

Memòria de la localització i estat de conservació de les obres de Joan Carles Panyó i Figaró (1755- 1840)

ÍNDEX

Introducció i consideracions prèvies	2
Cronologia de les seves obres conegudes.....	5
Obres de les que s'avaluarà el seu estat de conservació.....	7
Projecte del retaule a l'església de la Mare de Déu del Tura (Olot), iniciat el 1785.....	8
Les pintures murals de la capella de Sant Narcís a la basílica de Sant Fèlix de Girona (col·laboració amb Manuel Tramulles, aprox. 1790-1795).....	14
Pintures murals a les estances de l'estrada i la cambra del bisbe del Noguer de Segueró. Història de Josep i Tobies, ca. 1790 i 1802.	25
Les pintures murals a la capella del Calvari, a l'Armentera, ca. 1801.....	34
La decoració i la projecció del retaule de la capella del Santíssim Sagrament, de Sant Esteve d'Olot (1802), fins a la inauguració, el 1828.	41
Projecte i materialització del Novenari de les Ànimes de l'església parroquial de Segueró, el 1807.	56
Remodelació del presbiteri i altar de l'església dels Dolors de Girona el 1814.....	62
Bibliografia.....	65

Introducció i consideracions prèvies

Durant el mes de novembre del curs 2020-2021 em vaig posar en contacte amb el grup de recerca de Ciències Humanes (Patrimoni i Cultura), a càrrec de Joaquim M. Puigvert -tal i com estipula el currículum acadèmic del Màster de Recerca en Humanitats-, per a una primera presa de contacte amb un grup d'investigació de la universitat. Des d'allí se'm va emplaçar a la realització d'un treball de camp destinat a la localització geogràfica, així com la descripció i l'anàlisi de l'estat de conservació de les obres del pintor mataroní Joan Carles Panyó i Figaró (1755-1840), amb l'objectiu d'apropar-me de manera directa a les seves empremtes artístiques i de complementar el meu TFM. Val a dir que la meua investigació no hauria estat tan reeixida si no fos per la consulta de la pàgina web, *Art en Perill: Cens i Memòria de la Destrucció* -així com la seva base de dades-, que m'ha aportat una mica de llum respecte la retaulística i el patrimoni religiós dissortadament desaparegut durant la Guerra Civil. Igualment, aquest treball de síntesi serà d'utilitat de cares a una futura tesi doctoral que, molt probablement, entri a més a fons en l'elaboració d'un catàleg raonat.

A continuació s'elabora una relació cronològica de les obres conegudes de J.C. Panyó que han sigut validades per la documentació arxivística i que donen fe de la seva autoria. No obstant, també tenim constància de gran quantitat d'obres de les que no hem pogut rastrejar-ne l'existència de documentació però que avui dia encara li son atribuïdes, sobretot perquè la tradició oral/historiogràfica sempre ha jugat un paper important en les assignacions artístiques.¹ Per exemple, ens referim a algunes de les ornamentacions murals de la Casa Trinxeria (Olot), o a nombrosos quadres a l'oli sobre tela, com el de Santa Teresa -que es trobava al Convent olotí dels Caputxins i que Mossèn Valls li atribuïa-, o el retrat del Bisbe Tomàs de Lorenzana, que avui resta al Museu de la Garrotxa.

¹ Vegeu MIRALPEIX I VILAMALA, F., «Els últims barrocs. Les pintures de la Congregació dels Dolors de Girona i el canvi d'atribució de Joan Carles Panyó a Marià Colomer». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 53, 2012, pp. 359-391. Miralpeix exposa el risc de sobredimensionar la figura de tot artista que hagi romàs en la memòria popular, així com en les altes esferes d'erudició locals, donat que hi pot haver certa tendència a fer-ne atribucions una mica massa generalistes. Vegeu p. 365.

Per tant, les obres de les que és impossible aportar proves fefaents de la paternitat de Panyó no han estat incloses en el següent inventari -tot i reconèixer, en la majoria dels casos, el bon criteri d'atribució-. Per aquest motiu, hem optat per incloure les obres d'autoria provada malgrat que no totes han arribat als nostres dies.

De fet, el punt més destacable d'aquesta memòria és que de les 34 obres documentades que pertanyen a la mà de Panyó, se n'han perdut 23 i només en resten 11, ni que sigui fragmentàriament. Per això remarquem que de l'obra provada de Panyó només es conserva un 32,3%; comptat i debatut, equival a dir que dues terceres parts de la seva obra s'ha perdut.

Pel que fa a les obres menors -pintura de cavallet i dibuixos- he resultat valorar tot allò que s'ha conservat en els fons públics (Biblioteca de Catalunya, Arxiu Històric de Barcelona i Museu Comarcal de la Garrotxa) i estimo que aquest tipus d'obres havien de ser quantioses. Cal remarcar, també, que es desconeix el nombre d'exemplars que poden restar en mans particulars però puc afirmar, sense cap mena de dubte, que l'obra menor perduda és molt superior al 32,3% anterior. És veritat, però, que no tenim notícia certa de la quantitat de dibuixos i teles que Panyó elaborà; l'entitat de l'obra gràfica del mestre ens ve donada pel grau d'informació existent sobre les seves obres de més envergadura, ja que els dibuixos són, essencialment, projectes i esbossos preparatoris que en la majoria de casos esdevenen l'única prova que dona fe del corpus desaparegut.

Igualment, les fonts que fan esment de Panyó coincideixen, de manera evident, en remarcar que la seva pauta de treball es duia a terme a partir dels gravats que traduïen les obres d'altres mestre més reputats (entengui's Andrea Pozzo o Giovanni Battista Tiepolo, etc.), i és sorprenent que en les breus aproximacions biogràfiques no es citi la producció forana i/o local que li serví de referent. Precisament, aquesta mancança s'ha convertit en una de les tasques que desitjo emprendre ja que de tot allò que s'ha conservat he detectat moltes similituds entre sí, pràcticament com si s'haguessin extret d'un mateix model.



Fig.1. Comparativa de l'Oració a l'Hort de Getsemaní, a l'església de L'Armentera (esquerra) i al Noguer de Segueró (dreta).

De la mateixa manera, pel que fa les seves pintures murals i l'elaboració de frescs, he pogut observar que Panyó emprava cartrons amb estergit. Aquest darrer element és fàcilment detectable, ja que el fet d'utilitzar pintura a la calç i al tremp de poc gruix, en forma de veladures, no camufla el puntejat preliminar d'encaix de les figures. Això planteja que el fet de treballar amb cartrons, a escala natural, implica que el mestre havia de comptar amb un gran nombre de dibuixos d'aquest mateix suport, tot i que, com ja s'ha vist, els reutilitzava en d'altres obres.

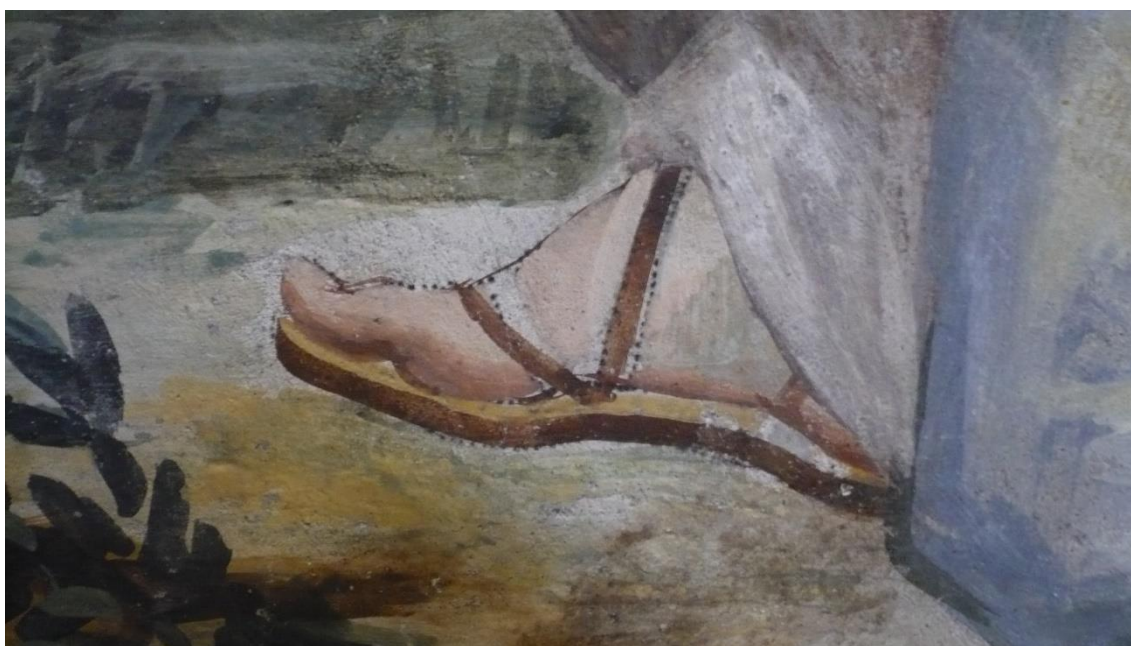


Fig.2. Detall dels punts de l'estergit. (L'Armentera).

Cronologia de les seves obres conegudes

- **1783** → primer projecte pel Retaule de l'església del Tura d'Olot.
- **1784** → Monument de Dijous Sant per l'església dels Dolors, d'Olot (desaparegut).
- **1784** → Monument de Dijous Sant i Novenari d'Ànimes per les esglésies de la Pinya, i de Colomers (ambdós desapareguts).
- **1784** → Retaule de la Capella de l'Hospital de Sant Jaume, Olot, (atribuït i desaparegut).
- **1784** → Monument de Dijous Sant de Segueró (desaparegut).
- **1784** → Novenari d'Ànimes de St. Fèlix de Girona (desaparegut).
- **1784** → Projecte de finalització del campanar del Tura, Olot (demolit).
- **1785** → Projecte definitiu del retaule de Santa Maria del Tura d'Olot (reconstruït).
- **1785-1790** → Olis sobre tela pels retaules laterals de l'església del Tura d'Olot, amb St. Ignasi i Sta. Teresa (ambdós desapareguts).
- **1790-1795** → col·laboració amb Manuel Tramulles a l'interior de la capella de Sant Narcís de Girona. Pinta les armes del bisbe Tomàs de Lorenzana i les Virtuts Cardinals, que foren substituïdes en la mateixa època per St. Feliu l'Africà, St. Trobat, Sta. Hilària i Sta. Afra, (li son atribuïts els sants citats).
- **1790-1795** → realització del Novenari de Colomers.
- **1790-1795** → realització del Novenari de les Ànimes de Sant Feliu de Girona (destruït).
- **1797-1798** → dos grans quadres pel santuari de la Misericòrdia de Reus, (destruïts el 1810).
- **1798-1802** → Pintures murals al mas del Noguer de Segueró, cambra del bisbe i estrada, amb el cicle de la vida de Tobies i Josep.
- **1801** → Retaule de l'església parroquial de Segueró (desaparegut).
- **1801** → Pintures murals a la capella del Calvari de l'Armentera.
- **1802** → Dibuixos i projectes per architectures efímeres a Barcelona en honor a la visita dels reis.

- **1802** → dos grans quadres sobre tela i ornamentació interior per l'Escola Nàutica de Barcelona (desaparegudes).
- **1802** → encàrrec de la decoració interior i retaule per la capella del Santíssim Sagrament de Sant Esteve d'Olot.
- **1803** → Monument de Dijous Sant de l'església del Tura d'Olot (desaparegut).
- **1807** → Projecte de la façana de l'església de Sant Esteve d'Olot (no executat).
- **1807** → Finalització del Retaule major de Segueró (desaparegut).
- **1807** → Construcció del Novenari d'ànimes de Segueró.
- **1808** → Finalització de l'altar major del Tura d'Olot (reconstruït).
- **1808** → Treballs al fresc a la Casa Bolòs, del Carrer Major d'Olot.
- **1808** → Primers frescos a l'església de Puig Pardines (desapareguts).
- **1808** → Treballa al Noguer de Segueró i es trasllada a decorar la casa que la família Noguer té a Camprodon (es desconeix emplaçament).
- **1808-1809** → Decoració de l'absis de l'església parroquial de Segueró i decoració –idèntica– l'absis de l'oratori del Mas el Noguer.
- **1814** → Restauració del retaule de l'església dels Dolors de Girona.
- **1814-1820** → finalitza la decoració dels temples de la Pinya i Puig Pardines (desaparegudes).
- **1814-1820** → pinta obres i decora el santuari de la Salut de Vallfogona del Ripollès (desaparegut).
- **1825** → Projecte del baldaquí o tabernacle per l'altar major de Sant Esteve d'Olot, i les reixes.
- **1828** → inauguració del tabernacle de Sant Esteve d'Olot.

Obres de les que s'avaluarà el seu estat de conservació

- Projecte del retaule del Tura, iniciat el 1785
- Col·laboració amb Tramulles a les pintures murals de la capella de Sant Narcís de la basílica de Sant Feliu de Girona, entre 1790 i 1795
- Pintures murals en les estances de l'estrada i la cambra del bisbe del Noguer de Segueró representant l'història de Josep i Tobies, entre 1790 i 1802
- Les pintures murals a la capella del calvari de l'Armentera el 1801
- La decoració i la projecció del retaule de la capella del Santíssim Sagrament de Sant Esteve d'Olot, de 1802 fins a la inauguració el 1828
- Projecte i materialització del novenari de les animes de l'església parroquial de Segueró, el 1807
- Remodelació del presbiteri i altar de l'església dels Dolors de Girona el 1814
- 1828 inauguració del tabernacle de Sant Esteve d'Olot.

Projecte del retaule a l'església de la Mare de Déu del Tura (Olot), iniciat el 1785

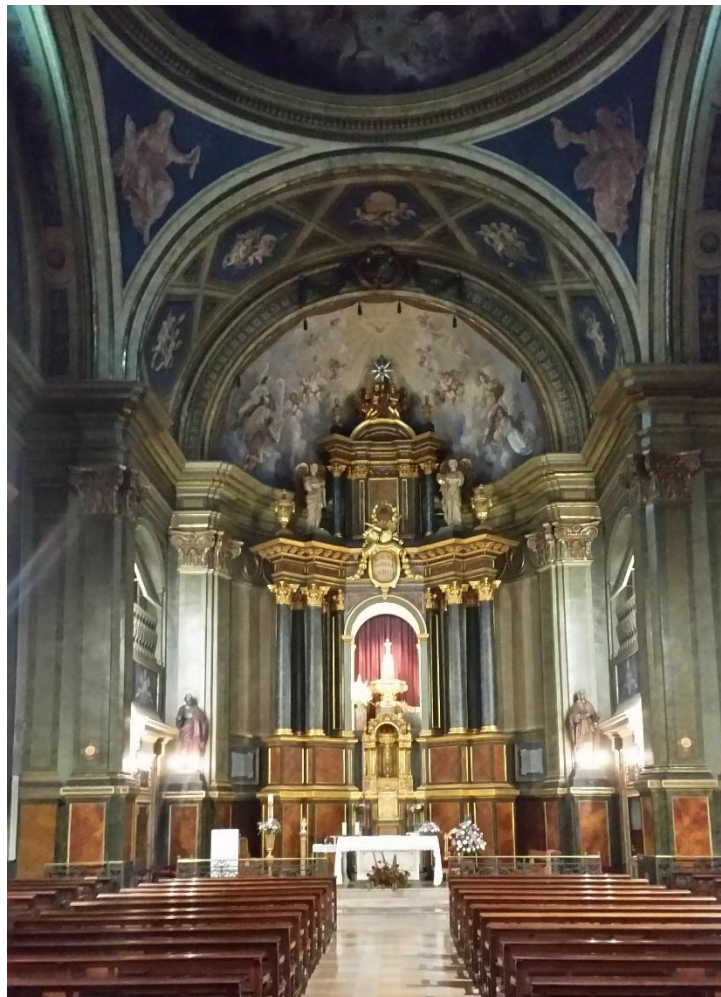


Fig. 3. Imatge de l'interior i del retaule de l'església del Tura (Olot).

L'església de la Mare de Déu del Tura és l'empresa cabdal per excel·lència que donà visibilitat i reputació a l'artista, malgrat que en el moment de la seva mort (1840) la decoració de part de la nau restava inacabada. Cal dir, en primer lloc, que quan Joan Carles Panyó va arribar a Olot, el 1783, l'església ja havia estat reconstruïda durant les primeres dècades del segle XVIII; l'arquitecte barceloní Francesc Mas² havia concebut la reconstrucció del temple en base a una planta de

² Tanmateix, R. Grabolosa es refereix a Pau Mas i Dordal. Vegeu GRABOLOSÀ, R., *Olot, en les arts i en les lletres*. Barcelona, ed. Dirosa, 1974. p. 30 i 374. Grabolosa justifica que segurament es tracti de Pas Mas i Dordal (mort a Barcelona el 1808), donat que el 1750 era arquitecte d'aquella ciutat i autor de projectes

creu llatina, de clara disposició tridentina, seguint les pautes de Vignola; per tant, ens referim a un creuer amb cúpula i capelles a la nau, així com a una església subdividida en tres trams, l'últim dels quals contenia el cor alt.

