TOLLON, *Les retables...*, op. cit., p. 82, que cita uns papers dipositats a l'ADPO, on consten un seguit de donacions per a l'enriquiment de l'església. Hem consultat el preinventari de riqueses artístiques de França, per la regió de Rivesaltes, però hem de dir que és un fons fotogràfic, sense documentació antiga. El retaule de sant Libori és també una atribució estilística de B. TOLLON, *Les retables...*, op. cit., p. 82.

40. Pel retaule de sant Antoni de Marquixanes, vegeu B. TOLLON, *Les retables...*, op. cit., p. 82. Pel conjunt de la capella del Roser, J. SARRÈTE, «La confrérie du Ro-

saire à Vinça», *Revue d'Histoire et d'Archéologie du Roussillon*, III, 1902, p. 341-356. El mobiliari parroquial d'Espira fou descrit per l'abbé BORRALLO, *Le Prievré d'Espira de Conflent*, Perpinyà, 1939, que atribuïa la sèrie dels set Sagraments a Lluís Generes, el retaule del Roser i el relleu de la Mataça dels Sants Innocents a Josep Sunyer. Y. CARBONELL-LAMOTHE, *Les retables...*, op. cit., p. 200 va atribuir la sèrie a Jaume Pardines. Pel retaule de Nostra Senyora de la Vida, vegeu abbé CAZES, «Villefranche de Conflent», *Guide Touristique Conflent*, 1969, p. 33 i GIRALT, J., *Revue Historique et Littéraire du diocèse de Perpignan*, 1933, p. 178. Pel major de Joc, a banda de l'atribució de Tollon, podeu consultar l'abbé CAZES, «Saint Julien de Vinça» (capítol dedicat a Joc), *Guide Touristique Conflent*, Perpinyà. Al retaule major de

així, cap el 1712 Josep Sunyer reprenia la col·laboració amb aquest santuari encarregant-se de la decoració escultòrica del cambril, que degué quedar enllestit l'any 1718³⁷. I encara tindria temps de començar el retaule de sant Josep, del qual, però, sembla que acabaria fent només la imatge del sant titular.

Fins aquí les obres documentades en la seva estada a la Catalunya del Nord. De tota manera, una visita atenta a les parròquies d'aquestes contrades—fonamentalment del Conflent i l'Alta Cerdanya—i una revisió de la historiografia que ha parlat del seu obrador, comparades amb l'interval de temps que va des de 1697 fins a 1718 permeten suposar que el taller devia complementar la seva activitat amb algun altre encàrrec. Per això sembla possible de defensar atribucions com ara la del retaule de sant Galdric de l'església parroquial de Prada, l'antic tabernacle del convent dels caputxins també conservat a la capella de Crist d'aquesta església parroquial³⁸, el retaule del Sant Sagrament de l'església de Cotlliure, el de sant Llorenç d'Opoul, el de sant Libori a l'església de sant Jaume de Perpinyà³⁹, el retaule de sant Antoni a Marquixanes, el retaule del Roser a Vinça, els plafons dels set Sants Sagraments, el Sant Enterrament i els dos àngels del retaule de Crist a Espira, el retaule de Nostra Senyora de la Vida provinent de Sant Pere de la Roca i avui guardat a la parròquia de Vilafranca, el retaule major de Joc, l'altar major de sant Sadurní a la parroquial de Boule d'Amont i l'altar de sant Josep als Masos⁴⁰. Finalment, a la zona de la Cerdanya francesa, i potser coincidint amb les feines del santuari de Font-Romeu, s'ha considerat que Josep Sunyer i Raurell hauria treballat als retaules de sant Esteve i de sant Francesc Xavier de la Tour de Carol, a

Sant Sadurní de Boule d'Amont és B. TOLLON, *Les retables...*, op. cit., p. 82, qui torna a veure-hi la mà del mestre manresà.

41. Els retaules de sant Esteve i sant Francesc Xavier de la Tor de Querol són atribucions estilístiques de B. TOLLON, *Les retables...*, op. cit., p. 82. El retaule de Sant Antoni a Ro ha estat inclòs en el catàleg del manresà des del treball de J. CAPELLE, *Dictionnaire des Biographies Roussillonaises*, Perpinyà, 1914, p. 594-596. Les intervencions a Ur i Vilanova-les-Escaldes són de nou merament atribuïdes per B. TOLLON, *Les retables...*, op. cit., p. 82. Pel que fa al retaule de santa Llúcia a Osseja, Tollon cita el *Llibre de comptes de la obra de sant Pere*, que no hem pogut localitzar. De totes les obres relacionades, les úniques que no esmenta Tollon són el retaule de sant Josep dels Masos, que, tot i

el mal estat de conservació, ens sembla una obra indiscutible de Josep Sunyer. En canvi, ell li atribueix l'altar de sant Miquel de la mateixa parròquia, que sembla més aviat sortit de la mà de Pau Sunyer. Tampoc no parla del retaule de la capella privada del Mas Girvés, perquè probablement en aquelles dates no el podia haver vist, sí que en parlava, però, Eugeni CORTADE, *Retables barroques...*, op. cit., p. 156, nota núm. 80, segons ell «data de 1714, i és essencialment un relleu de l'Anunciació; fou desmuntant el 1946 i venut a una comunitat religiosa que l'hauria refet, en una capella de la regió parisina». L'autor deia que no l'havia pogut localitzar. S'ha de dir que a hores d'ara aquest retaule es custodia al Palau dels Reis de Mallorca, durant un temps es va exposar al públic i se'n va publicar la fitxa al catàleg *Mil·lenari d'art nord-català*, Consell General dels Piri-

l'altar de sant Antoni a Ro, a l'altar de l'Anunciació provinent de la capella privada del Mas Girvés de la parròquia de Llo i avui conservat al Palau dels Reis de Mallorca de Perpinyà, en una remodelació per al retaule major de sant Martí d'Ur—consistent en un nou emmarcament arquitectònic i un sagrari i en la realització de les imatges de sant Martí, sant Isidre i sant Francesc Xavier—, en el retaule de santa Llúcia a l'església d'Osseja i per últim en el retaule de Nostra Senyora de la Misericòrdia a Vilanova-les-Escaldes⁴¹.

L'església parroquial de Sant Martí de Joc

D'aquest intens periple creatiu ens interessarà ara documentar i analitzar les atribucions per a l'església parroquial de Sant Martí de Joc: el retaule major, l'atribució del qual certificarem a partir d'una documentació inèdita de l'any 1718, el de la Verge del Roser, i el de sant Joan Baptista; tot i la data dels documents aportats, hauríem de pensar que l'obra del major de Joc seria anterior a l'any 1714, perquè a finals d'aquest any o a principis de 1715 Josep Sunyer i Raurell tornava a Manresa. Tenia motius de pes per fer-ho: el 4 de setembre de 1714, últim episodi de la Guerra de Successió a Manresa, un incendi havia destruït gairebé tot el mobiliari interior de la «seu» i, per tant, l'escultor tornava a disposar d'encàrrecs provinents de la seva ciutat natal⁴². Per tant, ens sembla que des de 1714 els seus interessos com a escultor van tornar a mirar cap a la Catalunya central. Tot i així, no va descurar mai els pagaments pendents en relació amb algunes obres de

la Catalunya del Nord i que encara reclamava a l'hora de fer testament; així mateix, sembla que cap a l'any 1716 es traslladava a l'ermita de Font-Romeu, on ja havia treballat anys abans en la realització del retaule major, aquest cop per acabar-ne el cambril.

Joc és un petit poble situat a mig camí entre Perpinyà i Prada de Conflent. Al centre del poble s'hi conserva l'església parroquial del segle XVIII dedicada a sant Martí⁴³. N'hi havia hagut una de més antiga que ja s'esmenta l'any 1031, i que des de 1151 depenia del priorat de Serrabona. L'actual es va començar a edificar a partir de 1756, any que se celebrava la benedicció per la posada de la primera pedra. Sembla que l'antiga era massa allunyada del nucli de població i la comtessa d'Aranda, vescomtessa de Joc, havia ofert «alguna lliberalitat» per a dinamitzar la nova construcció. La tradició recull que la població hauria fet l'esforç de traslladar les pedres del vell edifici al nou. L'església actual consta d'una única nau amb capelles laterals, absis semicircular i dues sagristies. A la portalada veiem esculpida la data del 2 de març de 1776 i a la clau de volta de la tribuna, la de 1778, moment en què es devia acabar l'edificació. Per moblar-la i decorar-la, sembla que es van aprofitar els retaules del temple precedent, que eren el major, el de la Verge del Roser i el de Sant Joan Baptista, però també se'n van adquirir dos «de segona mà» provinents de Perpinyà—el retaule de Sant Jacint⁴⁴, datable cap a 1600 i atribuïble a Honorat Rigau que provenia del convent dels dominics, i aquell dedicat a santa Cecília i santa Agnès, datat el 1623 i atribuït al pintor perpinyanès Joan Antoni Martí (també provinent d'algun monestir de la capital)⁴⁵—. De tota manera, des d'ara caldria considerar entre les peces de la decoració del temple anterior un Pare

belle oeuvre fut commandée peu après les cérémonies qui marquèrent la canonisation de saint Hyacinthe. Le manuel du notaire perpignanais, Michel Freixes, pour l'année 1594 (Minutes notariales 2e série, n° 1090), nous apprend que ces cérémonies eurent lieu le dimanche 15 octobre de la dite année, dans le couvent des Frères Prêcheurs de la ville de Perpignan, en présence des consuls de la ville et qu'elles furent marquées par un sermon de l'évêque d'Elne, don François Robuster y Sala. Au centre du retable se trouve un bas-relief représentant le saint de profil, à genoux devant l'autel où la Vierge lui apparaît. "Réjouis-toi, mon fils Hyacinthe, lui dit Notre-Dame, parce que tes prières sont agréables à mon fils, et que tu obtiendras par mon intercession tout ce que tu jugeras bon de lui demander". À gauche est peint l'archange Raphaël accompagnant le jeune Tobie à Ragès; à droite, saint François d'Assise recevant les stigmates. On remarque sur la prédelle la bénédiction par saint Hyacinthe de deux enfants assis dans une brouette; le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean et enfin la scène où saint Hyacinthe étend son manteau pour passer un fleuve à pied sec: "Le biographe du saint raconte qu'au moment d'une invasion de Tartares il prit sur l'autel de son église la monstrance contenant l'hostie et la statue de la Vierge pour les sauver de la profanation. Il échappa à l'ennemi en marchant sur les flots du Borysthène et la lourde statue devint comme immatérielle dans sa main". L'ordre dominicain honora ses grands saints en les faisant représenter sur la base des colonnes soit, de gauche à droite: saint Dominique, un lys à la main; saint Vincent Ferrier, le plus éloquent des prédicateurs; saint Hyacinthe à qui la Vierge apparaît à nouveau et enfin saint Pierre de Vérone, confesseur de la foi, qui fut assassiné par les hérétiques manichéens d'Italie du Nord et qui tient la palme du martyre à la main, le coutelas enfoncé dans le crâne».

neus Orientals, Perpinyà, 1989, p. 136.

42. J. M. GASOL, «Destruccions i reconstruccions», *La seu de Manresa*, Manresa, 1978, p. 151-158. A partir del retorn a Manresa, Josep Sunyer realitzava el cadiratge de cor de la «seu» (1714-1715), el Monument al Santíssim Sagriment per a la confraria de la Minerva (1714-1715), el sepulcre per al canonge Francisco Mulet també per a la «seu» (1718); cap a 1720 hauria contractat el retaule per a la confraria de santa Llúcia de la seu, que, però, va quedar inacabat, solament sense policromar (avui només se'n conserva un relleu amb la representació del martiri de la santa al Tresor de Santa Maria de l'Alba); l'any 1722 contractava els retaules del Sant Crist i de sant Isidre per a la parròquia de Santa Margarida de Montbui; l'any 1723 es comprometia a rea-

litzar una urna per posar-hi el sepulcre de la confraria de Sant Antoni Abat; entre 1718 i 1730, aproximadament, treballava en el retaule major de la basílica de Santa Maria d'Igualada, amb la col·laboració del també escultor Jacint Moretó (aquest va dissoldre el compromís de col·laboració l'any 1729); l'any 1729 realitzava un sant Crist per a la confraria de la Santa Creu de l'església de Sant Miquel a Manresa, i segons GASOL, també una Verge dels Dolors per a l'altar major de la mateixa església. Segons aquest autor, la imatge de la Verge dels Dolors es va aprofitar per al retaule construït a mitjan segle XVIII per l'escultor Jacint Miquel i Sors, mentre que la imatge del sant Crist es va traslladar a l'església de Sant Pere Màrtir de Manresa, quan s'hi va traslladar la confraria de la Santa Creu, el 1815. Totes dues imatges es van cremar l'any 1936. Només hi vol-

dríem afegir que hem localitzat una fotografia a l'AHCM d'una Verge dels Dolors amb el corresponent Crist, que sembla precedent de l'església de Sant Miquel. Durant la dècada de 1720 hauria realitzat els nou relleus amb escenes de la vida de sant Ignasi per a la Santa Cova de Manresa; també l'any 1729 contractava un retaule per a la capella de les Ànimes de l'església parroquial de Cervera; l'any 1735 Josep Sunyer era a Barcelona, on s'ocuparia de la realització del monument de Setmana Santa de la catedral i de la decoració escultòrica de l'avançada capella de la Mare de Déu del Roser del convent de Santa Caterina Màrtir; el 28 d'octubre de 1738 marxava a Solsona per col·laborar amb Carles Moretó en la construcció del retaule de l'avançada capella de la Mare de Déu del Claustre; l'any 1740 es traslladava a Berga on es reunia amb el seu germà Pau, per treballar conjun-

tament en el retaule major del santuari de Queralt; finalment l'any 1745 signava el preu fet per al retaule de la capella de sant Pere a la «seu» de Manresa i encara l'any 1748 era contractat com a director de les obres del santuari de la Verge de Juncadella.

43. Abbé Albert CAZES, «Saint Julien de Vinça» (capítol dedicat a Joc), Guide Touristique Conflent, Perpinyà.

44. L'atribució és de Marcel DURLIAT, *Arts anciens du Roussillon*, 1953, p. 192-195: «Il est probable que le retable de saint Hyacinthe à Joch, transporté dans ce village à l'époque de la Revolution Française mais qui se trouvait auparavant dans le couvent des Dominicains de Perpignan est actuellement le seul témoin des importants travaux réalisés par Honoré Rigau pour ce monastère. Cette très

45. De nou l'atribució és de Marcel DURLIAT, *Arts anciens du Roussillon*, 1953, p. 206, 217: «Le retable de sainte Cécile et de sainte Agnès, qui fait le pendant de celui de saint Hyacinthe dans l'église de Joch, offre une architecture non moins élégante, mais des peintures de qualité secondaire, oeuvre d'un artisan appliqué, dont la conscience ne réussit pas à suppléer l'absence de talent. Le panneau de gauche porte l'inscription Santa Cecilia 1623 et celui de droite Santa Agnès 1623. Les scènes de la prédelle: le baptême de Valérien par saint Urbain et le martyre de sainte Agnès, témoignent éloquentement de la maladresse de leur auteur. Au fronton, la Résurrection du Christ remplace l'habituel couronnement de la Vierge entre l'Ange et la Vierge de l'Annonciation».



Figura 1.
Josep Sunyer i Raurell (atribuït): *Pare Etern* (retaula de la Puríssima Sang de l'església parroquial de Sant Martí de Joc). Fotografia: Teresa Avellí.

46. Bruno TOLLON, *Les retaules...*, op. cit., p. 83. Eugène CORTADE, «Retables baroques du Roussillon. Vie et miracles de Saint Martin», *Archistra*, núm. 19, 1975, p. 51-53.

47. ADPO, 108 J 1, Arxiu Parroquial de Joc, Confraria de la Mare de Déu del Roser. *Reedició dels comptes pels regidors de la confraria (1656-1827)*: «Rebuda del Retaula. Dich jo baix firmant procurador del Sr. Joseph Sunyer escultor que confesso aber rebut del Sr. Paborde de Joch y del Sr. Joseph Molins y del Sr. Francisco Molins y de Galdarich Pitau consol y batlle de Joch y de Ignasi Monade consol la summa de sixanta dobles dich 660 # son a

Etern que darrerament ha estat restaurat i situat al mur esquerre de l'altar major (figura 1) i un Crist crucificat, totes dues peces datables el segle XVIII, atribuïbles a l'obra de Josep Sunyer i Raurell, i que devien formar part d'un desaparegut retaula de la Puríssima Sang.

El retaula major

El conjunt interior de la parroquial de Sant Martí de Joc es constitueix en un modest i bon exemple de preservació del patrimoni de les esglésies de la Catalunya del Nord. Acabem d'indicar l'existència de dos retaules de les primeres dècades del segle XVII, provinents d'algun dels convents de Perpinyà desafectats durant la Revolució de 1789 i que donen fe del nivell pictòric dels seus artífexs, encara pendents d'un estudi seriós d'ençà de Durliat. Ara, però, voldríem centrar-nos en l'anàlisi d'aquells altars realitzats durant la primera

meitat del segle XVIII, especialment en la del retaula major, un treball característic de la demanda devota de petites esglésies d'economia rural, però també en la del retaula de la Mare de Déu del Roser, on és fàcil d'apreciar de costat les mans de Josep i Pau Sunyer i Raurell, i, finalment en la del retaula de sant Joan Baptista, potser el més primerenc dels conjunts reaprofitats del temple antic.

Bruno Tollon va relacionar el retaula major amb Josep Sunyer i Raurell (figura 2). Ho va fer sense cap dada documental, tot i que el context dintre del qual cita el retaula de Joc fa pensar que es devia guiar per raons estilístiques⁴⁶. Ara podem fonamentar aquella intuïció de Tollon, ja que hem localitzat una documentació inèdita. Concretament es tracta d'un parell de partides del llibre de la confraria del Roser (1656-1827). En la primera, que data de 1718, el daurador Fèlix Escrivà cobra com a procurador de Josep Sunyer i Raurell sis-centes seixanta dobles a compte del preu total de la fàbrica del retaula major de Joc. La segona, ara

datada el 8 de juny de 1719, explica que aleshores la fàbrica del retaule havia arribat ja a l'etapa de la dauradura⁴⁷. És probable que Fèlix Escribà, gendre i «procurador» en aquesta empresa de Josep Sunyer i Raurell, s'hagués ocupat de daurar completament el retaule, almenys en altres casos ens consta que els dos tallers —Sunyer i Escribà— treballaren de manera paral·lela. Notem com la policromia és molt semblant a la del retaule del Santíssim Sagrament de Cotlliure, una altra de les atribucions al taller del manresà —el predomini dels vermells i els blaus, i en canvi l'economització sorprenent del daurat; podria ser que tots dos fossin policromats per Fèlix Escribà?