Les obres s'iniciaren el 1736, tot i que anteriorment l'església ja havia sofert altres modificacions. Tanmateix, la intervenció de la dècada dels 30's del segle XVIII li aportà la volumetria arquitectònica que a dia d'avui encara manté. Una dècada més tard les reformes finalitzaren, el 1748, any en que es tornà a traslladar la imatge de la Mare de Déu, que havia romàs custodiada a l'església parroquial mentre les obres es van dur a terme.

Pel que fa a l'aspecte interior del temple, del que l'historiador Grabolosa cita que no era del gaudi dels fidels per la seva similitud amb els temples pagans, sabem que era buit d'ornament; en tot cas, ens podem referir a parets lliscades i a una petxina emplaçada a la cúpula de l'absis que, juntament amb les motlures del cornisament intern, eren els únics motius ornamentals. Així doncs, l'església contenia el retaule antic reconstruït de l'església anterior, essent un moble de gust barroc, tot daurat, que quedà petit i que no s'adequava prou al gust del moment.

Panyó, ideà el nou retaule a partir de les experiències viscudes a Barcelona durant la seva etapa de formació, prenent com a model el retaule de l'església dels Josepets i el de la Col·legiata de Santa Anna (Barcelona),³ segons la historiografia tradicional.⁴ No obstant, al retaule major de Santa Anna, s'hi aprecia la col·laboració escultòrica de Ramón Amadeu (1745-1821) -només 10 anys més gran que Panyó (1755-1840)- i això fa que per dates cronològiques sigui una mica agosarat pensar que el retaule de Santa Anna ja fos finalitzat en l'etapa formativa de Panyó, tenint en compte que el primer projecte del Tura és de 1783. (Per altra banda, l'autoria de la traça del retaule de Santa Anna és desconeguda).

Pel que fa al retaule de l'església dels Josepets, les similituds compositives només hi són -com en l'anterior- per la tipologia de gran pòrtic, amb ordre semi

d'esglésies entre les quals hi havia la façana de la Mercè. També GRABOLOSÀ, R., *Joan-Carles Panyó i Figaró, primer director de les Escoles de Dibuix d'Olot i de Girona*. p. 29.

³ El retaule de Santa Anna, atribuït íntegrament a R. Amadeu, va desaparèixer durant la Guerra Civil.

⁴ Vegeu GRABOLOSÀ, R., *Joan-Carles Panyó i Figaró...* Op. cit p. 59.

gegant a manera d'arc de triomf, i àtic sobreposat. És evident que la característica fonamental del retaule del Tura és la concavitat de l'entaulament que, amb els feixos de columnes disposats en escorç (o falsa perspectiva), emfatitza l'abraçada que fa el retaule a tota la nau, talment com si embolcallés l'espai.

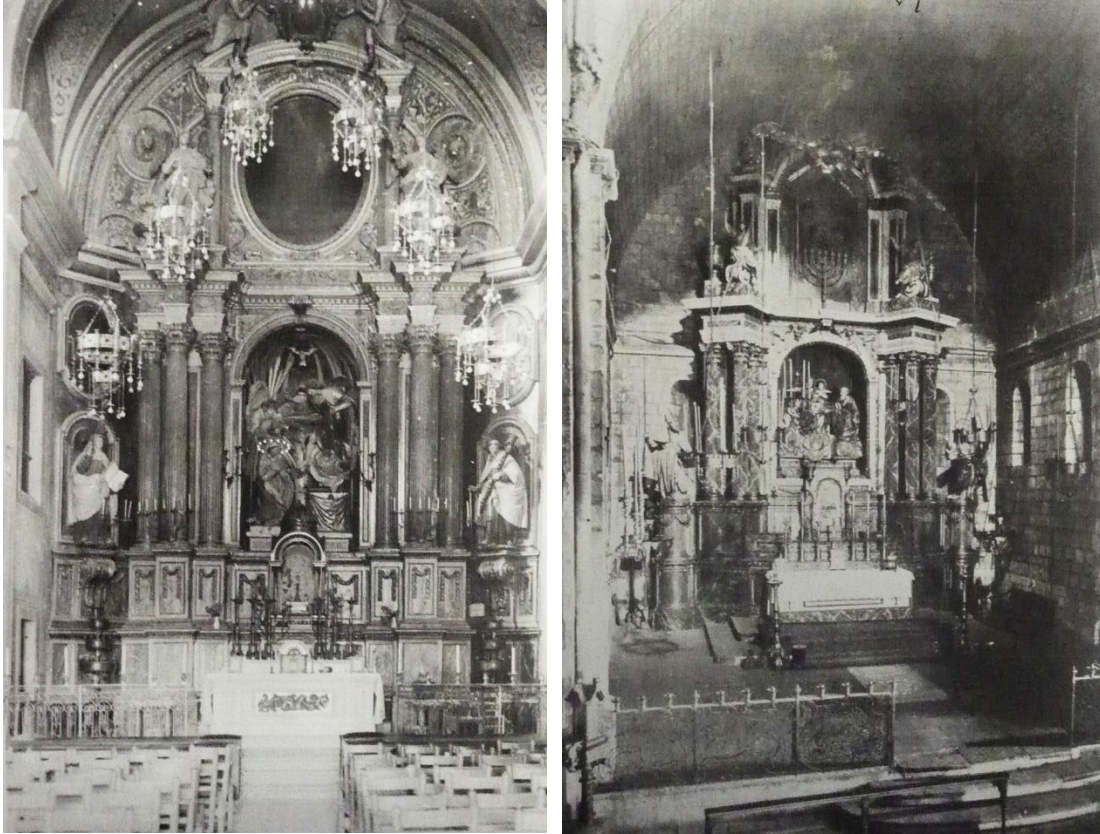


Fig. 4. Imatges dels retaules a l'església dels Josepets de Barcelona (esquerra) i de Santa Anna de Barcelona (esquerra).

Aquesta característica l'he observat, igualment, en dos retaules que malauradament no han arribat als nostres dies però que crec que cal esmentar: el primer, es tracta d'un altar lateral emplaçat al convent de Santa Caterina de Barcelona; veiem en la imatge que està dedicat al Sagrat Cor, però de ben segur que no és la seva advocació original. Per l'antiguitat, aventurem que és el primer retaule conegut d'aquestes característiques de Barcelona, tot i que es tracti de petit format, quasi d'oratori domèstic. Els referents d'aquesta tipologia -amb ornamentació més barroca- els trobem en terres lleidatanes, pocs anys abans, concretament a la Seu nova, gràcies a l'escultor Adam, així com a la traça de Lluís Bonifaç el vell, pel retaule de les Ànimes, a la mateixa catedral. El segon referent es tractaria del desaparegut altar major de les Escoles Pies de Mataró (ciutat de naixement i infantesa

de Panyó), i al meu entendre hi ha similituds més que evidents; per tant, és més que probable que aquesta sigui la font principal que serví a l'artista en l'elaboració del retaule del Tura.

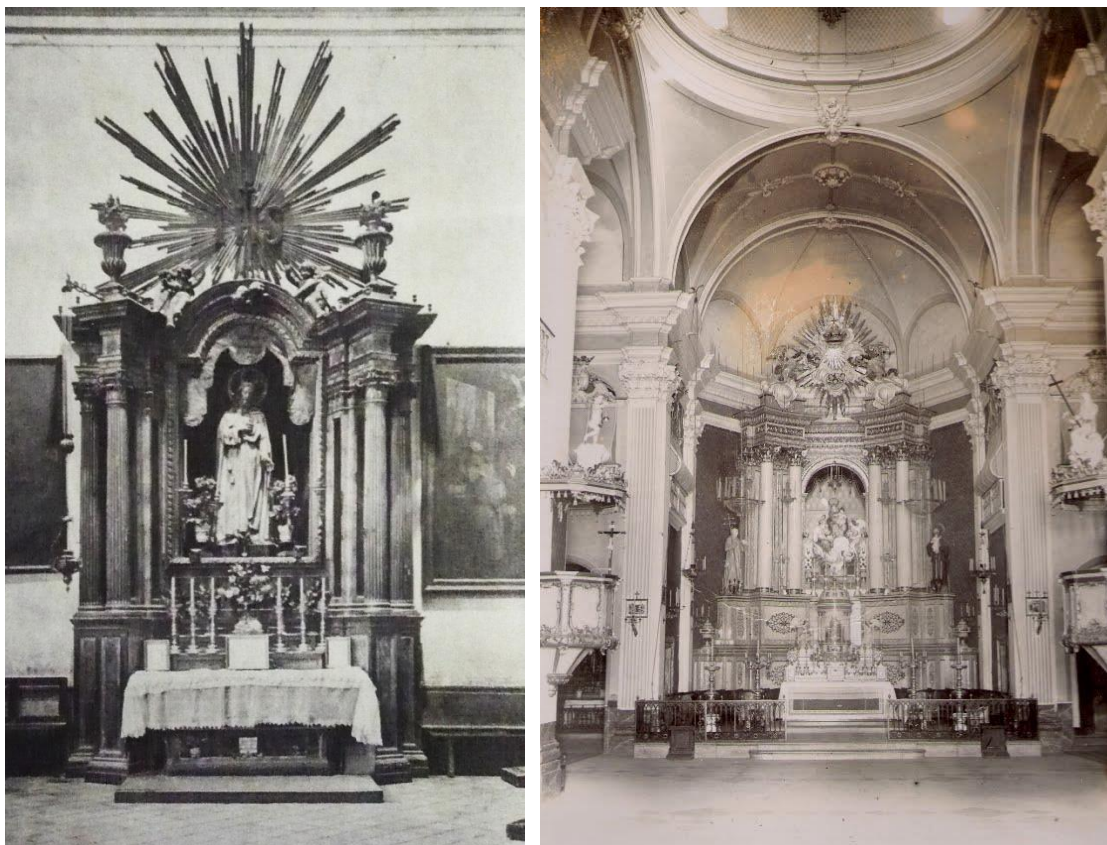


Fig. 5. Imatge dels retaules de Santa Caterina de Barcelona (esquerra) i de les Escoles Pies de Mataró (dreta).

Per la projecció del retaule del Tura, Panyó es veié condicionat per la fàbrica existent que consistia en l'estructura del cambril amb obertura predeterminada, així com la gran altura de la nau. Aquests fets foren definitoris pel resultat final ja que, afegits al model de referència, donen com a únic resultat l'aparença que avui podem contemplar.



Fig. 6. Imatges del gravat de l'església del Tura, realitzat per J.C. Panyó.

Ara bé, l'església actual de Nostra Senyora del Tura té molt a veure amb la que projectà Panyó, tot i haver estat reconstruïda quasi per complet. Sabem que el 1930 s'inaugurà la nova façana projectada per l'arquitecte olotí Josep Danés i Torras (1891-1955), gràcies al llegat de Mn. Pere Valls i Vilà (1848-1925), benefactor de la vila d'Olot que llegà les seves col·leccions a Olot i al Seminari de Girona⁵. En la façana, Danés va modificar el projecte de Panyó: certament, va conservar-ne la portalada amb la llinda esculpida barroca, li sobreposà un pòrtic amb un carrer a cada banda que al primer pis contenen fornícules amb imatges, i al centre, damunt la porta, un espai amb un relleu de la Nativitat; al damunt, dins la mateixa motllura, hi va englobar la rosassa preexistent. Aquesta façana -amb certa unitat estilística- havia de formalitzar la finalització total del temple, però tot quedà avortat el 1936, amb l'esclat de la Guerra Civil espanyola.

⁵ Recordi's que tota la col·lecció llegada per Valls a Girona es convertí en l'embrió del Museu Diocesà. Vegeu MIRALPEIX VILAMALA, F., i ALCALDE GURT, G., 2021. *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya. Pere Valls i Vilà*. 01 d'Agost de 2021.

El dia de Sant Jaume de 1936, un comitè revolucionari assaltà el temple, destrossant-lo interiorment i fent-hi foc. Es pogué salvar la Mare de Déu romànica, que perdé el nen a l'estimar-la, el Sant Joaquim i l'*Ecce Homo* d'Amadeu, però poca cosa més; retaules i pintures es cremaren per complet, i els frescs de la cúpula se salvaren gràcies a la seva alçada donat que l'acció destructora de les flames no els malmeté, malgrat que quedaren totalment ennegrits pel fum.

El mes de maig de 1940 marcà l'inici de la campanya *Pro Templo del Tura*, amb la finalitat de recollir diners per la reconstrucció, i la part tècnica es delegà a l'arquitecte Joan Aubert i Camps (1902-2004). Quan es va acabar la restauració estructural (1949-1953) es procedí a la restitució de l'ornamentació i del mobiliari perdut, així com s'afegí a la direcció tècnica l'escultor Martí Casadevall (1886-1968).⁶

Durant el 1954 es va dur a terme la reconstrucció del retaule major -segons projecte de Panyó- i, mitjançant un decret episcopal del 4 d'agost del mateix any, es confià les pintures murals de l'absis a Jaume Casas i Sargatal (1902-1063). Un any després s'enllestí el retaule i les pintures de l'altar, tot i que es va posar més èmfasi en la recuperació de les pintures de la cúpula.

La neteja i les obres ornamentals a l'interior es donaren per acabades el 1956, tot i que es resolgué no restituir les pintures de Panyó dels laterals de l'absis ni els grans murals de les dues bandes del carrer. Així doncs, es deixà l'església acabada, amb la consideració que la fesomia interior s'adia prou a l'estat original, ja que un excés de modernitat podia trencar la unitat concebuda per Panyó, amb la gamma de verds i blaus, contrastada amb els morats i el pa d'or.

Malgrat els avatars històrics que patí el temple, la seva restauració ha arribat en bon estat fins els nostres dies, i sense gaires alteracions. De fet, tant els materials com la tècnica -tot i pertànyer a les dècades de postguerra- eren d'alta qualitat i, fins i tot ens sobta no detectar les freqüents taques d'humitat ni els despreniments característics dels temples religiosos del nostre país. És més, l'or no ha perdut la brillantor, així com tampoc les fustes dels retaules han patit atacs de xilòfags. També és important de fer constar que tot i la supressió dels frescs, dels petits retaules laterals i part de la imatgeria, l'església no ha perdut la seva unitat sinó que encara conserva

⁶ Vegeu DANÉS I LLONGARRIU, J.M., *L'església de la Mare de Déu del Tura d'Olot*. Olot, Impremta Bonet, 1965.

una atmosfera pre bèl·lica, a diferència d'altres reconstruccions com, per exemple, la Gleba, que a primer cop d'ull no es percep com una reconstrucció del segle XX.

Per finalitzar amb el Tura, fem constar que l'estat de conservació no deixa de ser un fals històric molt digne i ben executat; tant, que qualsevol altra opció no hagués estat tan respectuosa amb l'obra de Panyó.

Les pintures murals de la capella de Sant Narcís a la basílica de Sant Fèlix de Girona (col·laboració amb Manuel Tramulles, aprox. 1790-1795)

La capella de Sant Narcís, de la basílica de Sant Feliu de Girona, és un dels elements arquitectònics i artístics més singulars que es bastiren durant la segona meitat del segle XVIII, a casa nostra; gaudeix d'un programa quasi autònom, donat que només depenia de la col·legiata pel seu emplaçament geogràfic,⁷ i respon al model d'institucionalització de capelles o esglésies que durant el Set-cents es posà de moda erigir a les gran localitats que veneraven els seus sants patrons. Ara bé, el cas que aquí ens ocupa comptà, per sobre de tot, amb la iniciativa i patrocini del bisbe il·lustrat de Girona, Tomàs de Lorenzana (1727-1796).

L'arquitectura de la capella (de la que ara no ens hi aturarem) és d'autor desconegut, malgrat les nombroses atribucions adjudicades al llarg dels anys; de fet, tradicionalment s'havia vinculat tot sovint amb el bisbe Lorenzana, tot i que la documentació dels arxius locals no n'ha confirmat la seva autoria. Tanmateix, l'atribució que darrerament es menciona amb més contundència recau en Ventura Rodríguez i Tizón (1717-1785), malgrat que aventurarem que caldria descartar-la perquè, en primer lloc, tal i com passa amb Lorenzana, no se n'ha pogut demostrar la paternitat en l'exhumació documental. En segon lloc, la suposada atribució pot ésser rebatuda a causa de les recents publicacions sorgides en base a l'eminent

⁷ Es podia haver erigit com a església autònoma, o com a una capella adjunta a la catedral; serveixi d'exemple el paral·lel simbòlic de Sant Tecla, de la catedral de Tarragona, construïda entre 1760 i 1775 per Josep Prat i l'escultor Carles Salas.

arquitecte il·lustrat de la cort, que han aportat llum respecte el buidatge de la seva obra així com dels informes realitzats a instàncies del *Consejo de Castilla*.⁸ Prova d'això ho podem comprovar en la darrera monografia que li és dedicada, on s'hi ha realitzat un inventari exhaustiu de les signatures amb els números d'expedient de cada informe que l'arquitecte avaluà -en qualitat de corrector del *Consejo de Castilla*-, a més de les seves intervencions amb les esmenes pertinents. L'obra més ben documentada que es troba a terres gironines és l'Hospici d'Olot, on s'hi adjunta l'informe rubricat pel propi arquitecte, el 1778.⁹

Recordem que les atribucions gironines de V. Rodríguez també recauen en l'Hospici de Girona i en la ja citada capella de Sant Narcís. Pel que fa a l'Hospici, consta com a edificació informada al *Consejo de Castilla* en dues ocasions -amb correccions efectuades en els dos casos- datades del 28 d'agost de 1769 i el 20 de maig de 1781; tanmateix, la lletra no seria autògrafa de l'arquitecte i tampoc estarien signades pel mateix, malgrat que els documents es localitzaren dins el lligall on constava que V. Rodríguez n'era l'informant.¹⁰ Així doncs, l'Hospici consta com a informe elaborat pels col·laboradors de l'arquitecte -avui conservat a l'Arxiu de Simancas, AHN- on, textualment, s'esmena tot allò que calia modificar del projecte rebut per a revisió, tot i que aquell no consta com a projecte seu. En realitat, es conserven els plànols originals de l'Hospici, realitzats per Ignasi Albradors i Agustí Soriano a l'AHG, sense que resti cap plànol de Ventura Rodríguez ni cap altra correcció gràfica.