El retaule s'eleva sobre pedestal i és de pis únic amb tres fornícules i coronament. El primer pis és presidit per sant Martí, la figura més interessant i elaborada del conjunt, mentre que a cada banda hi ha imatges de sant Josep (de factura recent) i de sant Galdric que ocupen les fornícules apertinades dels extrems. El coronament el domina la imatge central de la Mare de Déu Assumpta instal·lada dins d'un medalló ovalat que sostenen un parell d'àngels adolescents. La Verge la flanquegen, als extrems del retaule, sant Domènec i santa Teresa d'Àvila —potser invertits respecte a la seva disposició original—. Les escenes historiades —tal com començava a ser habitual en els retaules de l'època— ocupen els espais perifèrics. Així, la predel·la s'ha aprofitat per representar tres episodis de la vida del sant titular: el miracle de la missa, la mort del sant i sant Martí ressuscitant un mort. Mentre que al coronament, dos medallons ovalats complementen el cicle hagiogràfic: el miracle de l'arbre i l'episodi més conegut i popular de la vida de sant Martí: la partició de la capa amb el pobre.

Algunes d'aquestes escenes —sobretot les dues situades sota els carrers laterals— ens mostren un escultor ben hàbil a l'hora d'encarar-se als episodis narratius, fi en el tractament de les figures, pensades d'acord amb un disseny ben convincent, i ben resoltes pel que fa a la seva vestimenta i les seves expressions. Tant en l'episodi del miracle de la missa, com en el de la resurrecció, l'escultor ens presenta uns personatges que actuen i que gesticulen amb gràcia i elegància, ben individualitzats i distribuïts amb naturalitat en els diferents plans de profunditat, tot i que és cert que l'escultor no es planteja solucions compositives gaire agosarades. Si algun relleu crida l'atenció d'entre tots és el de la resurrecció del mort, aquell en la qual la mà del Sunyer més exigent sembla haver-se concentrat —abandonant els altres a una factura sumària i en ocasions deixada—. I si alguna figura atreu la nostra atenció en aquest relleu és aquella de sant Martí bisbe que fa el miracle de la resurrecció, ja que és el personatge de més dignitat i en el qual Sunyer ens mostra la seva sintonia amb les mogudes i flexibles formes del barroc in-



Figura 2.
Josep Sunyer i Raurell: *Retaule major de l'església parroquial de Sant Martí de Joc*. Fotografia: Teresa Avellí.

compliment del preu del rataula de Sant Martí que es lo altar major de la Iglesia de Joch que lo Sr. Joseph Sunyer escultor dalt dit a fet y per ser lo ver com es comten y pagat fas la present rebuda vuy als 22 de maig en lo lloch de Joch de 1718. Felix Escribà». El document continua dient: «Jo baix firmant confes aber rebut del Reverent Emmanuel Vodriga, paborde del lloch de Joch y del Sr. Francisco Molins la suma y quantitat de buianta franchs los quals son en paga per aber dorat Sant Martí de la yglesia de dit lloch de Joch y per ser així fas la present vuy al 8 de juny de 1719. Monader». A la primera pàgina es

dóna la data de fundació de la confraria: «Als 12 de novembre de 1656 se funda la Confraria de Nostra Senyora del Roser en la iglesia parroquial de Sant Martí de Joch ab decret del Senyor Vicari General Honofre Pi canonge de la Santissima Iglesia de Elna dat en Perpinyà als 30 d'octubre, ab las gratias concedidas per nostre santissim pare Alexandre VIII en forma de breu dat en Roma als set de setembre de dit any y lo segon de son pontificat [...]». Al peu de la mateixa pàgina hi trobem anotat: «En lo any 1788 M. Francisco Molins de Joch, relliga aquest llibre y lo posa en millor ordre. De manera que antes, tot

era en confusio. Mes ara tot es separat. Los comptes, son ab los comptes». Per tant, hem de suposar que el llibre de la confraria del Roser no ens ha arribat sencer, sinó que a finals del segle XVIII, F. Molins relligà aquells fulls esparsos de la parròquia que s'havien conservat. D'aquí que en aquest plec hi trobem un pagament referit al retaule de sant Martí, que en principi no s'hauria d'haver inclòs en el llibre de la confraria del Roser —tret que aquesta hagués aportat diners per a la seva realització—, i en canvi cap documentació relacionada amb el retaule de Sant Joan Baptista, ni amb el del Roser.

48. Tot i que l'atribució d'aquesta sèrie varia en funció de l'autor que la comenta, així l'*abbé* BORRALLÓ, *Le prieuré d'Espira de Conflent*, l'atribueix a Lluís Genères; igualment pensa Eugène CORTADE, *Retables...*, op. cit., p. 115, mentre que Yvette CARBONELL-LAMOTHE, *Les retables...*, op. cit., p. 200, es decanta per la hipòtesi de Jaume Pardines, membre d'una gairebé desconeguda família d'escultors manresans, autor del retaule major de Catllar (cap a 1688), o bé per la possibilitat que els relleus s'haguessin realitzat fora del Rosselló i enviats a Espira. Carbonell-Lamothé, en la seva tesi, comenta els set relleus, i és la primera autora que dona les correspondències entre aquests i les estampes a partir de l'obra de Poussin. També assenyala que es tracta d'una «adaptació local», sense, però, destacar la gran qualitat d'aquest treball. Jean TOSTI, «L'église d'Espira», *d'Ille et d'Ailleurs*, núm. 16, octubre 1989, p. 51-70. Pel que fa a l'originalitat temàtica, ens consta que sí que hi va haver reproduccions en pintura de l'obra de Poussin, així, Felisa FORTEZA, «Una serie iconográfica de los sacramentos en Mallorca», *Tvaza y Baza*, vol. II, núm. 2, 1973, p. 89-95, en publica una de localitzada a Palma de Mallorca, segurament datada al segle XVIII. D'aquesta sèrie en diu: «[...] Lo que importa aquí es que se mantiene completa, en buen estado, y que es probablemente la única que existe en Mallorca y, que sepamos, probablemente la única que se conserva en España de este género». També al Museu Diocesà de Lleida es conserven dues còpies d'obres de Poussin, Frédéric JIMÉNO, «Algunos modelos franceses en la pintura española del siglo XVII: Nicolas Poussin y Claude Vignon», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XIV, 2000, p. 65-83.

49. Eugène CORTADE, «Retables baroques du Roussillon», op. cit., p. 51-53.

50. M^a Assumpta ROIG, «Coexistència de primeres advocacions a santos locales con la nueva devoción a san Isidro



Figura 3. Josep Sunyer i Raurell: *Sant Martí ressuscitant un mort* (detall del retaule major de l'església parroquial de Sant Martí de Joc). Fotografia: Teresa Avellí.

ternacional (figura 3). Sens dubte, ens adonem, mirant aquestes composicions, que som davant del mateix artífex que esculpeix els relleus de la pre-della del retaule del Roser de Vinça —d'un format més gran i de més qualitat general— i les escenes de la vida de sant Llorenç al major d'Opoul —aquestes sí, d'una exigència creativa semblant—. Parlem del mateix mestre que va acceptar l'encàrrec de la sèrie escultòrica dels set Sants Sagraments per a l'església parroquial d'Espira, una de les obres que més lamentablement ha oblidat l'anàlisi crítica dels investigadors sobre els Sunyer⁴⁸.

Josep Sunyer i Raurell se'ns apareix, en tots aquests treballs diguem-ne «parroquials», com un hàbil escultor, coneixedor de l'ofici, que és capaç —tot i tractar-se d'espais reduïts i perifèrics— d'enllaçar els episodis narratius, caracteritzant cadascun dels personatges, servint-se de recursos dramàtics com ara la gesticulació o la virtualitat expressiva dels drapejats, recursos —tots— que emprarà també en l'escultura monumental. N'és un bon exemple la imatge central de sant Martí, representat com a bisbe, duent els atributs propis de la seva dignitat eclesiàstica; una figura que l'escultor manresà aconseguí caracteritzar d'acord amb els requeriments d'una devoció que volia ac-

centuar l'autoritat episcopal del personatge. Però també té prou interès la figura de sant Galdric, encara que menys intensa. En totes dues, Josep Sunyer i Raurell hi ha deixat el seu toc personal de disseny i expressivitat. En el sant Martí, ha aconseguit una figura amb una estructura anatòmica i unes proporcions convincents; fins i tot enriquit-la amb recursos dramàtics tan eficaços com el gest de la mà damunt el pit, la sinuosa *ponderatio* i el treball acurat i expressiu dels angulosos drapejats —tan característics de la seva calligrafia—. Com és natural, l'aspecte del titular de Joc l'apropa compositivament i espiritualment a altres representacions hagiogràfiques seves: el sant Sadurn de Boule d'Amont, els quatre doctors del major de Font-Romeu, el sant Esteve de la Tor de Querol...

El retaule és un valuós exemple de l'espiritualitat contrareformista, tant per la cultura artística exhibida pel seu autor com per la característica combinació de devocions tradicionals —sant Martí i sant Galdric— amb cultes promoguts per la nova pietat contrareformista —sant Josep—. Sant Martí no fou, ni s'hi havia considerat mai, un sant guaridor, a diferència d'altres com ara sant Roc o sant Sebastià; malgrat tot, va gaudir d'un enorme predi-

cament al llarg dels segles, primer en època medieval i després en època moderna. Cortade va comptabilitzar fins a vint-i-cinc esglésies parroquials que li són dedicades a la diòcesi de Perpinyà (és a dir, més d'un 10 % del total), així com també capelles rurals i oratoris en fortaleses medievals⁴⁹.

La presència de sant Galdric en aquest retaule no requereix gaires explicacions, sant Galdric, al Conflent i al Rosselló, era el sant patró dels pagesos. La voluntat de substituir-lo per sant Isidre provenia de la monarquia espanyola, de Felip II, però sobretot de Felip III, que va promoure'n la beatificació l'any 1612 i la canonització el 1622, juntament amb sant Felip Neri, santa Teresa d'Àvila, sant Ignasi de Loiola i sant Francesc Xavier. Es prestigià així Madrid com a capital de la monarquia espanyola i se li atorgà un sant patró que hi havia nascut, alguns dels episodis més notables de la vida del qual havien tingut lloc en aquesta ciutat i que representava a més la principal activitat de la població espanyola: l'agricultura. Pel Concili de Trento era una bona solució, per tal de posar fi a les múltiples advocacions derivades dels diversos oficis que hi havia a l'agricultura i de l'arrelament a la tradició local (així, a Catalunya trobàvem sant Galdric, patró dels pagesos del Rosselló, els sants Abdó i Senén, titulars de bona part de les confraries de pagesos, tant del Camp de Tarragona com del pla de Barcelona i Vic, i encara sant Medir, pagès del Tibidabo. De tots ells, l'únic que va afrontar i sobreviure a la uniformització tridentina fou sant Galdric⁵⁰. Pel cas del Rosselló, la qüestió és encara més complexa, si tenim en compte que fins l'any 1659 va ser territori català, i encara després del Tractat dels Pirineus ho va continuar essent en molts aspectes; en aquest sentit, s'hauria d'haver deixat influir per les «advocacions catalanes», però com ja hem vist també aquesta zona tenia el seu propi sant titular, en aquest cas sant Galdric, les relíquies del qual es custodiaven al monestir de Sant Martí del Canigó, la qual cosa contribuïa a fer més ferma encara aquesta devoció. Al llarg dels segles XVII i XVIII sant Galdric va continuar essent el sant patró dels pagesos al Conflent i al Rosselló, territoris molt fèrtils des del punt de vista de la producció de cereals, principalment el blat, però absolutament dependents de la pluja, d'aquí que sant Galdric fos el sant invocat en temps de sequera, quan s'arribaren a traslladar les relíquies des del Canigó fins a Perpinyà o, en casos de situació extrema, fins a la mateixa costa, on eren submergides al mar. En canvi al Vallespir i a la Cerdanya, territoris que rebien importants precipitacions i que des de 1659 eren sota la influència del bisbe d'Urgell, nomenat pel monarca espanyol, sempre es va parlar de sant Isidre. Des del punt de vista de la representació plàstica, en alguns indrets les dues advocacions es van arribar a confondre, de manera que es representaven tots dos



Figura 4.
Josep Sunyer i Raurell (atribuït): *Retaule de la Verge del Roser de l'església parroquial de Vinça*. Fotografia: Teresa Avellí.

de costat, com si fossin bessons (per exemple en el retaule de sant Galdric i sant Isidre d'Argeles, 1628)⁵¹. Finalment, sant Josep representat portant l'infant Jesús en braços (suposem que la imatge actual es correspon iconogràficament amb la que hi havia en origen) promogut arran de la contrareforma com a figura clau en l'àmbit de la Sagrada Família, reconegut com un personatge fonamental en la història del cristianisme, aconseguint fins i tot l'advocació principal en alguns retaules, com ara l'altar de sant Josep a l'ermita de Font-Romeu, o l'homònim a la parròquia de Sant Sadurní de Boule d'Amont⁵².

La confrontació del retaule de sant Martí amb altres de característiques similars i del mateix mestre, pensem en altars majors en parròquies de mitjanes i petites dimensions, o en alguns altars laterals, com és el cas del del Roser de Vinça (figura 4), del major dedicat a sant Sadurní a Boule

Labrador (XVII-XVIII)», *Boletín del Instituto Camón Aznar*, 1988, p. 81-103.

51. J. M. BONHOMME-TROGNO, «Saint Isidore face à Saint Gaudérique en Roussillon ou la lutte d'influence entre le pouvoir royal et les privilèges séculaires d'une abbaye bénédictine», *Pays Pyrénéens et Pouvoirs centraux XVI-XX*, Tome I, Groupe d'Histoire des Pyrénées et Archives Départementales de l'Ariège, octobre de 1993, p. 533-551. Pel retaule de sant Isidre i sant Galdric d'Argeles, Marcel DURLIAT, *Arts Anciens du Roussillon*, Perpinyà, 1953, p. 196-198 i 203.

52. ADPO, al fons fotogràfic Marcel Durliat, inventariat per parròquies, hem localitzat una fotografia del retaule major, publicada per B. Tollon, amb un sant Josep diferent de l'actual i on es veuen encara els atributs de sant Domènec i santa Teresa.



Figura 5.
Josep Sunyer i Raurell (atribuït): *Retaule major de l'església parroquial de Sant Sadurní de Boule d'Amont*.
Fotografia: Teresa Avellí.

53. Pel sant Aleix, quan encara pensava que era obra d'Agustí Pujol II, vegeu la tesi ja citada de Joan BOSCH, p. 439-443. Pel sant Francesc Xavier es pot consultar J. R. TRIADÓ, *L'època del Barroc...*, op. cit., p. 124-126 i pel sant Gaietà és molt útil l'estudi de Joan BOSCH, «Sant Gaietà», *Museu Nacional d'Art de Catalunya, Prefiguració*, Barcelona, 1992, p. 381-383. Sobre els Joan Roig, pare i fill, vegeu Aurora PÉREZ SANTAMARÍA, *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730*

ca.). *Projecció a Girona*, Virgili & Pagès, Lleida, 1988. I també J. R. TRIADÓ, *L'època del Barroc...*, op. cit., p. 102-104. Pels treballs de Pau i Pere Costa a Girona, podeu consultar els treballs d'Assumpta ROIG, «Èmfasi contrareformista en els retaules de la seu de Girona», *Estudi General*, núm. 10, Girona, 1990, p. 119-139, i de Joan BOSCH, «Pintura del segle XVIII a la seu de Girona: d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana», *Estudi General*, núm. 10, Girona, 1990, p. 141-166.

54. De fet, és la mateixa escultura a què remetia J. R. TRIADÓ, *L'època del Barroc...*, op. cit., p. 124-125, com a model per a la santa Gertrudis del retaula del monestir de Sant Antoni i Santa Clara (1685), d'Andreu Sala, avui a la parròquia de Sant Vicenç de Sarrià.

55. Sobre les obres italianes que esmentem, vegeu Oreste FERRARI i Serenita PAPALDO, *La scultura del Seicento a Roma*, Roma, 1999.

56. Vegeu la nota núm. 48.

d'Amont (figura 5) o del de sant Libori a la parròquia de Sant Jaume de Perpinyà, permet de dir que ens trobem davant d'un escultor emblemàtic, un dels més decisius per la trajectòria de l'escultura catalana de les primeries del segle XVIII.

El tractament de les imatges en el retaula de Joc és també indicatiu del registre artístic de Josep Sunyer i Raurell, no només perquè sintonitzava amb la nova espiritualitat d'arrel contrareformista que sapigué materialitzar amb un alè iconogràfic adequat —solemne i vigorós—, sinó també perquè fins i tot en els seus treballs més aigualits, ens hi exhibeix un tret primordial del seu llenguatge escultòric innovador, la seva sintonia amb la cultura berniniana —l'eco del qual encara se sent al modest conjunt de Joc—, principalment en la solemnitat que traspua l'estatuària: sant Martí, com sant Sadurní, sant Libori, o com bona part dels sants bisbes sortits del seu cisell, és representat amb l'hàbit i els atributs que són propis de la seva dignitat eclesiàstica (el bàcul i la mitra), adoptant una actitud seriosa i enèrgica, de fermesa en les seves conviccions religioses. El rostre és prou expressiu, amb les celles arquejades i la mirada perduda, una expressió que l'acosta al sant Sadurní de Boule d'Amont, a bona part dels apòstols dels retaules majors de Prada i Cotlliure o als doctors del major de Font-Romeu. La solemnitat s'emfatitza en la posició reverencial del sant, que arqueja amb una certa gràcia la part dreta del cos, i pel tractament dels plecs del vestit que cauen gairebé verticalment, mentre que el moviment més impulsiu i sinuós es reserva per a la capa pluvial fermada amb un joell a l'alçada del pit —la mateixa capa pluvial que voleia amb naturalitat a l'escena de la resurrecció del mort—. El tractament dels seus personatges és expressiu, heroic, solemne i ple de vida pels rostres dels sants, de Crist i de la Verge, i fins i tot abrandat i impulsiu en el disseny de les seves vestidures que es dirien mogudes pel mateix esperit triomfal de la nova església contrareformista que afectava i caracteritzava bona part de l'estatuària catalana de l'entorn de 1700. Amb les seves peculiaritats 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 dels sants en èxtasi d'Andreu Sala (sant Gaietà, 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, qui sap si justament en aquells que va fer amb una notable interacció del seu fill, Pere⁵³.

Tots ells, i en concret l'obra de Josep Sunyer i Raurell sembla que beuen dels models promoguts dècades abans pels escultors de l'alt barroc romà. Unes imatges abrandades, plenes d'energia, amb extraordinari poder comunicatiu, que deuriem co-

mençar a arrelar als tallers del Principat, gairebé sempre a partir de l'arribada de reproduccions gravades de les grans obres de la ciutat de Roma fetes en els dos primers terços del segle XVII. En concret, pel sant Martí bisbe hauríem d'evocar semblances amb algunes obres que s'havien esculpit a Roma durant la segona meitat del segle XVII, com ara el sant Andrea Avellino d'Ercole Ferrata a la façana de l'església de Sant'Andrea della Valle (1664), o la santa Caterina de Siena del mateix escultor, a l'església de Santa Caterina a via Giulia (1662-1663) i que haurien pogut servir al nostre escultor per inspirar el gest de la mà damunt el pit. Però potser fóra més senzill i més útil, no només atesa la personalitat de l'artífex i la celebritat de la pròpia obra, sinó també el fet que la imatge d'aquesta obra va circular a través de les estampes, invocar la santa Maria Magdalena d'Alessandro Algardi, de l'església de San Silvestro al Quirinale (1628-1629)⁵⁴.