Per contra, en referència a la capella de Sant Narcís, l'atribució a Ventura Rodríguez ens sembla infundada, ja que no consta cap registre al *Consejo de Castilla* que l'arquitecte donés notícia o delineés cap document. Ha sigut recentment que s'ha pogut verificar l'amistat de Rodríguez i Lorenzana -que feren coneixença el 1761-

⁸ Vegeu (s/a) *Ventura Rodríguez, arquitecto de la Ilustración*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018.

⁹ Vegeu *Ventura Rodríguez...* op. cit., Reese, 1976a, i, 344-45. pp. 477.

¹⁰ Vegeu *Ventura Rodríguez...* op. cit., AHN, Consejos (490-2), Laguno i Ceán (1829, 4, 258) en que s'especifica que aquests autors mencionen la intervenció de Ventura Rodríguez a la Casa de Misericòrdia de Girona, sense data, però amb anterioritat a la construcció de l'Hospici. En l'expedient es reclamen a Girona que aportin plànols de delineació. p. 475.

quan el primer projectà el *Colegio Mayor de San Idelfonso* per la Universitat d'Alcalà, precisament quan en aquell moment Lorenzana n'era el rector i qui signà l'encàrrec.¹¹ D'aquesta manera, és de suposar que en el moment que Lorenzana ostentà la mitra de Girona deuria seguir mantenint correspondència amb Rodríguez i, fins i tot, deuria cedir-li el plànol del terreny on volia construir la capella; en aquest cas, el bisbe podria haver rebut resposta (informes) de l'arquitecte amb la delineació de la planta que es mostra al conegut retrat del prelat (atribuït a Manuel Tramulles, ca. 1780-1785, oli sobre tela), però fins avui no hem trobat cap prova als arxius que avali aquesta conjectura. Per aquest motiu ens inclinem a pensar que l'atribució a V. Rodríguez no és prou fonamentada.



Fig. 7. Retrat del Bisbe Tomàs de Lorenzana, realitzat per M. Tramulles (ca.1780-1785), que mostra la planta corregida de la capella de Sant Narcís . A la dreta, per veure la similitud en l'actitud, gravat del retrat que pintà Zacarías González Velázquez (1784) de Ventura Rodriguez, mostrant igualment la planta de la capella del Pilar.

Aquest *excursus* sobre la coneixença de Rodríguez i Lorenzana ens permet d'especular una coautoria; de fet, ja sabem del cert que a partir de 1775, just quan Lorenzana havia assolit la càtedra episcopal, promogué la idea de la construcció d'una capella dedicada a Sant Narcís, però no fou fins el 19 de març de 1782 quan el

¹¹ *Ibidem*, p. 142.

col·legi capitular de Sant Feliu es reuní oficialment i per primera vegada per a fer-ne els primers preparatius, a més de nomenar dos canonges comissionats per a la recollida pecuniària, tan necessària per a la construcció. És més, l'abat Domènec de Berenguer exposà a la mateixa reunió l'eufòria que havia despertat en els fidels la predicació del bisbe, qui exhortava la necessitat de bastir la capella, promovent les devocions populars. Pel que fa al sufragament de l'obra, s'aconseguí adjuntar les rendes d'una patent de cors d'un vaixell que actuà al mediterrani durant el 1779 i 1780, noliejat per la pròpia ciutat, a més de l'import del 10% aportat per la corona i les 6.000 lliures del propi bisbe. Amb tot, sumat a les presses del prelat, aquest aconseguí posar la primera pedra el dia 14 d'abril de 1782.¹²

Entenem que des del moment inicial de l'empresa constructiva, el projecte ja havia d'estar redactat i aprovat malgrat que no hi ha constància de l'existència documental d'aquell; ni tan sols es conserven plantes de l'edifici a cap arxiu, llevat de la que apareix al retrat del bisbe Lorenzana (M. Tramulles, ca. 1790), quan les obres ja estaven considerablement avançades. De fet, el 2 de setembre de 1792 es traslladà el cos de Sant Narcís a la nova capella a manera d'inauguració. Tot això demostra que la discussió històrica generada sobre el projecte i la orientació de les el·lipses en el quadre de Tramulles¹³ demana una revisió més aprofundida, ja que quan es pintà el quadre, l'edifici no només ja estava definit en planta sinó que ja estava cobert. Per tant, cal entendre-ho com una llibertat presa pel pintor o una interpretació inexacte d'aquell respecte la realitat construïda. El que sí mostra el quadre, sense cap mena de dubte, és la satisfacció del prelat mostrant la seva obra, que en essència es troba més a prop del barroc romà de Borromini que del neoclassicisme, encara incipient a províncies.

Per concloure definitivament el tema de les atribucions múltiples, crec que també caldria tenir en compte que el primer mestre d'obres que consta al llibre de despeses de la construcció de la Capella és Agustí Cabot, qui hi treballà entre 1783 i

¹² FREIXAS I CAMPS, P., *La basílica de Sant Feliu. Primera catedral de Girona*. Ajuntament de Girona, 2016. pp. 182-196.

¹³ Vegeu PRATS, LL., «La iconografia de Sant Narcís en el Barroc», *Revista de Girona*, 148, 1991. pp. 32-39, així com MIRALPEIX I VILAMALA, F., «Algunes observacions sobre pintures gironines d'època barroca de temàtica santnarcisiana». *Revista de Girona*, 226, 2004. pp. 75-80.

1785; també llicità les obres de l'Hospici, impulsades per Lorenzana. Tenim constància de la seva basta cultura gràcies a l'inventari dels seus béns *post mortem*, ja que llegà una biblioteca considerable per l'època.¹⁴

Si entrem de ple en la participació de Joan Carles Panyó -en col·laboració amb Manuel Tramulles- a les pintures al fresc de les cúpules de la capella, val a dir que també se'ns han despertat interrogants i hi hem detectat algunes llacunes. En primer lloc, i la més important al meu entendre, és que no hi ha dades d'arxiu que confirmin l'encàrrec de l'obra a Tramulles, ni la contractació o salaris rebuts pels seus ajudants. La pèrdua de gran part de l'arxiu de Sant Feliu de Girona, o el fet d'incorporar-se fragmentàriament al del bisbat, ha fet que mai s'hagin publicat els documents que confirmen les autories dels frescs de la capella de Sant Narcís de Girona.

Una segona raó la podríem argüir en base a la neteja i restauració dels frescs de la capella, l'any 2004, on es va detectar un text pintat a les pàgines que sosté Sant Jeroni, que diu el següent:

*Pintó esta cúpula el Señor Don Manuel Tramulles natural de Barcelona, por disposición del Señor illmo. Siempre dig. de memoria Don Tomás de Lorenzana i de Butrón, obispo de la presente ciudad. Tuvieron el honor de ayudar al dicho célebre profesor D. Pedro Bofill i D. Juan Carlos Panyó. Finida a 29 de setembre de 1790. Cuando pinto esta cúpula tenia el dicho professor 72 años de edad.*¹⁵

D'aquí en podem extreure diverses conclusions: en primer lloc, el nom de l'autor i el dels col·laboradors, on es fa evident i indiscutible la participació de Panyó (en el benentès que la seva col·laboració fou auxiliar i sota les ordres del mestre). En segon lloc, el fet que es faci constar l'edat de Tramulles, crec que s'ha d'interpretar més com a una reivindicació de mèrit personal dels seus col·laboradors, que no pas com un orgull del mestre. Dubtem que Tramulles volgués deixar constància de la

¹⁴ Per a més informació vegeu ARRANZ, M., *Mestre d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1991. Així com DOMÈNECH I CASADEVALL, G., *Els oficis de la construcció a Girona (1419-1833)*. Institut d'Estudis Gironins, 2001.

¹⁵ Vegeu FREIXA I CAMPS, P., *La basílica de Sant Feliu...* op. cit., tanmateix, CLARA, J., I MARQUÈS, J.M., *Sant Feliu de Girona*. Col·lecció de Sant Feliu, 1992., exposen que la inscripció resa de la següent manera: "Finida a 19 de setembre del año 1794". Així només hi hauria consens amb el mes de factura.

seva avançada edat, (entengui's que 72 anys al segle XVIII era una edat més que avançada), per no esmentar el grau de dificultat afegit que comportava enfil·lar-se a les bastides, en emplaçaments d'accés incòmode per a pintar, forçant el cos a treballar en posicions contorsionades. Així doncs, del text se'n podria despendre la idea que els col·laboradors materialitzaren la totalitat de les pintures, no sense deixar constància de la seva feina ni oblidar el mèrit de l'obra del mestre ni del patrocinador de l'empresa, el bisbe Lorenzana.¹⁶

Igualment, també cal considerar que J.C. Panyó tenia 35 anys en el moment que prestà els seus serveis en col·laboració amb Tramulles, i per tant es podria considerar que Panyó podria haver pres part activa al disseny del conjunt. De fet, el pintor mataroní ja havia exercit de mestre i director de l'Escola de Dibuix olotina i havia realitzat nombroses obres en solitari. Per tant, podríem entendre el projecte pictòric de la capella de Sant Narcís com un treball en equip, del que Manuel Tramulles hauria realitzat el projecte compositiu i l'elecció iconogràfica, i els dos col·laboradors esdevingueren els artífexs de l'obra.

Abans d'entrar en l'anàlisi dels frescs de la capella, cal dir que tot el conjunt s'adequa magistralment a la geometria de l'arquitectura, sobretot si tenim en compte que l'espai -conformat per una enfilada de formes quasi circulars i el·líptiques- no té un eix real ben definit, puix que el conjunt es va adaptar a la forma parcel·lària a edificar. Adonem-nos que l'eix és lleugerament decantat cap al costat de l'Evangeli i, de retop, el cambril que es concep com un espai centralitzat de planta circular, acaba no essent circular del tot, amb el centre desplaçat.

¹⁶ Vegem-ne les incongruències cronològiques detectades en l'escrit dels autors del fresc de la cúpula de Sant Narcís: Manuel Tramulles (1715-1791) comptava amb 72 anys l'any 1787, i no al 1790; o encara menys el 1794, que ja era mort.

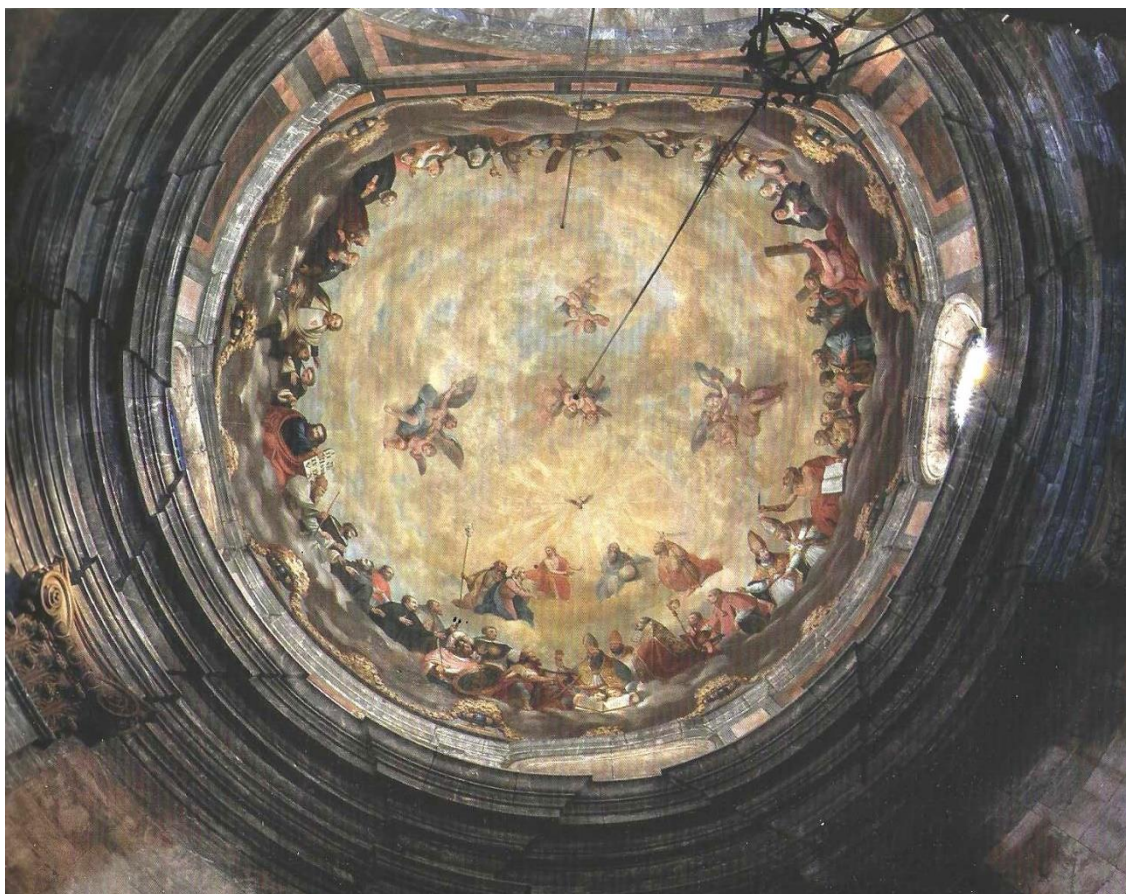


Fig. 8. Fotografia des del centre del cambril mirant cap a la cúpula, on s'aprecia un costat del cercle aixafat per la preexistència de la Pujada del rei Martí. A la dreta podem veure el llibre amb la llegenda dels autors. (Extreta de Pere Freixas i Camps).

Aquestes petites imperfeccions en planta -que en el quadre suara descrit estan rectificades- en la realitat construïda són quasi imperceptibles gràcies a l'habilitat de la decoració interior, el moviment dels paraments i el cassetonat convergent de la nau principal, que donen moviment al conjunt accentuat per aquesta excentricitat de l'eix, que fa d'aquest espai neoclàssic el barroc més pur de la ciutat.

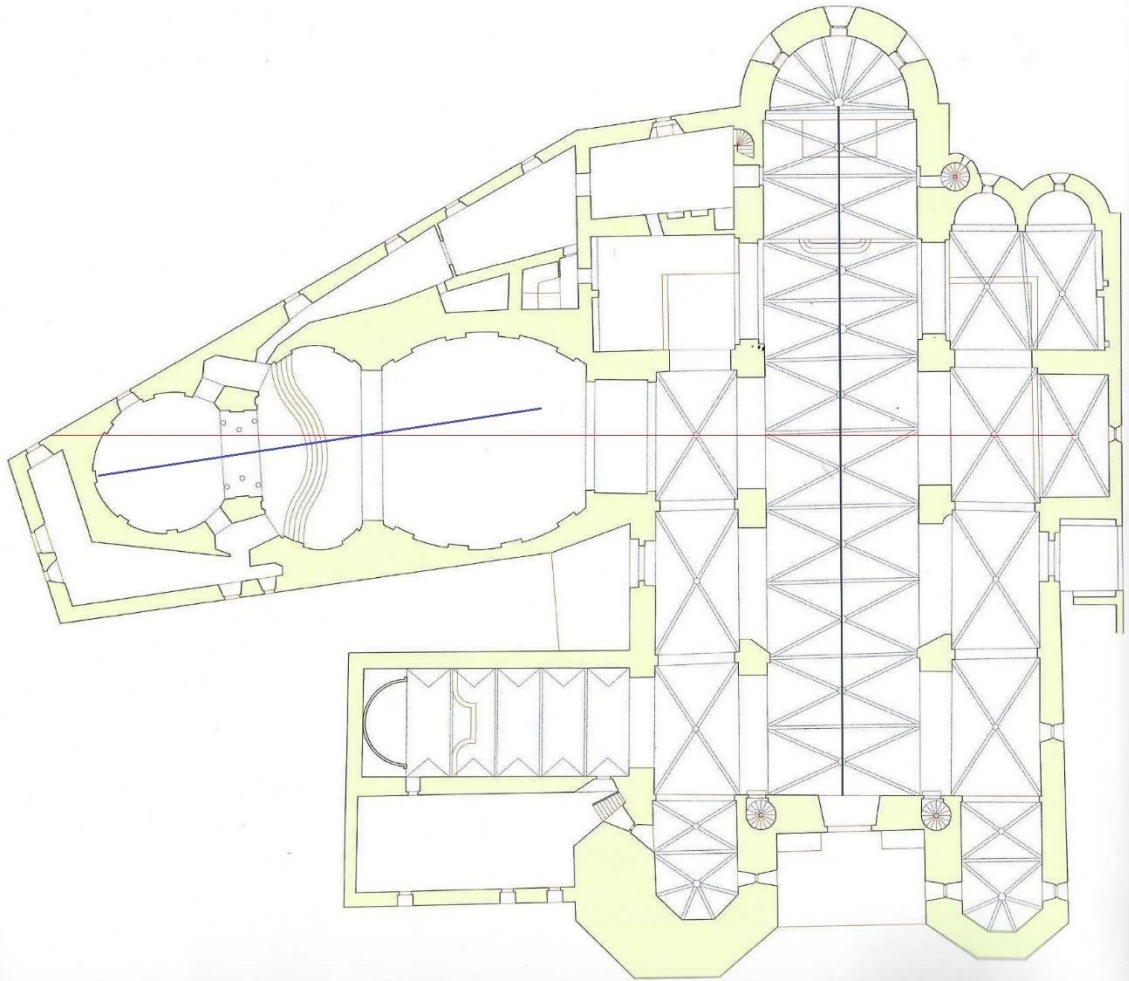


Fig. 9. Planta real del conjunt de Sant Fèlix, amb la capella de Sant Narcís no alineada. En blau, l'eix del centre del cambril amb la imatge del sant i l'altar, que tampoc és alineada amb l'eix de la pròpia capella. (Extreta de Pere Freixas i Camps).