Pel cas de Josep Sunyer i Raurell és sabut que coneixia els gravats del sant Andreu que el flamenc François Duquesnoy havia esculpit per a un dels pilars del creuer de la basílica de Sant Pere del Vaticà (1629-1640) —i en va fer ús no tant perquè fos obra d'aquest escultor flamenc, sinó per l'espai físic i espiritual que ocupava en el context del cristianisme promogut per la contrareforma—. Se'n va servir, en concret, a l'hora de resoldre el sant Andreu del retaule major de Prada, de Cotlliure i de Boule d'Amont. Igualment podria haver vist alguna reproducció de l'emblemàtica imatge jacent de la beata Ludovica Albertoni que Gianlorenzo Bernini va esculpir per a l'església romana de San Francesco a Ripa (cap a 1674), i que va emprar —copiant-ne la posició i el gest de les mans, amb lleugeres variacions— en el sant Francesc Xavier jacent del retaule homònim de la parròquia de la Tor de Querol, i també en el sepulcre del canonge Francisco Mulet a la «seu» de Manresa. Però la cultura artística formada a partir dels gravats que posseïa Josep Sunyer degué ser més àmplia. Volem suposar que deuria conèixer un repertori més ambiciós de l'obra de Bernini. Dels seus treballs a Sant Pere del Vaticà, potser tenia una noció de la Càtedra (1656-1666), i potser els quatre pares de l'església que s'hi esculpiren el varen influir decisivament a l'hora de representar els quatre sants doctors del retaule major de l'ermita de Font-Romeu; els dos àngels dels costats de la cadira episcopal de sant Pere haurien servit per inspirar-li els àngels de l'àtic del retaule del Roser de Vinçà. Així mateix, també ens hauríem de remetre a l'obra urbana d'aquest mateix gran escenògraf de la ciutat de Roma —pensem ara en el seguit d'àngels portadors dels símbols de la Passió de Crist, d'espiritualitat apassionada, segons paraules de Rudolf Wittkower, que decoren el Ponte St'Angelo (1668-1671) i que —volem suposar— haurien inspirat les figures en alabastre

que envoltaven el Crist a la columna del monument al Santíssim Sagrament de la «seu» de Manresa. I encara en un nivell més hipotètic, ens sembla que el catàleg d'obra romana a què ens hauríem de remetre per explicar les possibles influències que rebé l'escultura exempta de Josep Sunyer es podria ampliar, tenint en compte la producció dels dos altres mestres emblemàtics de l'alt barroc romà, en concret del flamenc Duquesnoy i d'Alessandro Algardi. A propòsit del primer, podríem suggerir semblances entre el san Benedetto, d'Orfeo Boselli a partir d'un model de François Duquesnoy (c. 1657), a l'església de Sant'Ambrogio alla Massima —aquesta imatge va servir per esculpir el san Benedetto d'Antonio Montauti, per a un dels pilars de la basílica de Sant Pere—, i el sant Jaume del primer tram del retaule major de Sant Pere de Prada i el de Cotlliure. Respecte de l'obra d'Alessandro Algardi, ja s'ha citat el cas de la santa Maria Magdalena. En el futur caldria indagar si hi ha alguna connexió entre algunes de les escultures que decoren la nau central de la basílica vaticana —sobretot el sant Ignasi de Giuseppe Rusconi i algun treball de Sunyer, com ara el sant Francesc Xavier del retaule homònim de la parroquial de la Tor de Querol—. En aquests darrers casos no es tracta tant de citacions exactes, sinó més aviat d'un ressò poc o molt llunyà, d'una sintonia més o menys literal amb la cultura artística de l'alt barroc romà que sembla amarrar bona part de la seva producció, i de la qual encara no hem pogut desxifrar les que degueren ser «eficients» vies de contacte⁵⁵.

Aquest coneixement de l'escultura de l'alt barroc romà seria només la primera de les seves fonts, la segona és molt més coneguda: es tracta de la possessió de gravats de l'obra de Nicolas Poussin que li van servir literalment per resoldre la sèrie en relleu dels set Sants Sagraments de la parròquia d'Espira de Conflent⁵⁶, així com també pels dos episodis laterals del primer cos del retaule major de Prada. Per tant, la seva cultura gràfica s'emmarcaria, ara per ara, en la producció dels escultors de l'alt barroc romà, en concret de Gianlorenzo Bernini, François Duquesnoy i Alessandro Algardi, i en la pintura del classicista francès Nicolas Poussin.

Finalment, el retaule major de Joc propicia encara una última reflexió entorn del funcionament del taller de Sunyer. S'ha de recordar que, contemporàniament a la seva realització, l'obra estava ocupat en altres fàbriques, algunes força més compromeses. El taller de Josep Sunyer i Raurell funcionava aleshores a ple rendiment, i aquesta saturació portaria el mestre a haver de renunciar a alguns contractes ja firmats. Ja hem parlat del cas del retaule major de Sant Vicenç de Prats de Lluçanès, en que l'escultor manresà va fer el paper d'empresari, que com-



Figura 6. Lluís Ribera: Retaula major de l'església de Sant Pere de Corbera. Fotografia: Teresa Avellí.

57. Bruno TOLLON, *Les retaules...*, op. cit., p. 59, l'any 1704 Lluís Ribera, en el transcurs d'una reunió del Col·legi de Pintors, Escultors, Dauradors i Brodadors de Perpinyà declara estar treballant en l'altar major de l'ermita de Sant Pere de Corbera. El contracte sencer s'ha localitzat a l'ADPO. Jean Illes, *Minutes* 1704, 8 de desembre de 1704, «Pactes tinguts entre los administradors de la obra de Sant Pere del lloch de Corbera de una part y lo honorable Lloÿs Ribera esculteur de Perpinyà de part altre sobre lo fer y adorar lo retaule gran de la dita Iglesia de Sant Pere». Prèviament, aquest retaule s'havia encarregat a Josep Sunyer i Raurell, que, probablement

promet el seu nom amb la parròquia proporcionant-li una traça, però que finalment «subcontracta» el retaule a un altre individu, en aquest cas a Segimon Pujol. Potser una cosa semblant va passar amb la comanda de l'interessantíssim retaule rossellonès de Sant Pere de Corbera (figura 6), que ara sabem que havia contractat, l'abril de 1704, Josep Sunyer i Raurell, però que va acabar realitzant Lluís Ribera, que consta que hi treballa aquest mateix any⁵⁷.

Aquesta deuria ser la situació habitual durant l'estada del nostre escultor a la Catalunya del Nord, això li obligaria a proposar uns models de conjunt però també per a l'estatuària que po-

guessin solucionar comandes molt diverses que triomfarien arreu —des del Conflent fins a la Cerdanya— en el transcurs de la primera meitat del segle XVIII, i a refiar-se d'una notable col·laboració dels membres del taller. Tot plegat, com és lògic, devia repercutir en una certa serialització dels seus productes. Tant si es tractava de retaules majors en petites esglésies parroquials, el de sant Antoni a Ro, el de sant Llorenç a Opoul o el de sant Martí a Joc, com si es tractava d'un contracte per a una confraria, la del Roser de Vinçà, la de sant Libori a Sant Jaume de Perpinyà, o comandes més ambicioses, el cas del retaule de sant Pere a Corbera, Josep Sunyer i Raurell segueix un esquema molt semblant, organitzat per un sòcol, predel·la, un o dos cossos en alçat i tres o cinc carrers en funció de les dimensions del presbiteri, que alhora s'enriqueix i es diversifica gràcies a la «inventiva» del mestre, amb la combinació d'elements de repertori ornamental, escultura exempta i escenes historiades. Així, per exemple, la solució de la retícula del retaule de sant Martí, l'hauré de retrobar en el major de sant Llorenç d'Opoul, amb la particularitat que les imatges esculpides de sant Josep, sant Galdric i la Verge, s'han convertit en taules pintades. El retaule de sant Pere de Corbera —que hauré d'analitzar amb deteniment en propers estudis— també ens podrà servir per recordar l'estret lligam d'alguns mestres, en aquest cas del perpinyanès Lluís Ribera, amb les propostes de Josep Sunyer i Raurell i en aquest cas concret potser amb una traça de l'escultor manresà. En aquest sentit, cal fixar-se que la part baixa de l'obra de Corbera —sòcol, predel·la, grades i sagrari— és gairebé idèntica a la del major de Joc. Igualment les escenes de la vida del príncep dels apòstols esculpides al bancal —sant Pere caminant sobre les aigües i la Vocació del sant— copien gairebé literalment les del major de Prada. I encara si evoquem el retaule major de Font-Romeu, notarem que la solució afortunadíssima dels quatre doctors presidint els espais intermedis del segon cos persisteix a Corbera.