En referència a la nau principal, veiem el tram que cobreix el fragment d'el·lipse major, des de la rosassa a l'arc toral del presbiteri: és pintat amb un cassetonat, emmarcat per una retícula de cassetons vuitavats que fraccionen la superfície i marquen el punt de fuga cap a la cúpula del presbiteri. Pel que fa al segon àmbit de la pintura mural, és on es relata el martiri del sant; adonem-nos que l'escena descriptiva no mostra el miracle de les mosques sinó la Mort de Narcís mentre deia la missa.¹⁷ L'escenificació està concebuda i realitzada per ser contemplada des de l'accés a la capella, ja que el parament actua com a quart d'esfera sobre l'altar major,

¹⁷ Vegeu MIRALPEIX I VILAMALA, F., «Algunes observacions sobre pintures gironines d'època barroca de temàtica santnarcisiana». *Revista de Girona*, 226, 2004. pp. 75-80.

en similitud amb els absis romànics, i l'acció esdevé més en el parament vertical que horitzontal al ser una mitja cúpula.

L'acció del martiri transcorre a l'altar situat al creuer d'una església -vist des de la nau lateral de l'Epístola- i, arquitectònicament parlant, se'ns mostra amb arcs de mig punt, de llenguatge clàssic, amb les anomenades finestres termals -sense trencallums-, que ocupen tota la lluna de l'arc del fons del creuer. Veiem que hi ha poca ornamentació mural interior, amb prou feines unes motlures d'entaulament i parets grises monocromes. No obstant, s'ha representat el retaule amb profusió de detalls; per exemple, un nínxol central amb un crucifix; tanmateix, l'estructura del conjunt s'identifica amb els retaules gòtics verticals, amb traceries completament daurades. Cal que considerem la influència que tingué la coneixença per part dels tres artistes que intervingueren en el mural del retaule gòtic original de la catedral de Barcelona, actualment conservat a l'església de Sant Jaume, ja que arquitectònicament i iconogràficament són idèntics.¹⁸

¹⁸ Actualment la visió del retaule representat a la capella de Sant Narcís ens recorda els retaules neogòtics, però fou pintat quasi cent anys abans que aquests es possessin de moda, per tant l'únic referent possible és el retaule gòtic vertical de la catedral de Barcelona.



Fig. 10. Fresc del Martiri de Sant Narcís. (Fotografia extreta de Pere Freixes i Camps)

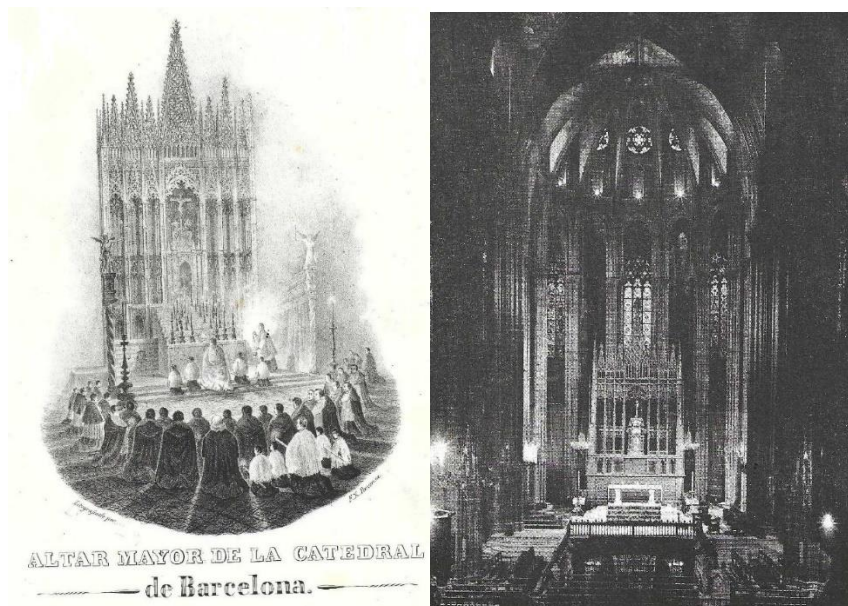


Fig. 11. Dues imatges del retaule gòtic vertical de la catedral de Barcelona, la primera (esquerra) en el gravat de la portada de *Recuerdos y Bellezas de España* de Pau Piferrer, (1839) i una fotografia (dreta) de la dècada de 1940, abans no fos traslladat.

Per tancar l'apartat dedicat a les pintures, la meitat superior del fresc mostra els estols celestials entre núvols, descendint des del cel, a l'interior de l'església a buscar l'ànima del Sant. L'arquitectura escenificada - en l'espai central està resolta correctament amb un clar eix de fuga central- es desdibuixa cap als extrems laterals, mostrant un joc d'arcs a cada banda, amb una perspectiva esfèrica mal resolta que posa a l'espectador a nivell del terra fictici. Aquesta dualitat amb els punts de vista de l'espectador en un mateix fresc -on es mostren dos tipus de perspectiva- no podem afirmar que sigui buscada a voluntat o per fruit de l'atzar, però dona una sensació multidimensional al fresc, que emfatitza la imatge de l'adveniment del cel dins el temple.

Pel que fa a l'estat de conservació i la restauració -efectuada el 2004- val a dir que ha estat exemplar en referència a la capa pictòrica, la neteja i la fixació. Ara bé, si el criteri de restitució de llacunes era il·lusionista, està tan ben restaurat que degut a la distància en que s'aprecien els frescs es fa impossible distingir les zones restituïdes de les originals. No obstant, amb les imatges anteriors a la restauració s'aprecia la gran labor de neteja que ha fet sortir a la llum una paleta cromàtica que anteriorment era imperceptible. També s'ha posat de relleu l'arquitectura fictícia pintada al sostre de l'espai principal, en que el cassetonat abans era quasi imperceptible i en l'actualitat guia la vista de l'espectador cap al presbiteri. (Fuga convergent)

També s'ha de dir que les tasques de restauració es limitaren a l'interior de l'edifici i a nivell estructural només es feu un repàs a la teulada; de fet, la no impermeabilització i l'aïllament definitiu de la coberta, ha fet que fins i tot a les fotografies més recents publicades a les monografies específiques ja s'apreciïn taques de salangre a la volta de la nau.¹⁹ Per tant, veiem que malgrat una restauració molt acurada de les pintures, si el suport arquitectònic no és ben aïllat, pot durar poc.

A dia d'avui podem quasi assegurar que les pintures murals no s'embrutiran, ja que son molt poques les espelmes que cremen en la capella, però la degradació serà

¹⁹ Ens referim a la monografia de FREIXA I CAMPS, P., *La basílica de Sant Feliu...* op. cit. De fet, cinc anys després de la publicació de l'obra amb les respectives fotografies, apreciem que les taques de salangre ja s'han multiplicat.

encara més irreversible, ja que les humitats comporten el despreniment de la capa pictòrica.

Pintures murals a les estances de l'estrada i la cambra del bisbe del Noguier de Segueró. Història de Josep i Tobies, ca. 1790 i 1802.²⁰

La intervenció de Joan Carles Panyó al mas Noguier de Segueró (Beuda, La Garrotxa), es limità a l'ornamentació interior amb pintures murals al fresc de dues de les estances principals: la saleta de música o estrada, amb vuit plafons dedicats al cicle de la vida de Josep i els seus germans, i una altra cambra amb alcova, amb les escenes del llibre de Tobies.²¹ Si bé antigament, la cambra amb alcova fou el dormitori principal (pertanyent a l'hereu), posteriorment se l'anomenà "dormitori del bisbe", ja que actuava com a *chambre de parade* i es reservava per els dignataris que sojornessin a la casa. Tanmateix, cap de les dues estances pertanyen a la sala principal del mas, que actualment conté igualment pintures murals al fresc i al tremp, amb motius vegetals i de cortinatges decimonònics, molt més tardanes que les que hi va realitzar Panyó.²²

²⁰ La impossibilitat d'accés i d'estudi presencial al Noguier de Segueró no ha permès realitzar aquest treball amb imatges en color i de qualitat. Per a resoldre aquest impediment, m'he vist obligada a basar-me en les fotografies extretes del llibre de Ramon Grabolosa (1976), en blanc i negre per als detalls dels frescs, i en els llibres de Ferrer i Alòs (2003) i Pi de Cabanyes (1990), que m'han pogut proporcionar escasses però precioses fotografies en color, de les vistes generals dels espais ornamentats.

²¹ A més de les intervencions a les dues estances, Panyó també va dissenyar l'ornamentació interior de la capella del mas Noguier, amb motlluratges de guix i pilastres, sense pintures al fresc, i per aquest motiu hem pres la determinació d'obviar-la en aquest treball. Pel que fa a l'estat de conservació, només necessitaria tasques de neteja.

²² Recordi's que la sala principal era l'espai que presidia les masies i, per tant, es decorava i embellia profusament, segons possibilitats econòmiques de cada família. Però en el moment de la intervenció de Panyó, la sala principal del Noguier ja deuria comptar amb una altra ornamentació prèvia que fou coberta per la que veiem actualment -en desconeixem l'autoria-. També contemplem la possibilitat que restés emblanquinada fins a mitjans del segle XIX. A falta de prospeccions i cales que aclareixin aquest interrogant, ens centrarem en les dues estances que sabem del cert, via documental, que va decorar

El Noguer- actualment declarat BCIL- es tracta d'una casa excepcional, tant per la seva tipologia com per la seva ornamentació interior; pel mobiliari que conté i pel bon estat de conservació en que ha arribat tot el conjunt fins als nostres dies. El Noguer es trobava aïllat a la muntanya, lluny de qualsevol centre urbà, essent una pairalia de Maià de Montcal, que teixí estrets vincles amb els artistes que treballaren a Olot durant el segle XVIII i XIX. Igualment, aventurem que un mestre d'obres anònim amplià la casa a mitjans segle XVIII dotant-lo amb l'aspecte de vila italiana que avui encara conserva. Per altra banda, també són estretíssims els vincles i l'emparentament de la nissaga Noguer amb els Vayreda d'Olot.

El casal consta de planta baixa, primer pis (principal) amb gran terrassa, segon pis amb quatre obertures i golfes, amb finestres ovalades. La planta principal disposa d'un seguit d'estances orientades a migdia que conformen el nucli dels espais de representació.

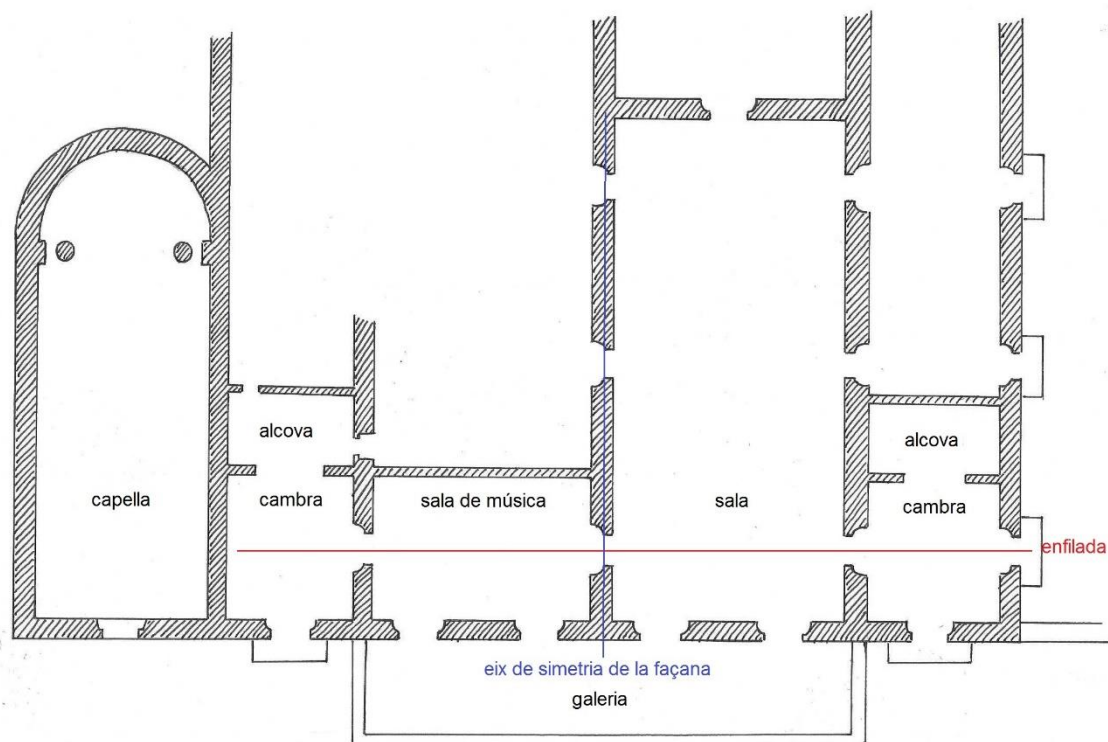


Fig. 12. Planta de les estances principals del mas el Noguer, amb el recurs de l'enfilada. Connexió de la cambra i l'estrada, o sala de música, decorades per Panyó.

Panyó. (Tanmateix, la documentació no esmenta cap artista que decorés la sala amb anterioritat a les pintures existents).

- La gran sala, reformada arquitectònicament a mitjans del segle XVIII, tot i que avui conserva la decoració mural de la primera meitat del segle XIX, de caràcter romàntic, amb draperies i cortinatges.
- L'avantsala, o saleta de recepció, anomenada estrada, que imitava la composició dels grans palaus barrocs. Està profusament decorada amb tècnica al fresc, per Joan Carles Panyó (aproximadament entre 1798 i 1801), i s'hi representen les escenes de la Història de Josep.



Fig. 13. Fotografia de l'estrada, decorada per Panyó, on s'aprecia la tasca de restauració a la part inferior dels frescs. S'ha deixat per netejar la part superior.

- El segon espai, l'anomenada Cambra del Bisbe (o alcova) s'hi disposen frescs del mateix artista, amb escenes de la Història de Tobies.



Fig. 14. Fotografia de la dita Cambra del Bisbe, també ornamentada per Panyó.

Si seguim la planta d'est a oest, a nivell de la planta baixa, tot i que és un espai a doble altura, hi veiem la capella o oratori que, prenent en consideració les seves dimensions i capacitat (albergava els feligresos de tota la casa i de les masoveries circumdants), quasi exercia les funcions d'església parroquial, sense ser-ne. La capella és de data incerta, però sabem que fou remodelada i decorada per Panyó, contemporàniament a l'autèntica església parroquial del terme de Segueró. De fet, Ramon Grabolosa ens dona notícia de la correspondència de Panyó amb Felicià de Noguera²³ -propietari i hereu del mas- exposant les obres que es durien a terme, malgrat que només es fa referència a les tasques destinades a l'església parroquial, amb data de 1807. No obstant, vistes les similituds estilístiques i formals, aventurem

²³ Per a més informació vegi's: GRABOLOSÀ, R., *Joan-Carles Panyó i Figaró. Primer director de les Escoles de Dibuix d'Olot i de Girona*. Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca. Olot, 1976. I VIADER GUSTA, F., « La Casa Noguera de Segueró i el seu llinatge ». *Quaderns de les Assemblees d'Estudis*, Amics de Besalú. n 2, 1973. p. 283-332.

que les obres de reforma de la capella del Noguer podrien ser paral·leles a les de l'església parroquial, generosament sufragades per l'hereu de la pairalia.

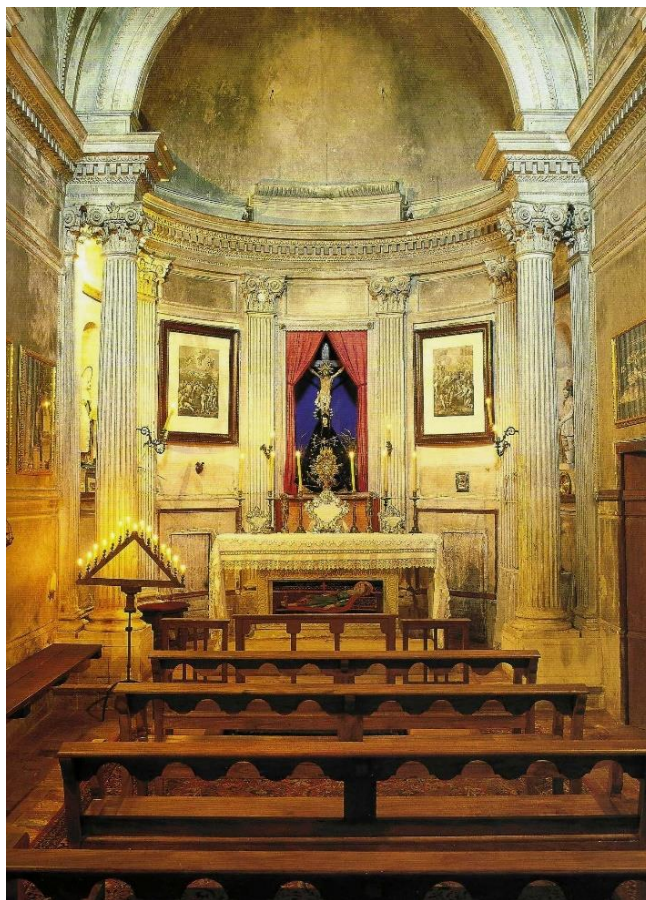


Fig. 15. Fotografia de l'interior de l'oratori del mas El Noguer de Segueró.

Amb tot, els cicles bíblics representats a la sala de l'estrada i a la cambra del Bisbe o alcova, són anteriors a les reformes dutes a terme a l'església; tant per l'estil com per la factura es poden datar de 1798 -segons consta al llibre manuscrit dels fets notables del mas Noguer, i que recollia sistemàticament els fets notables succeïts al mas, fins a 1860-. Segons Viader i Gustà, el manuscrit fou escrit i signat per Felicià Noguer i Vila, promotor que hauria encarregat les tasques de guarniment a Joan Carles Panyó.²⁴

²⁴ Sabem que les col·laboracions entre Panyó i els hereus del Noguer foren nombroses donada la seva llarga trajectòria artística; prova d'això n'és el quadre de la Sagrada Família que l'artista va regalar als Noguer en agraïment a les obres encarregades. De fet, a la part posterior de la tela hi ha enganxada una cartella explicativa que resa:

És evident la veneració de la que gaudí en vida el pintor per part de tan il·lustre família, així com detectem una relació de franca amistat i protecció de l'hereu cap a l'artista. Tot plegat ens permet especular que els cicles bíblics que s'analitzaran no foren fruit de l'atzar sinó l'encàrrec d'una elecció deliberada que potser amagava algun missatge que identificava la nissaga dels Noguer.²⁵ Tampoc aventurem que l'arquitectura i l'ornamentació que emmarquen els plafons -d'estil neoclàssic- sigui gratuïta, ja que hi trobem elements repetits en altres obres de Panyó.

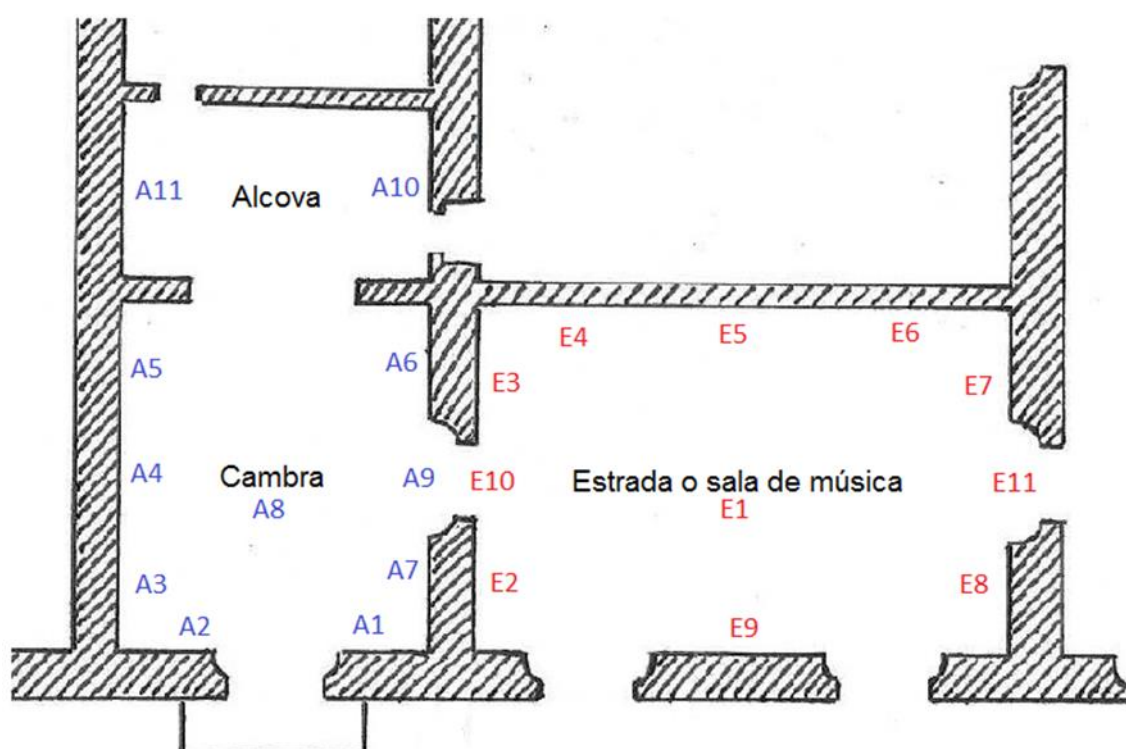


Fig. 16. Distribució dels frescs a les parets de les estances. Descripció de les escenes.

“Lo Señor Juan Panyó famós Arquitecto de Cataluña, y pintor domiciliat en Olot, envers lo any 1798 passá á pintar lo estrado y lo cuarto gran d. Casa Noguer, igualment que. La perspectiva del novenari d. Animas d. la Parroquial d. Sagaró. Dit famós Arquitecto, delinea la Capella de Casa Noguer q. Se treballà en lo any 1807, i feu lo plan del retaule major d. La Parroquial d. Sagaró. Agrahit d. Casa Noguer lo espresat pintor, envers lo any 1810, regalà en Camprodon, lo hermos cuadro d. La Sacra Familia. S. conserba dita Casa d. Noguer en est any de 1851, en memòria del esperat Señor Juan Panyó (q.g.g.)”

²⁵ Per a complementar millor l'anàlisi de les pintures al fresc de Panyó, vegeu el treball *El Noguer de Segueró i el cicle de pintures de Joan Carles Panyó. Les històries de Tobies i Josep*. (Aquest treball fou el resultat final de l'assignatura *Cultura a l'Antiguitat*, pertanyent al currículum del Màster). Adjuntat en un segon document.

A1- Partença de Tobies	E1- Somni de Josep (plafó sostre)
A2- Tobies agafa el peix	E2- Josep venut pels seus germans
A3- Noces de Tobies	E3- Presentació de la túnica de Josep al seu pare
A4- Oració de Tobies i Sara	E4- Interpretació dels somnis a la presó
A5- Retorn de Tobies	E5- Interpretació dels somnis del faraó
A6- Guariment de la ceguesa de Tobit	E6- Troballa de la copa dins els sacs de blat
A7- L'àngel es manifesta	E7- Josep és reconegut pels seus germans
A8- Al·legoria a Tobies (plafó del sostre)	E8- Josep es retroba amb el seu pare
A9- Atributs Improperis i Taules de la Llei	E9- El pare de Josep beneeix la seva descendència
A10- Oració de Jesús a l'Hort de Getsemaní	E10- Al·legoria marítima
A11- Davallament de la Creu	E11- Al·legoria de pesca

La distribució dels frescs a l'alcova i la sala de música o estrada del Noguer de Segueró pretén que s'aprecii la major part del conjunt de la cambra anomenada "estrada" i, posteriorment, saleta de música, on hi ha representat el cicle de Josep. Per tant, a més de pensar en l'elaboració dels frescs, el mestre tingué molta cura a l'hora de disposar els motius ornamentals emmarcats amb plafons simulant arquitectures a tota la resta de paraments, enquadrant les escenes principals descrites anteriorment. Els plafons son decorats amb motius a *candelieri*, entorxats típicament neoclàssics (estil Carles IV); a més de guirlandes de llorer amb corones, avançant-se al que es coneixerà com a "estil imperi". Igualment, Panyó feu ús de tríglifs amb gotes i botons com a comodins per a regularitzar i emfatitzar les composicions.

En darrer lloc, és important de fer constar que avui es pot apreciar la neteja i restauració de les pintures al fresc malgrat que mai s'arribà a finalitzar en la seva totalitat; tot i així es poden detectar els colors originals, restaurats en la meitat inferior de l'estança, i els colors tal i com han arribat als nostres dies, sense restaurar ni netejar, a la part superior.



Fig. 17. Fotografia on s'aprecia amb més detall la neteja parcial realitzada a l'estrada.

A mode de conclusió, val a dir que malgrat hagin passat més de dos segles des que el mestre Panyó va pintar els frescs, els cicles bíblics del Noguer de Segueró no han estat estudiats amb l'atenció que mereixen; de fet, la bibliografia que els menciona és més aviat escassa, exceptuant la monografia de R. Grabolosa (1976), dedicada a Joan Carles Panyó i Figaró, on es limita a identificar-los. El desinterès (o desconexença) per l'aproximació a la pintura al fresc vindria donat per les pròpies

limitacions d'aquesta tècnica aplicada al llarg del territori català²⁶, en tant que les famílies rurals que podien gaudir i sufragar aquest luxe es trobaven disperses en la geografia. Igualment, la dificultat de la pròpia orografia ha impossibilitat el trasllat dels frescs de forma econòmica i ràpida, cosa que ha propiciat l'abandó i inevitable degradació.

Si ens basem en l'observació dels frescs dels palaus barcelonins, podem aventurar que els cicles bíblics de l'Antic Testament eren molt més demandats que no pas els del Nou Testament (segurament per les atribucions morals i sapiencials que s'hi poden atribuir). Per exemple, Francesc Pla (1743-1895), contemporani del mestre Panyó, -conegut com El Vigatà- també va pintar un cicle del Llibre de Tobit a la (desapareguda) Casa Roca de Barcelona, que afortunadament es conserva al Palau Reial de Pedralbes.

Els frescs del Noguer de Segueró es troben fotografiats i mencionats en part de la bibliografia especialitzada en masies i cases senyoriales per a emfatitzar-ne la decoració interior, però no han estat estudiats rigorosament des del punt de vista artístic. Certament, Danés i Vayreda, abans que Grabolosa, citaren l'interès històric de les pintures i de la família que en feu l'encàrrec, donat que trobaren tota la documentació de la contracta a l'arxiu Noguer i en van poder atribuir l'autoria a J.C. Panyó. Per contra, no hi ha cap explicació de l'elecció dels temes, ni s'han conservat dibuixos preparatoris del pintor (llevat del dibuix conservat al MCG amb número de registre 464)²⁷. Així doncs, cal fer evident la reivindicació d'un estudi monogràfic definitiu que permeti retornar l'esplendor i el mèrit que mereixen aquests frescs.

²⁶ A Catalunya, encara avui, el fresc es considera una manifestació (o subproducte) de les arts aplicades amb funcions merament decoratives. Precisament aquesta desconsideració ha dificultat que la tècnica del fresc transcendeixi en l'art català, a diferència del prestigi que sí gaudeix a França o Itàlia. Sí que és cert que durant les darreres dècades hi ha hagut un canvi de mentalitat per part de les institucions, en tant que s'ha posat més cura en la restauració dels frescs dels palaus urbans que romanen en les capitals, malgrat que els de les cases rurals segueixen en procés d'abandó.

²⁷ Vegeu Dibuixos de Panyó (P04), Inventari de dibuixos de TFM

Les pintures murals a la capella del Calvari, a l'Armentera, ca. 1801.

La intervenció de Panyó a l'església de l'Armentera es limita a la primera capella situada al costat de l'Epístola, començant per l'altar major, malgrat que part de la bibliografia la menciona com la capella del creuer²⁸. Cal tenir en compte, però, que l'església de L'Armentera no és de creu llatina sinó d'una sola nau amb capelles laterals afegides al llarg de tot el tram i, per tant, les dues capelles que correspondrien al creuer foren ampliades posteriorment, trencant la planta unitària original. Més tard, a la capella del costat de l'Evangeli fins i tot s'hi construï una cúpula i un cambril. En canvi, la que aquí ens interessa -per qüestions parcel·làries- es projectà amb una concepció més modesta, ja que amb prou feines sobresortia del mur de migdia. En la reconstrucció i ampliació de l'església, durant els segles XVII i XVIII, es conservà aquest parament de l'església anterior i consegüentment, la capella en qüestió ha quedat emplaçada en la seva meitat a l'interior del temple, i en l'altra a l'exterior.

Molt probablement, quan Panyó arribà a L'Armentera, la capella del Calvari s'acabava d'edificar donat que es tracta d'un tot unitari constructiu clarament vinculat a la sagristia del temple. De fet, en la meua visita a l'església, vaig veure que havien demolit els habitatges adjacents i se'n podien apreciar les fases constructives que, ras i curt, corresponen a la mateixa època.

La col·laboració de Panyó amb l'escultor Josep Barnoya és força evident:²⁹ en aquelles dates (ca. 1801), el pintor feia anys que havia renunciat a dirigir l'escola gironina i fou Barnoya qui el substituï en el càrrec. El fet que coincidissin i emprenguessin una obra conjunta fa pensar que la renúncia de Panyó no amagava reticències ni conflictes personals envers l'escultor i, per tant, no pressuposem cap conflicte entre ambdós.³⁰ La factura del retaule, així com els frescs interiors de la capella del Calvari -segons documentació datada el 14 de gener de 1801- ja estaven

²⁸ Vegeu GRABOLOSE, R., *Joan-Carles Panyó i Figaró...* op. cit. pp. 46-47.

²⁹ Per a més informació de l'amistat i col·laboració de Barnoya i Panyó, consulteu la monografia dedicada a l'escultor. MARTÍN, G., I MIRALPEIX, F., *Del taller a l'Escola de Dibuix. Josep Barnoya Viñals i el Llibre de Comptes de totes las feynas que tinch ajustadas (1773-1816)*. Diputació de Girona, 2017.

³⁰ Vegeu MARTÍN, G., I MIRALPEIX, F., *Del taller a l'Escola de Dibuix...* op. cit., p.242.

finalitzats, però la altres documents en data de 7 de juliol i 30 d'octubre del mateix any palesen que Panyó encara no havia cobrat la totalitat de la seva feina.³¹

La intervenció de Barnoya es limita a la construcció del retaule i a les talles; en canvi, Panyó elaborà la policromia de les talles i el jaspiat del retaule. Adonem-nos que va pintar a la Mare de Déu i l'apòstol Joan en la clàssica composició de *Stabat Mater*, a més de tota la decoració mural amb motlluratges arquitectònics i geomètrics que emmarquen quatre escenes de la Passió. Dissortadament, la intervenció escultòrica de Barnoya va desaparèixer durant la Guerra Civil (1936), moment en que es col·lectivitzà l'església, s'incendiaren els retaules i s'hi allotjaren refugiats. Però per les impremtes existents i les fotografies que han sobreviscut, s'aprecia un retaule de traça neoclàssica amb arquitectura molt simple d'un edicle corinti, amb doble columna per banda, i entaulament recte amb capitells i impostes sobresortints als costats; tot rematat amb un centre amb raigs de potència, flanquejat per querubins i copons.

³¹ L'empresa del Calvari fou generosament patrocinada pel comerciant Joan Juny Ugas. Vegeu GRABOLOSE, R., *Joan-Carles Panyó, primer director de les Escoles de Dibuix d'Olot i de Girona*. Olot, Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i comarca, 1976. pp. 128-130, documentació transcrita.