El retaule del Roser

L'activitat dels Sunyer a Joc es va dilatar amb la fàbrica del retaule del Roser (figura 7), que ja Tollon atribuïa, d'acord amb arguments estilístics, a la col·laboració entre Pau Sunyer i Lluís Baixa⁵⁸. Pau Sunyer, germà de Josep Sunyer i Raurell, degué ser l'escultor que més obra va contractar a la Cerdanya durant la primera meitat del segle XVIII. Resta encara per fer una revisió crítica del catàleg de la producció que s'acostuma a atribuir-li, perquè això ens haurà de permetre establir fins

a quin punt podem parlar de competència o col·laboració amb el seu germà i fins a quin punt podem considerar original la seva trajectòria o la seva proposta escultòrica. Ara per ara, sabem que mentre Josep Sunyer i Raurell tornava definitivament a Manresa cap al 1718, Pau es quedava a la Cerdanya, probablement domiciliat a Llívia, mentre treballava en els retaules majors d'Hix, Sallagosa, Caixans, Bajanda, Bolquera..., encara que després es traslladaria de nou a Prada de Conflent. L'any 1740 es reunia amb el seu germà a Berga, al santuari de la Mare de Déu de Queralt, per treballar en el retaule major; allà moria el 6 de novembre de 1740⁵⁹. L'últim escultor que introduïm —Lluís Baixa— era fill de Francesc Baixa, mestre fuster, i d'Anna Maria; es casà amb Estazia Maria el 26 de febrer de 1713⁶⁰. S'havia agregat al Col·legi de Pintors, Escultors, Dauradors i Brodadors de Perpinyà l'any 1714. Els seus tres primers treballs coneguts són els que va fer per a l'església parroquial de Cotlliure, en concret els retaules de sant Vicenç (que porta la data de 1714), de sant Eloi (contractat el 8 de març de 1716) i de santa Llúcia (1718)⁶¹. El 12 de juny de 1714 intervenia en la visura de l'altar de sant Homobono que Josep Sunyer i Raurell havia realitzat per a la confraria dels sastres de Perpinyà. Segurament, Josep Sunyer i Raurell i Baixa s'havien conegut en el Col·legi de Sant Lluç, del qual formava part el primer des de 1698. Arran d'aquests contactes, hem de suposar també que Lluís Baixa coneixeria Pau Sunyer i que cap al 1720 començaria a treballar conjuntament amb ell, sobretot a l'Alta Cerdanya⁶².

El retaule del Roser de Joc consta de pedestal, predel·la amb una escena historiada al centre i dos pisos de tres carrers. El primer presenta un relleu a cada banda de la fornícula de la Mare de Déu, mentre que el segon el componen tres fornícules amb imatges exemptes⁶³. A la fornícula central hi ha la Verge amb els braços oberts, en una actitud propera a la Mare de Déu Assumpta, és a dir, amb un aspecte semblant a aquella de l'àtic del retaule major, totes dues són una simplificació de les més exigents talles de Prada i Cotlliure. La seva iconografia serveix per delimitar les característiques de la Verge dels Àngels, la més emprada al taller dels Sunyer: una figura femenina, juvenil, d'extrema bellesa, vestida elegantment amb robes ampul·loses i onejants que insinuen un cos sinuós i esvelt. El moviment dels plecs de la capa, fermada amb un joiell al pit, la *ponderatio* del cos, les mans obertes, el rostre amb la mirada enlairada i declamàtoria són trets omnipresents en aquesta mena de representació. La Verge és la figura més reeixida del conjunt, tot i que també són correctes el desaparegut sant Francesc Xavier i la santa Teresa d'Àvila de les fornícules del segon pis. L'imrepresentable Sant



Figura 7. Pau Sunyer i Raurell i Lluís Baixa (atribuït): Retaule de la Verge del Roser de l'església parroquial de Sant Martí de Joc. Fotografia: Teresa Avellí.

massa enfeinat, va renunciar a l'empresa. De totes maneres, no descartem que l'obra ja s'hagués començat, o que la traça seguida per Lluís Ribera fos de Josep Sunyer. ADPO. Jean Illes, *Minutes* 1704, 24 d'abril de 1704, «Pactes tinguts entre los administradors de la obra del lloch de Sant Pere del lloch de Corbera de una part y lo honor Joseph Sunyer architector habitant en la ville de Prade acerca de fer lo retaule de Sant Pere de dita yglesia». Una hipòtesi semblant planteja Jean Tosti en el seu article dedicat a Corbera, publicat a *d'Ille et d'Ailleurs*, núm. 12, p. 50-57.

58. Bruno TOLLON, *Les retaules...*, op. cit., p. 83.

59. Vegeu la nota núm. 22.

60. Eugène CORTADE, «Quelques sculpteurs de retables aux XVII et XVIII siècles. Notes biographiques», *Études Roussillonnaises offertes à Pierre Ponsich*, Le Publieateur, Perpinyà, 1987, p. 366.

61. Eugène CORTADE, *Les retables baroques...*, op. cit., p. 184-185.

62. Bruno TOLLON, *Les retables...*, op. cit., p. 72 i p. 174-175.

63. A l'ADPO, fons fotogràfic de Marcel Durliat, hem localitzat una imatge d'aquest retaule on es veuen, al segon cos —de

dreta a esquerra—, una fornícula buida, sant Francesc Xavier i santa Teresa d'Àvila. A sobre la taula d'altar hi ha la talla de sant Sebastià. El nombre de confraries del Roser en terres de la Catalunya del Nord, com també a casa nostra, va augmentar moltíssim als segles XVI i XVII, gairebé n'hi havia a totes les parròquies. Per conèixer l'organització d'aquestes confraries, i en concret de la confraria del Roser de Vinça, citem l'estudi de SARRÈTE, «La confrérie du Rosaire à Vinça», *Revue d'Histoire et d'Archeologie du Roussillon*, III, 1902, p. 341-356, o bé del mateix autor, *La confrérie du Rosaire en Cerdagne*, Imprimerie catalane, Perpinyà, 1920.

Figura 8.
Pau Sunyer i Raurell i Lluís
Baixa: *Retaula de la Verge dels
Àngels de l'església parroquial de
Sant Romà de Caldégas*. Foto-
grafia: Teresa Avellí.



64. Es tracta, aquest cop, d'una església de la Cerdanya francesa que aplega en el seu interior també un interessant conjunt escultòric i pictòric, a causa en bona part, del patrocini del rector Domènec Martí († 1758). A l'ADPO, hem localitzat el contracte per al retaule de Nostra Senyora dels Àngels, que, d'altra banda, ja documentava J. CAPELLE, «Note historique sur l'église de Caldégas», *Revue d'Histoire et d'Archéologie du Roussillon*, III, 1902, p. 318-323, «Dich jo baix firmat com buy die 8 de agost del any mil set cens vint y tres en la rectoria de Caldegas lo sr. Pau Sunyer y lo sr. Lluís Baixa ascultors habitants en la vila de Prada assi presents ab lo baix firmat se a concertat lo retaule de nostre sra. dels angels a la capella de la parroquial de St. Romà de dit lloch per lo preu de dos centas lliuras francesas [...] En dit ratauila y an de fer una guarnissa, dos gradas, un St. Christo petit, nostre sra. dels angels principal figura en dit altar, al peu de dita figura una historia del naixament de Christo, a la dreta una figura de St. Roc ab sa pastera y al peu una historia de dit sant, a la altre part corresponent una figura de St. Sebastia axi mateix ab la historia de dit sant al peu y al remato michx cos de Santa Lluçia [...]». En el mateix llibre de comptes (1684-1762), s'hi recull una àpoca, datada el 30 de juny de 1725, per la rebuda de «xixanta una lliura francesa dich 61 £ a las quals son a bon compte del retaule tinch concert de Nostre sra. dels angels». Igualment, el contracte pel daurat de l'obra, datat del 29 de març de 1728, a Joseph Viguet «dorador domiciliat en la vila de Puigcerda per lo

Sebastià sembla una peça reaprofitada. Lamentablement, als dos relleus laterals que representen l'Anunciació i l'aparició de l'Esperit Sant, l'exigència dels escultors ha tocat fons. Tot i el seu aspecte maldestre, mantenen records de l'escultura de Josep Sunyer i Raurell —per exemple per a l'Anunciació és encara recurrent la mateixa composició esculpida per Agustí Pujol II al retaule del Roser de la seu de Barcelona, i segurament Pau Sunyer no la coneix directament sinó que la manlleva del seu germà, al major de Cotlliure—. Però aquesta formació artesana es tradueix aquí en greus errors de composició, d'escala dimensional i fins i tot d'ofici escultòric.

La impressió que obtenim del mestre o mestres que treballaren en aquest retaule és la d'un artífex molt rudimentari, gens ambiciós, gairebé la d'un fuster que s'apropia de les traces i de les solucions d'altri. A aquest fet també hi pot contribuir l'estat actual de l'obra, bastant precari (sembla que va ser redaurada l'any 1988). Tampoc no hem trobat cap document relacionat amb aquesta, malgrat que hem revisat el llibre de la confraria. Per tant, podem eliminar aquest retaule del corpus d'obra atribuïda al taller de Pau Sunyer —tan ampli o més que el del seu propi germà—, que en determinades ocasions s'associa, talment com si es tractés d'un «contracte de companyia», amb Lluís Baixa.

Però, lluny d'aquest parer, pensem que el retaule que tenim entre mans és obra d'aquests dos mestres, abandonats a una factura massa ràpida i poc acurada, i a més amb pèrdues i afegits, que no correspondrien al seu aspecte inicial (no formava part del conjunt l'esquifit crucifix situat al nínxol central del segon pis). En canvi, tota la resta és força coherent i denota molts dels «estilemes» propis del taller de Pau Sunyer —definites, ara per ara, gairebé sempre en relació amb les diferències amb la producció sortida del cisell del seu germà—. Pau Sunyer sol, o amb la col·laboració de Lluís Baixa, es va ocupar de bastir diversos retaules dedicats a la Verge del Roser, entre els quals hi ha el de Codalet, el d'Enveitg, el de Bolquera i el de Llo. No ens sembla que seguís un model comú, en tot cas partia d'una simplificació que els afectava tots, prescindint d'il·lustrar els quinze misteris «canònics», fins i tot els set «originaris». Tampoc no era rigorós en la imatge central de la Verge —pel cas de Joc optava per una composició que després repetiria a Caldégas (figura 8), la Verge dels Àngels⁶⁴. En canvi, pels exemples de Llo, Bolquera i Enveitg se servia de l'afortunada imatge de la Verge del Roser de Vinçà, esculpida pel seu germà.

De fet, aquest estil que ara volem definir com el propi de Pau Sunyer i exemplificar amb aquest retaule —deixant de banda la possible interven-

ció de Lluís Baixa— es manté en dos o tres nivells per sota de la qualitat de les obres del seu germà. És com si Pau Sunyer fos un deixeble més aviat mediocre de Josep, com si s'hagués format al seu costat, hagués après l'ofici d'acord amb els mateixos criteris i solucions i en volgués copiar i reproduir totes i cadascuna de les novetats, però sempre en un nivell de qualitat, d'expressió i de resolució final molt per sota de l'estàndard de bon escultor. Ara bé, al costat d'aquest nivell més aviat mediocre de l'ofici —que, tot s'ha de dir, no devia preocupar massa els comitents que acudien al seu taller—, no s'ha de desmerèixer el seu paper protagonista en l'escultura feta al Rosselló durant la primera meitat del segle XVIII. A diferència de Josep, Pau va treballar tota la seva vida a la Catalunya del Nord, primerament al Conflent i després a l'Alta Cerdanya, és a dir, seguint de prop els passos del seu germà, produint tantes obres o més que ell, relacionant-se amb altres escultors catalans i francesos de l'època i contribuint a cobrir una demanda de retaules arreu de les parròquies que l'obrador de Josep Sunyer —és evident— no podia satisfer. Tanmateix, quan ens fixem en la seva producció, el llistó de qualitat davalla considerablement, ens trobem amb un artífex molt modest, amb pocs recursos, sense inventiva, que no aporta novetats a l'emmarcament arquitectònic dels retaules, ni tan sols s'atreveix a utilitzar les propostes més agosrades del seu germà; l'escultura exempta resulta poc expressiva, tot just esbossada a la fusta, amb cossos i vestits encarcerats, amb desproporcions evidents com ara les mans massa grosses, amb posicions forçades i torsions extremes —quan n'hi ha—, perquè, com a norma general, Pau Sunyer prefereix situar les figures de cara a l'espectador, frontals, immòbils i matusseres. En les escenes historiades es fa molt difícil apuntar l'ús d'estampes d'importació, reproduceix composicions alienes que devia conèixer prou bé, però ho fa sense destresa, esquemàticament, repetint les mateixes solucions una i altra vegada —com ara l'Anunciació de Joc o el Naixement de Caldégas—, repren gairebé sempre els models i les opcions del seu germà, però s'allunya moltíssim del nivell mitjà de la producció catalana contemporània i de les premisses de l'alt barroc romà cap a on hem vist orientar el treball d'en Josep. La seva producció, a diferència de la de Josep Sunyer i Raurell, és uniforme, no hi ha alts i baixos, no hi ha episodis d'entitat, ni tampoc obres cimera que acreditin la seva destresa com a escultor. Paradoxalment, hi ha una quantitat enorme d'obres que li podem atribuir amb certesa, que ens donen fe que, si més no, Pau Sunyer era un «empresari» habilitíssim, que sabia seguir de prop l'empenta contractual del seu més ferm competidor, el seu germà.



Figura 9.
Escultor desconegut: Retaule de sant Joan Baptista de l'església parroquial de Sant Martí de Joc. Fotografia: Teresa Avellí.

El retaule de sant Joan Baptista

El retaule de sant Joan Baptista (figura 9) ocupa la capella més propera al presbiteri, davant per davant de l'altar del Roser. L'únic historiador que fins ara ha atribuït aquesta obra ha estat Eugène Cortade i ho ha fet al taller de Josep Sunyer i Raurell —denunciant el seu lamentable estat de conservació⁶⁵.

El retaule manifesta una tipologia retardatària en relació amb els exemples anteriors, es compon de dos cossos i un coronament. Els dos pisos, de tres carrers cadascun, s'organitzen de manera similar: al centre hi trobem figures exemptes, mentre que als laterals es representen relleus que il·lustren

preu de vint y quatre doblas francesas a raho de dos franchs per dobla que son ab lliuras francesas dos centas xixanta y quatre lliuras [...]».

65. Eugeni CORTADE, *Retaules...*, op. cit., p. 156, «D'autres retables, comme ceux de Bajande, en Cerdagne, de Joch, de N. D. dels Desemparats en l'ermitage de s. Ferréol de Céret pourraient aussi être sortis de son atelier». A la mateixa pàgina, nota núm. 83 escriu: «Il s'agit du retable de s. Jean Baptiste, comportant cinq jolis bas-reliefs de la vie du titulaire; malheureusement il est très abîmé par les termites et mériterait une sérieuse restauration». L'abbé Albert CAZES, op. cit., p. 56, el data cap a 1700 i diu que prové de l'antiga església.

66. Els exemples més clars són al retaule major de sant Sadurní de Noya, al major de Font-Romeu i al major de sant Esteve de la Tor de Querol. Després, hi ha altres casos on la representació del Pare Etern remet al mateix model, però apareix simplificada o amb petites modificacions (per exemple canviant-ne l'orientació); ens referim al retaule de Nostra Senyora dels Àngels a Cotlliure, al retaule de sant Llorenç d'Opou, al retaule de sant Antoni de Pàdua a Mar-

episodis de la vida del sant titular. Al centre del primer pis, en una fornícula coberta per una mena de baldaquí cupulat, hi trobem sant Joan Baptista; aquesta fornícula s'emmarca en dues columnes salomòniques amb decoració helicoidal de raïms en els tres quarts superiors del fust, al·lusives al misteri eucarístic, mentre que en el quart inferior restant és decoració vegetal. És, en el sentit més tradicional del terme, un retaule pensat per relatar en imatges aquells episodis fonamentals de la vida del

Baptista: a la part baixa, el naixement de sant Joan i el bateig de Crist, mentre que al segon cos s'hi ha representat la predicació i la decapitació del sant.

Aquestes històries s'expliquen amb un treball a mig relleu molt feixuc, que ha ideat quatre episodis senzills, poc elaborats i gens convincents pel que fa a la composició. En la prèdica i la decapitació les figures s'apilonen incòmodament en el primer terme sense reeixir a crear una posada en escena convincent. Els episodis de la part baixa són encara més inconsistents, en el sentit que no aconsegueixen ni narrativitat ni una caracterització versemblant de l'espai. Fixem-nos que en el naixement, la figura femenina que porta el nadó sembla que hagi de sortir del marc del relleu i en el bateig els personatges secundaris, els que treuen el cap darrera del Precursor, són poca cosa més que unes màscares sense cos (figura 10). Fent una valoració general hauríem de reconèixer que l'anònim d'aquest conjunt manifesta unes prestacions ben artesanals. Concretament una cultura plàstica retardatària i notablement limitada, basada en composicions repetitives, distant dels bons oficis i de la destresa i inventiva de Josep Sunyer i Raurell.

Tanmateix és interessant de remarcar —i per això aquest retaule s'inclou en aquest estudi— que l'artífex anònim es mostra força dependent de les solucions característiques de Josep Sunyer i Raurell. Per exemple en la solució de cobrir la fornícula que emmarca la figura del sant patró amb un baldaquí cupulat, acabat amb culs de llàntia, una solució ornamental que ja havia emprat el manresà al major de Prada i al retaule del Sant Sagrament a Cotlliure, sempre disposant aquest element arquitectònic amb la pretensió d'exaltar i monumentalitzar la fornícula central. Igualment sunyeriana és la figura del Pare Etern que corona el conjunt, representat com si es recolzés o aparegués d'entre un núvol, amb l'esfera a la mà esquerra i amb la dreta en actitud de beneir —una opció que el taller dels Sunyer va aplicar a tots aquells retaules, de manera més o menys simplificada, on s'inclouia aquesta representació—⁶⁶.

Al Principat ens consta que hi havia hagut, a principis del segle XVII, un retaule clau en la tradició representativa dels retaules dedicats a sant Joan Baptista i que en tot cas el nostre anònim podia haver conegut en el cas que vingués de Catalunya: ens referim al major de Sant Joan de Valls, començat cap a 1615 i que no es va enllestir definitivament fins a l'any 1660. El de Valls fou obra d'alguns dels escultors més notables a casa nostra, com ara Agustí Pujol, pare o fill, Onofre Fuster, que hi va treballar durant les primeres dècades del segle XVII i els germans Tremulles, Llätzer i Josep, que en van culminar la pantalla de fusta, entre 1639 i 1660⁶⁷.

A partir d'ara també hauríem de tenir molt en compte l'anònim retaule major dedicat a sant Joan



Figura 10. Escultor desconegut: *El bateig de Jesucrist* (detall del retaule de sant Joan Baptista de l'església parroquial de Sant Martí de Joc). Fotografia: Teresa Avelli.

Baptista que encara avui es pot veure a la paròquia cerdana de Riu (a poca distància de Puigcerdà), perquè a banda de l'esquema de conjunt i de la tria de les escenes, la iconografia de cadascuna d'elles corre paral·lela als episodis del retaule de sant Joan Baptista de Joc. Estaríem davant del mateix artífex? És una hipòtesi que a hores d'ara ens sembla improbable a causa de la resolució força més mediocre aplicada als relleus del retaule de Riu. En canvi sí que ens sentim inclinats a pensar en algun altre col·laborador del taller sunyerià que des de Prada de Conflent hauria acompanyat el mestre manresà fins a terres cerdanes.