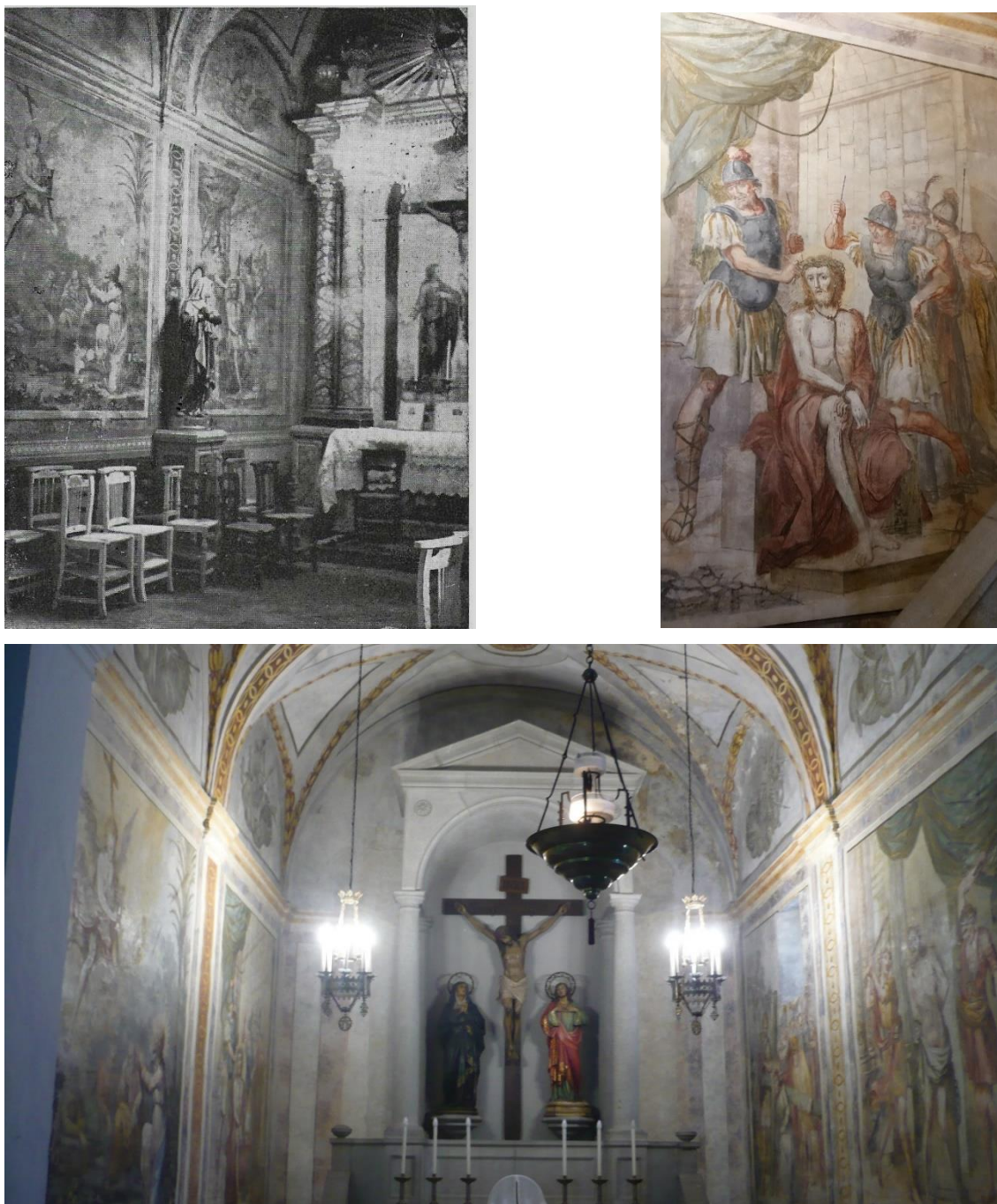


Fig. 18. Foto de la capella amb el retaule de Barnoya d'abans del 1936 (superior esquerra) i estat actual, amb detall de la coronació d'espines.

En l'actualitat, en substitució al retaule descrit, hi ha un conjunt arquitectònic de regust clàssic elaborat durant el període de postguerra amb pedra artificial. Aquesta baluerna s'adiu poc i dialoga encara menys amb la decoració mural de la capella, fent que el conjunt es percebi amb certa incomoditat.

Pel que fa a l'obra de Panyó que encara resta: es tracta dels dos paraments laterals de la capella, així com la volta de mig punt, un xic rebaixada amb llunetes.

Tot l'espai queda subdividit en dos trams, la part intramurs i la extramurs. A l'interior marca la separació una modesta pilastra que sosté un arc former molt subtil que separa les dues escenes de la Passió que hi ha representades a cada banda. A l'esquerra, es troba l'Oració a l'Hort de Getsemaní i la Imposició de la corona d'espines, i a la dreta la Flagel·lació i el Camí del calvari amb la Creu.

Les pintures murals de Panyó foren restaurades entre 2004 i 2006, gràcies a la intervenció del Centre de Restauracions de Béns Mobles de Catalunya, -número de registre 9491- i a la subvenció del Departament de Cultura de la Generalitat. A la memòria del CRBMC s'especifica que la intervenció pretenia retornar als frescs, per sobre de tot, la fesomia original; així, es va procedir a retirar els repintats dels marcs i les falses arquitectures que envoltaven les quatre escenes, les quals eren prou importants perquè no se les hagués tapat, tot i que sí havien estat repintades de forma matussera per camuflar-ne les llacunes, després de la Guerra Civil.

Durant el període de restauració es van detectar tres intervencions anteriors, però finalment el criteri emprat fou la supressió de les diverses capes cromàtiques que no fossin originals, així com els morters introduïts per reparar els despreniments o la pèrdua de material. Aquells es substituïren per un morter de calç hidràulica amb sorres de granulometria diversa. Pel que fa a la proposta de reintegració cromàtica, inicialment es va plantejar l'opció de reintegrar les grans llacunes amb criteris arqueològics i les més petites amb criteris il·lusionistes. Tanmateix, durant la restauració – quan es van començar a apreciar els resultats- s'optà únicament per una reintegració il·lusionista a tota la superfície de l'obra, realitzada amb aquarel·les per imitar la transparència i delicadesa del color. Es finalitzà tota la intervenció fixant els pigments, tant els antics com els moderns, amb dues capes de resina acrílica molt diluïda, a pistola, per donar una capa mínima que no alterés l'espectre de les pintures originals, de pinzellades molt soltes i aquoses, amb transparències i veladures buscades per l'autor.³²

³² Vegeu CRBMC, *Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Catàleg d'activitats 2003-2010*. Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2012. pp. 250-251.

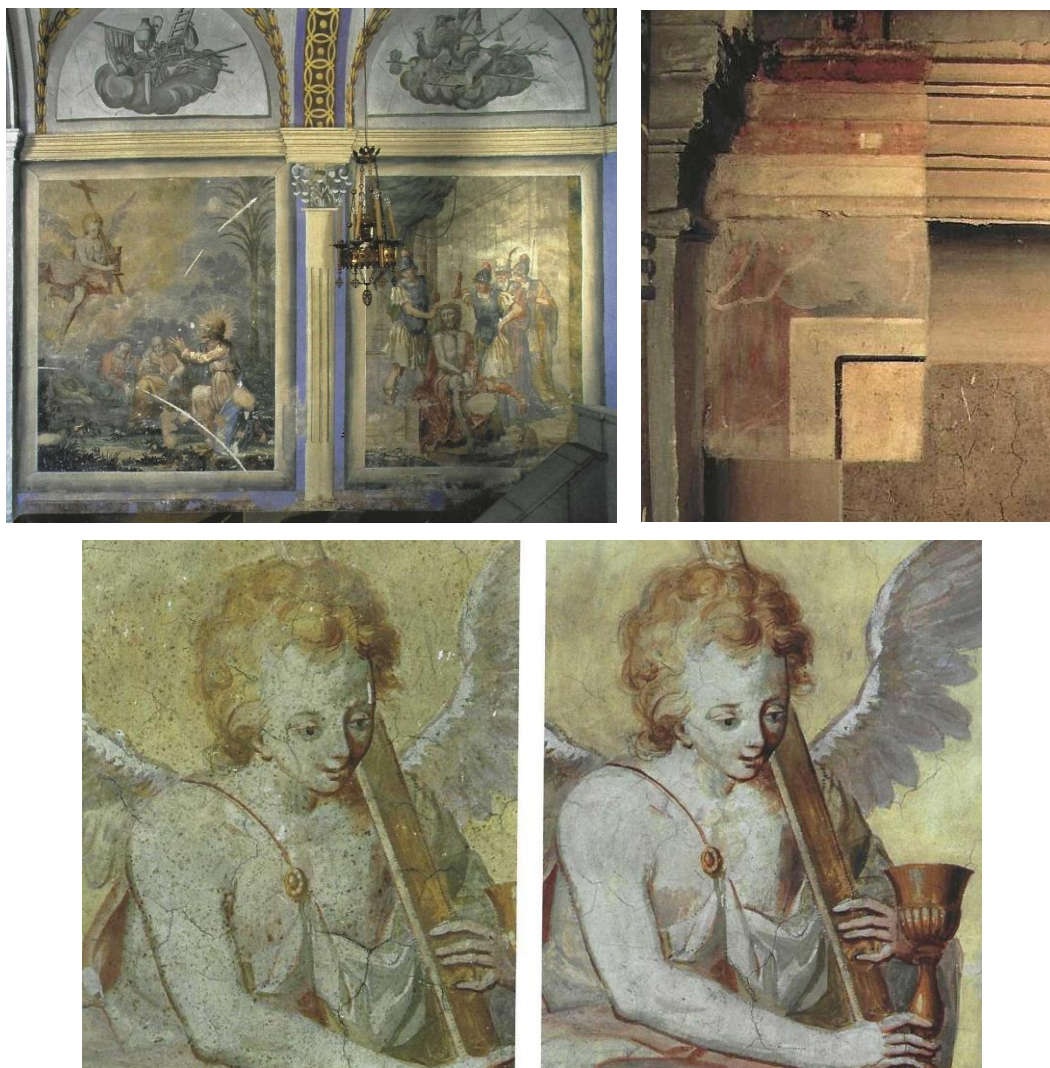


Fig 19. Imatges del procés de supressió de repintades posteriors, cales dels estrats sobreposats i neteja de les pintures. Detall de l'àngel de l'oració a l'hort .

Ara bé, quinze anys després de la restauració podem fer apreciacions molt diverses: els criteris de retirada de repintats i les intervencions posteriors, a dia d'avui, encara semblen molt encertats, puix que al retirar les falses arquitectures -pintades de manera molt maldestra-, ha deixat a la vista els frisos ornamentals amb figures geomètriques de cercles entrelaçats que Panyó utilitza en varies de les seves obres. (De fet, els veiem repetits al sostre del Noguer de Segueró i a l'arc toral de l'església del Tura).

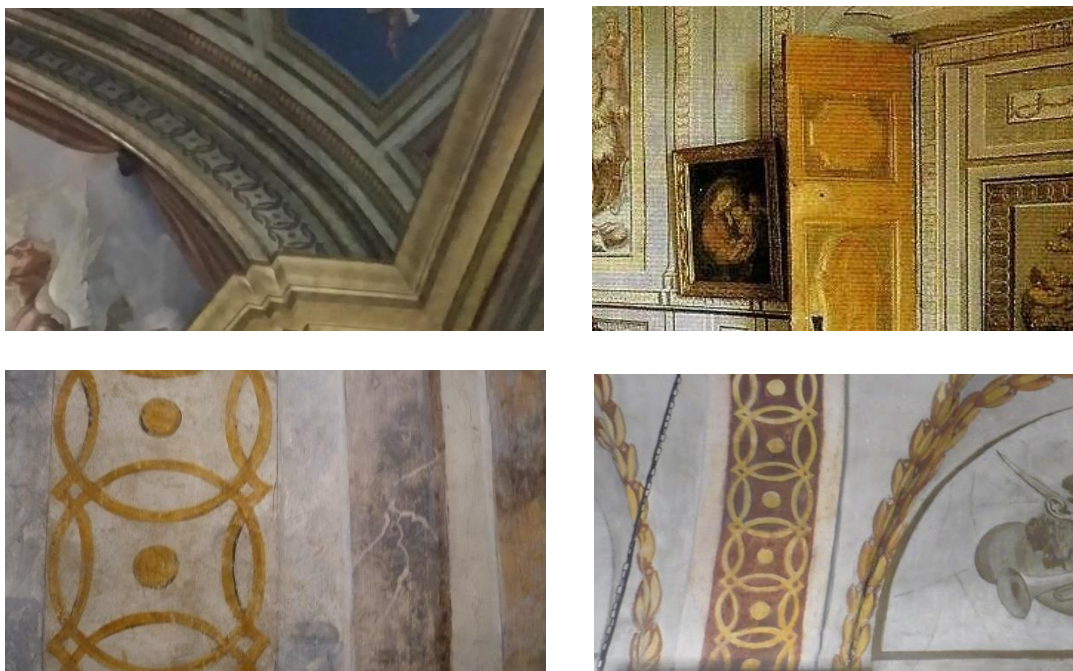


Fig. 20. Motiu ornamental repetit, exemples del Tura, el Noguer i l'Armentera.

Amb el pas dels anys, però, s'han posat de manifest diverses mancances de la intervenció; la primera i més important, és que no serveix de res intervenir en uns frescs si la pitjor patologia que pateixen són la humitat per capil·laritat i no s'intervé per arreglar-ho. Arquitectònicament no es solucionà el problema i a dia d'avui, les parts baixes de les escenes de la dreta que donen a l'exterior presenten un lamentable estat de conservació, afectades per despreniments i efluorescències salines (taques blanques) que alteren el conjunt; en canvi, les pintures del costat esquerra, que dona a la sagristia, es troben en perfecte estat. Les efluorescències de sals han alterat la resina acrílica fent que es desprengui enduent-se fragments de capa pictòrica més importants, i les humitats al conjunt no només afecten per capil·laritat. A la volta també s'aprecien efluorescències i taques d'humitat que ja han fet desprendre part important de la capa pictòrica, i també de morter. Per acabar, l'aigua també ha penetrat al recinte per la petita obertura de la banda dreta, ja que al fer la restauració no es substituï o garantí l'estanqueïtat de la finestra en qüestió, i a dia d'avui els regalims malmeten part important de l'escena del camí del calvari amb la creu.

També cal dir que la neteja fou impecable i quinze anys després encara s'aprecien els colors com el primer dia; no es pot dir el mateix, però, dels criteris de restitució donat que les llacunes importants on s'havien de pintar els membres dels personatges, o els marbrejats de certa superfície; potser hauria estat més encertat

utilitzar els criteris arqueològics, ja que els il·lusionistes foren realitzats per mans poc expertes. (Les reproduccions de les parts de les figures i els marbrejats deixen molt que desitjar). Malgrat que la meua és una apreciació personal, tot això es fa més que evident quan es les pintures es contemplen al natural.



Fig. 21. Fotografies de detall per apreciar les mancances de la restauració: salangre, regalims i llacunes mal resoltes.

Amb tot, la intervenció duta a terme entre 2004 i 2006 ha deixat l'obra molt millorada respecte el que havia arribat fins el segle XXI. Actualment, l'estat de conservació és òptim i ha quedat ben protegit; si, a més, s'hagués procedit amb les

millors pertinents per controlar-ne les humitats podríem dir que seria quasi perfecte. Recordi's que les pintures de la capella del Calvari son l'element més singular i de més valor de la parròquia i, en les visites a L'Armentera, hem pogut comprovar que la gent del poble estima i valora aquesta obra i se la sent seva, cosa que garanteix una bona conservació de cara a temps futurs.

La decoració i la projecció del retaule de la capella del Santíssim Sagrament, de Sant Esteve d'Olot (1802), fins a la inauguració, el 1828.

Dins l'església de Sant Esteve d'Olot s'hi troba la capella del Santíssim Sagrament -situada al fons del creuer al costat de l'epístola, en direcció cap a sobre del carrer Major-. Es tracta d'una edificació religiosa pràcticament autònoma dins el conjunt de la parròquia, on a dia d'avui s'hi celebren les misses de diari gràcies a les seves dimensions acotades i la possibilitat d'aïllar-la de la resta del temple.

L'edificació d'aquesta capella és d'època indeterminada, fruit de les nombroses modificacions arquitectòniques que patí l'església parroquial, entre els segles XVI i XVIII; el que sí tenim documentat amb seguretat és la dedicació de la capella que hi havia en aquest emplaçament al Santíssim Sagrament, ja que al segle XVII es va instituir un benifet³³ del Cos de Crist per Dalmau Funosas, i el 1620 s'hi va constituir un benefici vinculat a aquesta advocació.³⁴ L'arquitectura que ha arribat als nostres dies correspon en gran part al segle XVIII, amb modificacions del XIX i restauracions del XX. La reutilització d'elements de la fàbrica anterior queda palesa en les làpides sepulcral gòtiques reutilitzades al mur interior de la capella -actualment deixades a la vista i en èpoques anteriors tapades per l'estuc- i, sobretot, a les claus de volta (també tardo gòtiques) de l'antiga església parroquial. Durant el transcurs de la reconstrucció del segle XVIII, es re col·locaren com a motiu

³³ Entenguí's: benefici eclesialístic.

³⁴ Vegeu PAGÈS I PONS, J., *L'església de Sant Esteve d'Olot (notes històriques)*. Olot, 1986. pp. 158.

ornamental, a la façana de la capçalera de la capella, situades sobre el carrer major, on encara són del tot visibles, malgrat l'erosió de les inclemències del temps.

La capella en qüestió es tracta d'una construcció sobreposada a una altra edificació més antiga, per salvar el desnivell del terreny i situar-se al mateix pla del paviment de la parroquial, que li servia de cripta funerària. Des de 1954, en la dita planta baixa, hi ha emplaçada la nova capella dels Dolors, ja que durant la Guerra Civil es va demolir l'edifici original de la primera meitat del segle XVIII;³⁵ durant la postguerra, la confraria dels Dolors hagué de buscar una nova ubicació. Pel que fa a la planta principal, la capella del Santíssim Sagrament és de planta rectangular, d'una sola nau, amb volta i cúpula sobre petxines al lloc que li correspondria el creuer, i absis aparentment semicircular, tot i que en realitat es tracta d'una forma complexa a causa de les nombroses intervencions que ha sofert.

L'execució de Panyó en aquesta capella sembla prolongar-se en el temps, i fraccionar-se en dues etapes clarament diferenciades. En primer lloc tenim constància de l'encàrrec que se li feu de la decoració interior el 1802, amb moltes llacunes documentals que citarem; i també podem diferenciar una segona etapa, en que realitzà el cicle de grans pintures de la passió de Crist (finalitzat el 1813). Creiem convenient esmentar aquesta diferenciació per diversos motius: tant per la naturalesa de l'obra, -en el primer cas de projectista decorador en una obra arquitectònica, com en el segon, exclusivament com a pintor-. I per altra banda, no tenim la certesa documental que Panyó hagués concebut la capella i els quadres com un tot concebut unitari/homogeni. Així, primerament es realitzà l'obra i, anys més tard, s'hi projectà el cicle de pintures.³⁶

Malgrat tot, segons Miralpeix la historiografia que ha entrat a fons amb la capella del Santíssim Sagrament, no ha tingut les coses clares fins fa ben poc.³⁷

³⁵ PAGÈS I PONS, J., *L'església de Sant Esteve...* op. cit. pp. 346.

³⁶ Aquest fet queda avalat per la tècnica pictòrica emprada; cal recordar que pocs anys abans, Panyó havia executat la decoració mural de L'Armentera amb el mateix tema de la Passió, i ho realitzà de forma unitària, amb pintures al fresc, tècnica amb què se sentia còmode i utilitzà més freqüentment.

³⁷ Vegeu MIRALPEIX I VILAMALA, F., «Vides entrecruades: J.C. Panyó, Ramon Amadeu i Josep Barnoya a la capella del Sant Crist i del Santíssim Sagrament de l'església de Sant Esteve d'Olot». *Annals del Patronat d'Estudis Històric d'Olot i comarca*, 28, 2017 . pp. 235-236. Les fonts primigènies també son citades per

Certament, l'autor exposa que Vayreda atribuï les teles a Panyó, així com la decoració de la capella per qüestions d'estil; Grabolosa, en canvi, només li adjudicà les pintures del cicle de la Passió i ometé l'autoria de la resta de la decoració de la capella. Fou Murlà, qui finalment va demostrar que Francesc de Bolós i Jaume Torres, administradors de la confraria del Sant Crist, expressaren la voluntat adecentar la capella,³⁸ i a aquest efecte es procedí a la signatura d'un contracte amb Panyó el 9 de gener de 1802.³⁹ No és però, fins un pagament efectuat el maig de 1813 que Joan Carles Panyó -al rebut- es mostra satisfet de les obres que havia realitzat a la capella i dels nou quadres que hi havia pintat.⁴⁰ Aquesta afirmació serví a Murlà per assignar-li el disseny de la totalitat de la capella; atribució que Miralpeix consensua.

No obstant, pel que fa a la decoració de la capella creiem oportú fer unes observacions: desconeixem en quin estat es trobava la capella, en el moment que s'encarregà a Panyó la decoració interior però, en tot cas, els murs que delimitaven l'espai feia com a mínim més de cinquanta anys que estaven construïts, i possiblement més de cent. A més, tampoc sabem si hi havia preexistències d'un anterior retaule, ni com era la coberta de la capella.

En aquest darrer punt cal fer-hi èmfasi donat que el parament exterior de l'absis mai fou arrebossat; tanmateix, s'hi endevina una antiga obertura tapiada damunt l'emplaçament de l'altar actual, aproximadament damunt el cap del Crist. Una capella amb les característiques d'aquesta, amb possibilitat de tenir llum exterior

Miralpeix. Podeu consultar VAYREDA, R., *Joan Carles Panyó. La seva vida, la seva obra i el seu temps*. Olot, Publicacions de la Sala Vayreda, 1933. p.46. També GRABOLOSA, R., *Joan-Carles Panyó i Figaró...* op. cit. p.82.

³⁸ Vegeu MURLÀ I GIRALT, J., «Imatges de Ramon Amadeu a la capella del Santíssim de l'església de Sant Esteve d'Olot», *Comarca d'Olot*, 1437 (19 març 2008), pp. 25-28.

³⁹ Aquest contracte no s'ha pogut localitzar en el decurs de les pràctiques en el grup de recerca ni durant la redacció d'aquest informe. Se'n farà la recerca pertinent de cares a la tesi doctoral.

⁴⁰ Vegeu MIRALPEIX I VILAMALA, F., «Vides entrecruades...»... op. cit., p.248, número 7. Document transcrit per l'autor: *Digo yo el baxo firmado que de todo quanto e trabajado en la capilla de San Sacramento de esta Parroquial Iglesia y quedo enteramente pagado y satisfecho; como también lo estoy de los nueve quadros que son los quatro de cada lado de dicha capilla y el del Santo Crucifijo del medio del Altar que sierra el Camaril y por ser así hago el presente resivo. Olot y mayo á 8 de 1813. Juan Carlos Panyó Pintor y Director de la RI Escuela de Diseño de la presenta Vila.*

des del mur de la capçalera, hagués estat molt estrany que no s'utilitzés. Tampoc és freqüent trobar una cúpula amb les característiques que posseeix, en que el tambor es fusiona amb la pròpia cúpula per poder enquibir grans finestres que il·luminin tota la capella, ja que és la única entrada de llum natural que té. Aquesta fusió dona lloc a una cúpula formada per llunetes d'aresta, que contenen un alternat de finestres amb panys de paret massissos que sostenen la coberta de la cúpula. Tot plegat es tracta d'una solució poc ortodoxa per l'arquitectura del segle XVIII catalana i, encara més si tenim en compte que els arcs resultants són apuntats.⁴¹ Això, juntament amb l'ús de la llum zenital que cega la finestra preexistent, ens ha fet sospitar d'una intervenció arquitectònica de Panyó, més enllà de l'element decoratiu.

Per altra banda, la modificació de la distribució del presbiteri de la capella, en planta, fa pensar que la intervenció de decoració i projecció del retaule fou més complexa del que pugui semblar. Per a l'auxili de la comprensió s'adjunta un esquema. Partim de la hipòtesi que la capella podia tenir la capçalera rectangular o semicircular abans de la intervenció de Panyó, però exteriorment era -i continua essent- rectangular; per tant molt possiblement a l'interior fos així. Tanmateix, l'arrencada del parament interior a cada banda del retaule suggereix el contrari. Precisament és el retaule (si se'l pot anomenar així) el que defineix formalment el conjunt de la capella i dona singularitat al conjunt.

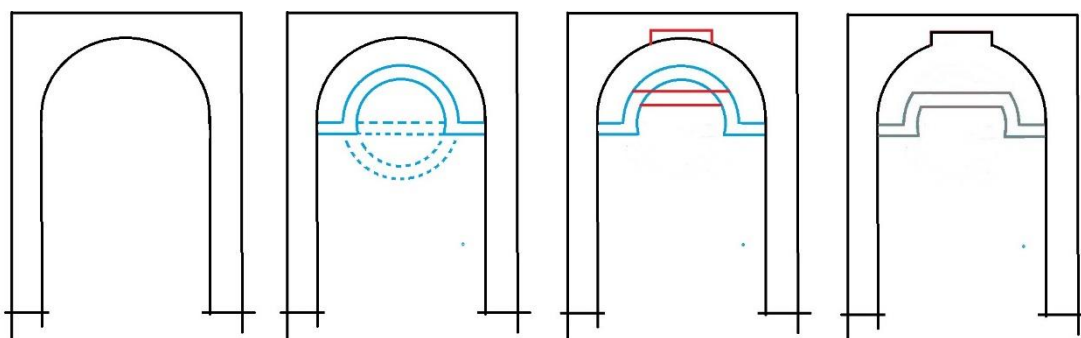


Fig. 22. esquemes planta de la capella, esquema amb la introducció geomètrica del retaule en planta, escapçades del retaule i perforacions del mur per tenir lloc al cambril pel Sant Crist, i solució final.

⁴¹ Val a dir que en l'obra de J.C. Panyó hi hem detectat una forta atracció i reconeixement envers l'arc ogival, tot sovint visible als seus dibuixos i pintures, així com al projecte del campanar del Tura; en aquest aspecte, malgrat que Panyó és un autor inscrit dins l'estètica neoclàssica, en aquest aspecte s'avança al seu temps.

A primer cop d'ull s'aprecia que es tracta d'un retaule a la romana, d'ordre compost amb pedestal⁴² que conté un gran arc flanquejat per feixos de tres columnes a cada banda, tot coronat per un gran cornisament còncau. Adonem-nos de la singularitat que la cornisa sigui continua, sense interrupció, donat que ressegueix tot el perímetre de la imposta de la volta de la capella, tancant l'espai per complet. D'aquesta manera el retaule queda totalment integrat en l'espai, i viceversa: el retaule es fusiona totalment amb l'arquitectura de la capella. Val a dir que aquest element tan insòlit es troba a molts pocs edificis religiosos de Catalunya i, de fet, creiem que només un d'ells hauria estat un referent per Panyó.⁴³

La geometria d'aquest retaule és complexa en planta, i notablement singular per la seva raresa; primerament, es tracta d'un aparat còncau, malgrat que la part frontal és plana i segmenta el semicercle que s'inicia a les dues bandes i que hauria de contenir la columnata. En comptes d'això, s'ha deixat un pany central en forma d'edicle, amb un gran arc on s'hi emplaça el Crist crucificat. Igualment, el retaule conté escales a banda i banda, per donar accés al cambril, on s'ha deixat pas entre les columnes del retaule i les pilastres del mur, que mantenen el mateix ordre i unitat. De fet, l'espai del cambril també forma part del retaule, cosa que fa que ens trobem davant d'una obra complexa i unitària, dissenyada per Panyó.

Un altre factor que hem de tenir present és la gamma cromàtica emprada per l'artista en la decoració interior de la capella, puix que es tracta de colors una mica lúgubres, talment de Passió, com els verds foscos combinats amb el granat, jaspiats,

⁴² El modulatge del retaule concorda i sembla extret del tractat de Vignola; ordre compost amb pedestal. (No hem pogut mesurar el retaule amb exactitud però sembla una mica més esvelt).

⁴³ Només tenim notícia de dues edificacions que continguin un retaule que llur arquitrau sigui continu i que el motlluratge ressegueixi tot el temple: la basílica de la Mercè de Barcelona, de Josep Mas i Dordal, (construïda entre 1765-75, anys d'etapa formativa i barcelonina de Panyó), destruïda el 1936 i reconstruïda amb variants. En segon lloc, l'església de Sant Ignasi de Manresa, projectada per Josep Morató entre 1759 i 1763, que conté un retaule còncau hipòstil, però que no fou construït fins a la restauració de la Companyia a Catalunya, el 1860-64 i que per motius de cronologia, Panyó no va conèixer. Argüim aquesta hipòtesi gràcies al buidatge efectuat de les fotografies que es troben a: Universitat Autònoma de Barcelona. *Art en Perill: Cens i Memòria de la Destrucció*. 2016. <https://pagines.uab.cat/recercaixa.artenperill/>

i que alternen amb el daurat d'algunes motlures i capitells.⁴⁴ De fet, la paleta de colors és uniforme, tant al tractament dels murs com al retaule, sumat als relleus arquitectònics de tot el conjunt. Així doncs, la presència a l'interior de la capella es pot percebre com a una intromissió a l'interior del retaule, en un espai encara més sagrat, gràcies al contrast confegit per la llum zenital -que penetra a través de la cúpula- i el joc cromàtic de la volta, de colors molt més clars. Per altra banda, incidim que la combinació de colors i el joc del clarobscur amb la llum natural, a les parts superiors del temple, Panyó ja ho estava experimentant al Tura -on s'hi pot apreciar un ambient càlid malgrat els colors freds i el domini del verd-, de gran similitud amb la capella del Santíssim Sagrament.



Fig.23. Fotografies comparatives del Tura (esquerra) i de la capella del Santíssim Sagrament, a l'església parroquial de Sant Esteve, d'Olot (dreta).

Pel que fa a la intervenció pictòrica de Panyó a la capella, queda palesa gràcies als dos frescs ja esmentats, i al cicle de nou grans teles pintades a l'oli. Segons documentació aportada per Miralpeix, conservem la carpeta de rebuts emesos el 23 de març de 1813, on el pintor signa pels frescs del teló de fons del Sant Crist de

⁴⁴ Cal tenir present que l'any 1802, Panyó perdé el seu fill Joan de la Creu a causa d'una malaltia pulmonar, de només 20 anys, poc després de rebre l'encàrrec de la reforma de la capella.

Ramon Amadeu, i pels de la volta emplaçada damunt la cornisa (la mitja cúpula de l'absis).⁴⁵

Tanmateix, no s'especifica si els quatre evangelistes pintats a les petxines de la cúpula també formaven part de la decoració mural projectada per Panyó. De fet, la representació d'aquells és molt singular, ja que els quatre es troben inscrits en medallons circulars -precisament ocupen el centre de les quatre petxines que sostenen la cúpula-, en similitud a les composicions més renaixentistes que no pas barroques. Afegim, però, la peculiaritat que els evangelistes son representats en forma humana (com a ancians, amb els atributs i les Escripures) i no com en la iconografia més tradicional, amb rostres animals, exceptuant a Mateu. Igualment, aquests frescs -que semblen haver perviscut correctament al pas dels anys i s'aprecien quasi exactament iguals a les fotografies d'abans de la Guerra Civil- es poden atribuir a la mà de Panyó, vist el seu traç i composició, malgrat que cap document ho esmenti.

Dins la mateixa carpeta també es conserva el rebut emès el 8 de maig de 1813, on Panyó confirma el cobrament total dels nou quadres a l'oli sobre tela, de gran format, que decoren la capella del Santíssim Sagrament,⁴⁶ i que representen el cicle Passió de Crist, amb les següents escenes:

- 1) Oració a l'hort de Getsemaní
- 2) Jesús davant Pilat
- 3) Flagel·lació
- 4) La coronació d'espines
- 5) Jesús i les dones de Jerusalem

⁴⁵ Vegeu MIRALPEIX I VILAMALA, F., «Vides entrecruadas...»... op. cit. p. 238, així com p. 248, apèndix documental número 9, document transcrit per l'autor: *Tengo recibido del Sr. Devoto de la capilla del San(tissimo) Sacra(mento) de esta parral Iglesia 115 ll en cumplimiento del presio convenido por los dos hultimos quadros que se collocaran en seguida de los demás cada uno a su correspondiente lado por lo que quedo pagado y satisfecho. Como también resivi del mismo Sr. Devoto 24 ll Bars por pintar las Bovedas y paredes que llegan hasta el Banquillo de la Cornisa principal de la misma arriba dicha capilla del Smo Sacramento corriendo a mi cargo los gestos de andamios que por tal fin se necesitasen; y por ser assi hago el presente resibo. Olot y Marzo a 23 de 1813. Juan Carlos Panyó Pintor i Direc(tor) de la RI Escuela de Diseño de la presente Villa.*

⁴⁶ Vegeu MIRALPEIX I VILAMALA, F., «Vides entrecruadas...»... op. cit., p. 248, apèndix documental número 7. (Vegeu p. 27 del present treball).

- 6) Jesús i Maria
- 7) *Ecce Homo*
- 8) Despullament de Jesús
- 9) Crucifixió

D'aquest cicle de gran format –que podem atribuir a Panyó sense cap mena de dubte gràcies a la documentació que ell mateix signa- ens en sorprenen les dates, ja que entre un rebut i altre, amb prou feines transcorren dos mesos. Evidentment, no creiem possible elaborar, en tan poc temps, un cicle de quadres com aquest i, per tant, aventurem que Panyó realitzà els treballs amb la resta d'operaris a la capella i, simultàniament, executà els olis a un taller, que posteriorment foren col·locats al lloc on avui s'exposen.

Creiem pertinent de fer el paral·lelisme entre el cicle de pintures del Santíssim Sagrament, dedicats a la Passió de Jesucrist, i el que Panyó també pintà pocs anys abans (1801), a la capella del Calvari a l'església de L'Armentera, vistes les notables similituds. Cal dir, però, que en el cas de L'Armentera només hi ha quatre escenes representades, a diferència d'Olot, que n'hi ha nou. Però si procedim a la comparació entre les quatre escenes coincidents, ens adonem que la semblança és tan evident que ens indueix a pensar en la reutilització de cartrons emprats pel dibuix.

En el primer cas de *L'Oració a l'Hort de Getsemani*, adonem-nos que la posició i l'actitud de Crist, així com les de l'àngel en *contrapposto*, són idèntiques en ambdós capelles; fins i tot aventurem que les mides són les mateixes, cosa que explicaria que en el cas d'Olot, la composició de les teles sigui semblant al programa de l'estrada del Noguer de Segueró, on els personatges representats sempre ocupen la meitat inferior de les escenes. De fet, a la capella del Santíssim Sagrament les accions també transcorren a la meitat inferior, a excepció que l'arquitectura representada (petites tarimes o balcons) en doni un pla elevat. En aquests casos -*Jesús davant Caifàs* o l'*Ecce Homo*-, tant les figures de primer terme, com les del segon, conserven la mateixa mida, i això ens fa pensar en l'ús de cartrons, independentment de la resolució exitosa, o no, del fenomen perspectiu.

Però si tornem a les similituds pel que fa a l'escena de *L'Oració a l'Hort* (tant a Olot, L'Armentera i al Noguer de Segueró) hi detectem una influència mimètica, tant pel que fa a les figures com en la composició general.

La segona escena es tracta de la *Flagel·lació* i tota la composició és idèntica a les dues capelles; en el cas d'Olot hi ha més espai a la meitat superior del quadre degut a la major dimensió d'aquest, ja que la imatge de Jesucrist lligat és exactament la mateixa.⁴⁷ En canvi els esbirros s'han modificat lleugerament: el de l'esquerra, a l'Armentera, fuetreja a Crist per davant, i a Olot ho fa per l'esquena. El soldat de la dreta, de l'Armentera, ha variat l'actitud hieràtica per una de moviment més dramàtic i teatral, a Olot.