L'episodi del retaule major de Riu ens permetria constatar una de les vies de creació més habituals emprada a casa nostra i ja exemplificada per J. Bosch a propòsit del retaule del Roser de l'església del convent de Sant Pere Màrtir de Manresa, contractat per Joan Grau l'any 1642: en aquest cas definit com a «model per a una generació», en la mesura que el retaule de Sant Pere Màrtir es convertí en un model a seguir pels escultors actius a Manresa i rodalies durant la segona meitat del segle XVII. La lògica ens fa pensar que la semblança dels retaules de Joc i Riu es podrà llegir d'acord amb paràmetres similars: és a dir, que el retaule major de Riu es gestés a partir de l'expressió més exigent pel que fa als acabats i més ambiciosa, o sigui, a partir del model del retaule de sant Joan Baptista de Joc.

Ens sembla que la cronologia més aproximada del retaule de sant Joan a Joc —cap a 1700— ens la proporciona l'abbé Cazes, atesa l'estructura reticular del conjunt. En canvi, E. Cortade es fa un embolic, perquè reuneix en una mateixa atribució tres retaules molts diferents entre si: el de sant Joan, l'altar de la Verge dels Desemparats a l'ermita de Sant Ferriol de Ceret —cremat cap a la dècada de 1980, del qual se'n conserven imatges— i el retaule major de Bajande —conservat *in situ*—. Aquest últim creiem que és l'únic atribuïble als Sunyer, en concret a Pau Sunyer i Raurell, fruit de la seva estada continuada a l'Alta Cerdanya, on ja hem vist que es va ocupar de decorar un nombre considerable de petites paròquies, com ara Bolquera, Llo, Enveitg, Eina..., reproduint en alguns casos els models tan propers i que tan bé havia après del seu germà. D'aquí les semblances entre el major de Bajande i el major de Ro posades de relleu per Cortade, encara que aquest últim, d'innegable més qualitat, sigui atribuïble al mestre manresà. No proposarem ara una autoria per al retaule de la Verge dels Desemparats, de tota manera no ens consta documentalment que cap membre del llinatge Sunyer hagués treballat a Ceret.

Pel que fa al cas de l'altar de sant Joan Baptista a Joc, la hipòtesi més simple era sens dubte la d'i-

maginar que, aprofitant l'avinentesa que l'obreria tingués contractat el nostre escultor per a la realització del retaule major —l'únic que hem documentat—, alguna confraria local decidís encomanar-li una altra obra —potser fins i tot involucrant-hi el seu germà, que si no hi treballava durant aquesta primera dècada del segle XVIII, ho faria anys més tard—. Un comportament semblant —si no idèntic— es desprèn de les diverses intervencions dels tallers dels Sunyer —de Josep i Pau— en les diverses paròquies del Conflent: a Prada, Espira, Boule d'Amont...

De tota manera, hem decidit descartar aquesta proposta davant la «modernitat» dels plantejaments que trobem en tots els altres retaules sota l'epígraf del manresà i reconduir-la cap a algun escultor anònim que treballaria a l'entorn de 1700, potser vinculat al taller, la qual cosa demostraria el lideratge de l'obrador rossellonès de Josep Sunyer i Raurell, almenys en els primers vint anys del segle XVIII. Aquesta actitud subalterna és comuna a mestres de qui en coneixem el nom: el manresà Jaume Pardines, autor del retaule major de Sant Andreu de Catllar; Jaume Pujol, artífex del retaule de Sant Romà a Caldégas, o el cas ja citat de Lluís Ribera, al retaule major de Sant Pere de Corbera i a d'altres de qui només conservem les obres. Ens referim, per exemple, a l'autor del retaule del Roser d'Osseja o als artífex dels retaules del Roser i de sant Roc de Catllar, tots tres anònims⁶⁸.

Dedicats a un àmbit estrictament artístic hem de dir que encara som lluny de resoldre l'atribució i l'autoria de cadascun dels retaules presentats —de fet, aquesta anàlisi s'emmarca en un estudi molt més ampli i ambiciós que pretén aclarir l'entrellat de l'obrador dels Sunyer, aproximadament entre 1680 i 1750, tant pels treballs contractats des de Manresa com pels contractats des de Prada de Conflent—. Pel que sabem fins ara, aquesta no sembla una tasca gens fàcil, malgrat l'abundant corpus d'obra conservada i també de documentació. Encara que la recerca ha de continuar donant resultats positius, tant en l'àmbit arxivístic com en el treball de camp, seguint la pista d'altres possibles obres relacionades o imputables a Josep i Pau Sunyer i Raurell, l'empresa s'intueix que serà complicada, sobretot si tenim en compte la repetició d'advocacions en els retaules que propicien escultura exempta d'iconografia semblant però de qualitats, a vegades i sorprenentment, molt diferents. Una característica que a hores d'ara ja no ens sorprèn tant, si tenim present la quantitat d'intervencions i de protagonistes que podem documentar —al llarg del present treball hem esmentat escultors cabdals de la primera meitat del segle XVIII, com ara Josep i Pau Sunyer, Lluís Ribera, Lluís Baixa, però també aprenents, que probablement en alguns casos van mantenir aquesta categoria artesanal al llarg de la seva vida

quixanes, al retaule major de la basílica de Santa Maria d'Igualdada i al retaule de sant Isidre a Santa Margarida de Montbuy. Pel cas de les obres documentades o atribuïdes a Pau Sunyer, i tenint en compte —tret de comptades ocasions— que és un escultor força de segona fila, també podem resseguir el mateix motiu coronant alguns dels seus retaules: el major de sant Vicenç d'Eus, el de Nostra Senyora del Remei a Marquixanes, el de Crist a Marquixanes, el major de Sant Martí d'Hix, el de la Verge a l'ermita de Domanova i el de la Verge d'Estover.

67. Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, Barcelona, vol. I, 1959, làmina 67. Vegeu Joan BOSCH, «La incerta història del començament del retaule major de Sant Joan de Vall», *Els Agustí Pujol...*, op. cit., p. 347-350. Des del nostre punt de vista, la intervenció dels germans Tremulles és la que l'artífex podia haver sentit com a més propera. De fet, Llätzer Tremulles es traslladaria al Rosselló cap a 1643, deixant, al capdavant de les obres contractades al Principat, el seu germà Josep. Instal·lat a Perpinyà, treballaria per alguns dels ordes conventuals més importants de la vila: agustins, dominics, carmelitans descalços. Altres obres seves conservades al Rosselló són el retaule de la Immaculada Concepció a Camelas, el retaule major de Sant Fructuós a Camelas i el retaule de la Verge del Roser del convent dels Dominics de Perpinyà, avui conservat a l'església parroquial de Sant Jaume de Perpinyà. Segons Eugeni Cortade, Llätzer Tremulles moria a principis d'agost de 1656. Per a conèixer l'activitat de Llätzer Tremulles al Rosselló vegeu MASNOU, «L'oeuvre du sculpteur catalan Lazare Tremulles en Roussillon (1643-1656)», *Ruscino*, núm. 19, gener-juny 1922, p. 93-110 i p. 213-234.

68. A propòsit de Jaume Pardines, vegeu Joan BOSCH, *Els tallers d'escultura...*, op. cit., p. 84 i il·lustració 16. També Yvette CARBONELL-LAMOTHE, *Els retaules...*, op. cit., p. 82-83. Per Jaume Pujol, J. CAPEILLE, «Note historique sur l'église de Caldégas», *Revue d'Histoire et d'Archéologie du Roussillon*, III, 1902, p. 318-323. Pel retaule del Roser d'Osseja, J. SARRÈTE, «L'ancienne église d'Osséja. Découvertes archéologiques. Agrandissements», *Revue d'Histoire et d'Archéologie du Roussillon*, IV, 1903, p. 77-83. Per Lluís Ribera i els retaules anònims del Roser i de sant Roc a Catllar, vegeu B. TOLLON, *Les retables...*, op. cit., p. 59-64.

69. Vegeu la nota núm. 48.

professional, com ara Josep Bordas o Joan Xambo—. S'endevinen tot un seguit de col·laboracions, competències i allò que és més important, una molt intensa activitat escultòrica, de caràcter religiós, que té com a punt de mira la renovació del mobiliari a l'interior de les esglésies parroquials, catedralícies i conventuals. La intensa activitat, d'acord amb altres factors de caràcter litúrgic i religiós, justificarà a la llarga un canvi en les advocacions i la iconografia de les obres, noves modalitats pel que fa a la temàtica dels retaules, però també pel que es refereix a l'estructura arquitectònica i a la presència d'alguns cicles extremadament originals, com ara els set Sants Sagraments d'Espira de Conflent, insòlits en relleu i, a més, inspirats en una sèrie pictòrica del mateix títol de Nicolas Poussin i difosa arreu d'Europa a través dels gravats de Dughet⁶⁹. Precisament les escenes historiades, en alt i mig relleu, però tam-

bé l'escultura exempta, ens hauran de servir per a dibuixar la formació i les vies de renovació a l'abast dels nostres escultors; és una altra de les investigacions pendents que aquí només hem volgut insinuar a partir del retaule de Sant Martí i la citació d'algunes de les peces més emblemàtiques de la Roma a cavall del segle XVII. En la mesura que per a aquests mestres no hem pogut documentar cap viatge —tampoc creiem *a priori* que n'hi hagués cap— que els portés més enllà del Rosselló, al segle XVIII territori ja francès, hem de pensar en models i coneixements apresos a partir de l'arribada i de la manipulació de fonts indirectes, sobretot de traces, estampes i llibres d'arquitectura, que, interpretats amb més o menys imaginació, permetien anar avançant lentament en un món de devoció i pietat contrareformista, on la imatge en tant que objecte litúrgic i de culte tenia tanta força com el requisit que fos també objecte estètic.