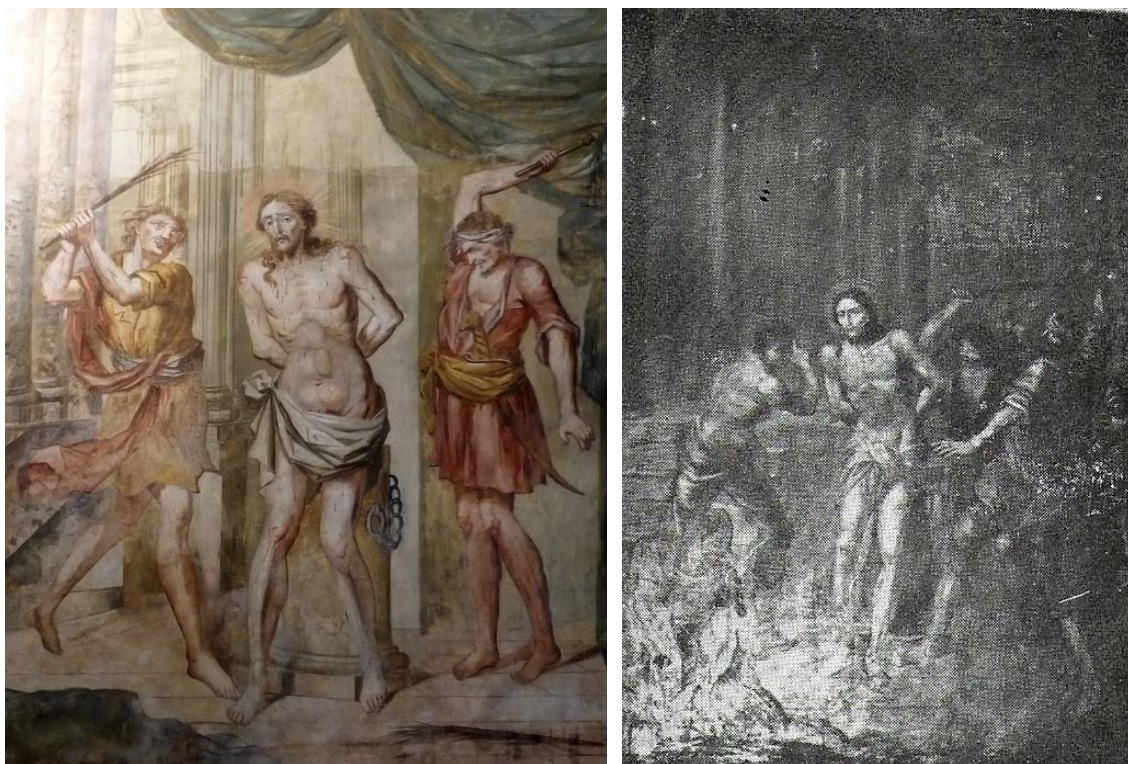


Fig.24. Fotografies comparatives de l'escena de la Flagel·lació de Crist, a l'església de L'Armentera (esquerra) i a la capella del SS., de Sant Esteve d'Olot (dreta).

La tercera escena que s'analitza es tracta del *Camí del Calvari*; la de L'Armentera dona peu a dues escenes més a la capella olotina: *Jesús troba les dones de Jerusalem* -amb la que s'endevinen més similituds-, i *Jesús i Maria*. A nivell compositiu les tres son idèntiques, tot i que consten de petites variacions. És indiscutible la semblança en el domini central de la figura de Crist, així com la posició de la creu i la composició general; de fet, només difereix la gesticulació i la mirada de Crist, en funció del personatge amb qui interactua, i el tumult de la gent del fons de l'escena.

⁴⁷ Al nostre parer, estem quasi segurs que Panyó reutilitzà els cartrons de L'Armentera, tot i l'evidència d'una petita variació en la posició de les cames de Jesús.

Igualment, al *Camí del Calvari* de L'Armentera s'ha substituït el soldat per la Mare de Déu a Olot, però adonem-nos que Jesús pateix el pes de la creu amb la mà esquerra recolzada sobre el genoll de forma molt similar a ambdós casos.⁴⁸

En darrer lloc, l'escena de la *Coronació d'Espines* que compositivament és idèntica als dos emplaçaments malgrat que ha introduït més variants: a L'Armentera, Jesucrist es mostra quasi nu, i a Olot s'abilla amb una túnica. Veiem també que en el primer cas només hi ha tres personatges a la dreta i un a l'esquerra que imposa la corona. A Olot, a l'esquerra de l'escena només s'hi troba la multitud, i a la dreta hi ha un sol esbirro que corona a Crist en actitud molt forçada, quasi histriònica o teatral.



⁴⁸ És important de fer notar que el Crist representat no sembla patir en excés el pes de la creu, i la porta com si no en sentís la càrrega.



Fig. 25. Fotografies comparatives de La Coronació d'Espines a L'Armentera (superior esquerra) i a la capella de SS de Sant Esteve d'Olot (superior dreta). Comparativa de l'escena del Camí del Calvari a L'Armentera (inferior esquerra) i a la capella del SS de Sant Esteve d'Olot (inferior dreta).

Així doncs, ens resulta evident l'ús, la influència i la reutilització dels cartrons de L'Armentera a la capella del Santíssim d'Olot; tanmateix, com ja s'ha esmentat anteriorment, les escenes olotines transcorren a la meitat inferior de les teles. Considerem que l'espai de la capella -molt més alt que no ample- dificultava o deformava la contemplació de la part superior, i per aquest motiu era preferible que l'acció es situés a la part inferior. Val a dir que les teles ja quedaven prou elevades del terra i del punt de vista del fidel/espectador.

Un altre factor que cal tenir en compte del cicle de Passió olotí és la gamma cromàtica que utilitzà Panyó; recordem que en el cas de L'Armentera (malgrat les limitacions que duu implícites la tècnica al fresc, així com la pèrdua de color que pot haver sofert amb el pas dels anys) els colors son més pastel, suaus i uniformes. Al Santíssim Sagrament, en canvi, deixant de banda que les pintures s'haurien de netejar degudament, hi apreciem colors molt més intensos, vius, amb forts contrastos entre els ocres, els verds, els blaus, els vermells i el carmesí de les túniques que ens semblen molt més propers a la pintura italiana i napolitana que no pas al neoclassicisme francès.

Per altra banda, crec que és important d'esmenar alguna incoherència bibliogràfica que fa referència al cicle de pintures que tractem. Per exemple, Vayreda ja va deixar escrit que: *Ens falta només dir alguna cosa a propòsit de la capella del Sagrament, les sis teles de la qual, que representen escenes de la passió de Jesucrist i decoren els plafons laterals d'aquesta capella, són d'aquest artista.*⁴⁹ Anys més tard, Grabulosa va descriure les vuit teles del cicle de Passió que pintà Panyó, a més dels frescs⁵⁰; però en l'albarà de cobrament que transcriu Miralpeix⁵¹, Panyó deixa constància de la satisfacció envers la seva obra, i el cobrament dels nou quadres realitzats per la capella. Així mateix especifica : *y el del Santo Crucifijo del medio del Altar que sierra el Camaril.* Per tant, cal dir que son nou les teles pintades a l'oli, i no vuit com afirma Grabolosa, ni sis com sostingué Vayreda. Prova d'això n'és la observació atenta de la fotografia de la capella del Santíssim d'abans de 1936 -que es publicà al llibre de Vayreda, el 1933-⁵² on s'aprecia que, efectivament, el retaule conté una tela amb el Crist crucificat que amagava el Crist en talla de R. Amadeu, mitjançant un dispositiu relativament freqüent en l'època, que permetia accionar el retaule segons la litúrgia. Lamentablement, avui no conservem aquesta obra.

Com a darrera observació en l'esmena de la bibliografia, val a dir que Vayreda no comptà el quadre de la Crucifixió ni les dues teles més estretes que ja formen part del retaule, situades a banda i banda, damunt les escales -aquestes sortosament conservades- que dirigeixen al cambril.

⁴⁹ Vegeu VAYREDA, R., *Joan Carles Panyó...* op. cit., p. 46.

⁵⁰ Vegeu GRABOLOSA, R., *Joan-Carles Panyó i Figaró...* op. cit. 82.

⁵¹ Vegeu MIRALPEIX I VILAMALA, F., «Vides entrecruades...»... op. cit., p. 248, apèndix documental número 7. (Vegeu p. 27 del present treball).

⁵² Per observar-ne la fotografia vegeu VAYREDA, R., *Joan Carles Panyó...* op. cit., p. 47.

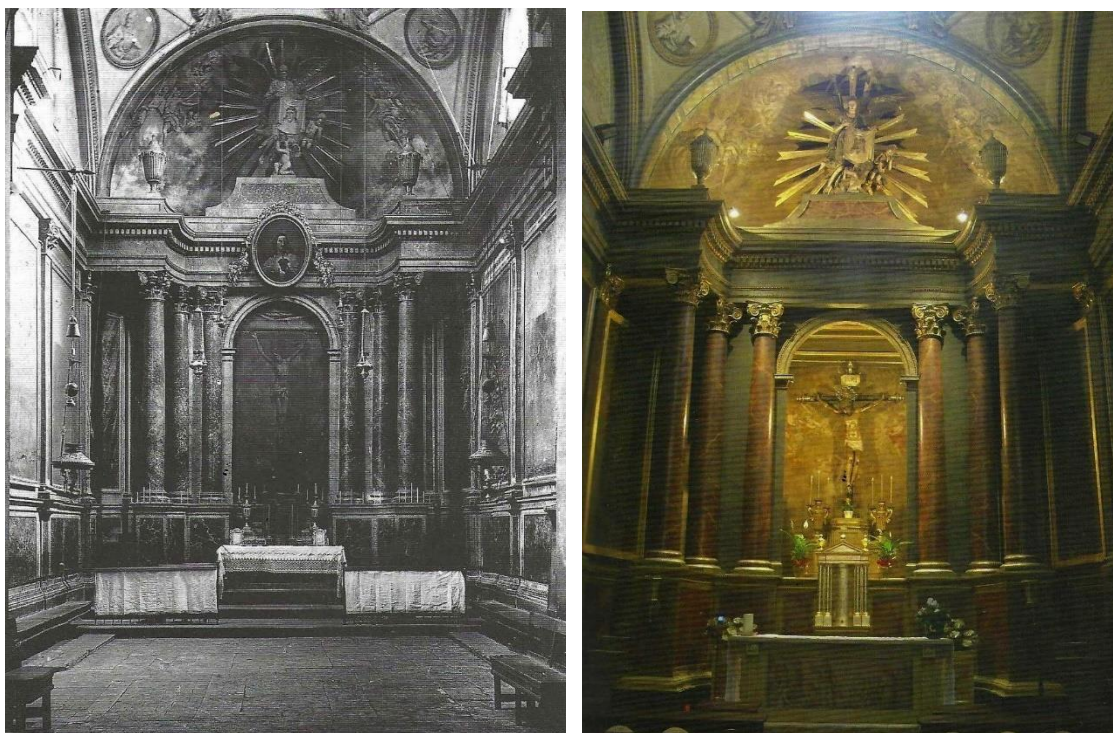


Fig. 26. Fotografies del retaule del SS de Sant Esteve d'Olot, abans i després de la Guerra Civil.

Pel que fa a l'estat de conservació del conjunt de la Capella del Santíssim Sagrament d'Olot, cal puntualitzar la importància de segregar l'anàlisi de l'estat de conservació de l'ornament i de la pintura dels paraments arquitectònics així com del retaule; per altra banda analitzarem les pintures, especificant les que són al fresc o les executades sobre tela.

Val a dir, doncs, respecte la decoració interior de la capella que l'estucat i el jaspiat de murs, dels motlluratges i del retaule, així com el daurat dels capitells, els basaments de les columnes i les pilastres, es troba en un excel·lent estat de conservació. Es detecten poques afectacions per humitat (tant per filtracions com per capil·laritat). De fet, el conjunt és una grata sorpresa pel seu òptim estat.

L'11 de juny de 1944 es dugué a terme la inauguració oficial de l'altar, que també s'havia restaurat en paral·lel a les obres de reconstrucció del santuari del Tura, durant els anys de postguerra. Però en el cas del Santíssim, l'obra fou dirigida per Manuel de Solà-Morales i de Rosselló, en base a criteris històrics satisfactoris per l'època; es va netejar tota la superfície dels murs, així com s'estucaren de bell nou, segons model original, els relleus i els motlluratges malmesos per la guerra.⁵³

⁵³ Vegeu PAGÈS I PONS, J., *L'església de Sant Esteve d'Olot (notes històriques)*. Olot, 1986. p. 336.

Igualment, es restituí tota la pintura dels paraments i els daurats, cosa que atorgà un aire de renovellament al conjunt, talment com en els seus millors dies, abans dels temps pre bèl·lics. Tanmateix, si parem atenció en les fotografies d'abans del conflicte, l'ornament litúrgic de l'altar i les llànties suspeses als murs, així com la barana que separa el presbiteri, marquen la diferència. El sagrari i l'altar foren refets de nou, fet que podria explicar la destrucció del llenç del crist, ja que la crema de l'altar per força comportava la pèrdua del quadre. En canvi per fortuna no hi hagué més pèrdues.

Pel que fa a l'altar del Santíssim Sagrament d'abans de 1936 (vegi's fig.26), cal fer constància que Vayreda passà per alt un detall del que no en feu esment ni apareix a les fotografies de la seva monografia.⁵⁴ Concretament ens referim al quadre ovalat del Sagrat Cor de Jesús, situat al centre de l'entaulament; de fet, en els dibuixos dels projectes de retaules que realitzà Panyó, és prou freqüent de trobar-hi la proposta, esbossada a llapis, d'un quadre amb guirlandes al mig de la motllura. Tanmateix, no disposem del projecte original per afirmar si el quadre ovalat de l'altar formava part del projecte original o no. En tot cas, la devoció al culte del Sagrat Cor era relativament moderna⁵⁵, i fóra probable que formés part de la idea primigènia de Panyó, ja que tota la capella és dedica a Jesucrist.⁵⁶

El criteri de restauració de Solà-Morales fou prudent i digne de lloança, donat que després d'haver netejat els murs, considerà que la restant obra pictòrica mural i la referent als olis, no calia que fos intervinguda. Creiem que també es va procedir a la neteja dels frescs del cambril i de la mitja cúpula, ja que fins a dia d'avui no s'ha realitzat cap altra restauració. A més a més, en referència a les vuit teles conservades,

⁵⁴ Recordí's VAYREDA, R., *Joan Carles Panyó...* op. cit.

⁵⁵ La devoció del Sagrat Cor de Jesús fou aprovada el 1765, pel papa Climent XIII.

⁵⁶ La fotografia en blanc i negre de la capella i altar del SS de Sant Esteve d'Olot, d'abans de 1936, és extreta de Joan Sala i Plana. Vegeu SALA I PLANA, J., «Dos quadres no catalogats de Joaquim Vayreda». *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot*, 1994. pp. 9-19. L'autor argumenta que el Sagrat Cor de la imatge és el de Joaquim Vayreda (a més d'adjuntar-ne una fotografia) conservat a una col·lecció particular d'Olot. Tanmateix, no cal ser gaire avesat en la matèria per adonar-se que es tracta de dos quadres diferents; certament, tenen en comú el tema i la forma ovalada. Possiblement Vayreda realitzà una còpia del quadre que apareix penjat al retaule del Santíssim Sagrament, però no hi ha documentació que ho avaluï. Per altra banda, es desconeix quan va desaparèixer el quadre. El 1933 ja no hi era.

sabem per tradició oral que l'any 1944 -moment de la restauració- no es disposava del capital necessari per a la intervenció i es tornaren a penjar, tal i com les podem veure actualment (en estat qüestionable).⁵⁷

Els desperfectes més evidents que s'aprecien a les teles son la brutícia acumulada amb el pas dels anys, i la oxidació, a més del despreniment del vernís a causa de les humitats d'antuvi. L'ull entrenat també detecta els despreniments de la capa pictòrica i els atacs fúngids a les arpilleres de suport, així com els descosits a les sutures d'entre les teles. De fet, els més malparats son els dos quadres més petits i prims, situats a l'accés del cambril, donat que s'emplacen a una altura inferior, i degut al frec i a l'erosió humana s'hi aprecien forats i estrips a les parts inferiors.

Independentment de les imperfeccions que hi acompanyen, el conjunt és admirable, sobretot si tenim en compte que tots els olis s'han conservat in situ sense sotmetre's a cap procés de restauració. A més, la convivència d'ambdós elements en l'estat actual genera un gran contrast -sobretot per la foscor que els caracteritza- amb el bon estat de la resta de la capella. Ara bé, des del nostre parer, la urgència d'una possible restauració podria ser considerada relativa donat que s'ha aconseguit frenar, en bona part, l'inevitable procés de degradació; si bé estem convençuts que les tècniques i els mitjans actuals contribuirien al retorn de la lluminositat i el color que els va donar el mestre Panyó. Tampoc seria agosarat optar per la no intervenció perquè d'aquesta manera el cicle pictòric esdevindrà el testimoni d'una obra conservada quasi intacta des del moment de la seva creació, malgrat els episodis bèl·lics de casa nostra. Així, la capella del Santíssim Sagrament mantindria la penombra a la que ja estem avesats, en contrast amb la gran nau més lluminosa de Sant Esteve.

No podem finalitzar aquest apartat sense deixar constància de la dificultat d'accés a la que ens hem hagut d'afrontar a l'hora de realitzar aquesta investigació/treball de camp a Sant Esteve. Certament, la retolació a tot el temple deixa ben clara la prohibició de fer fotografies arreu del recinte, així com no es permet la visita al Santíssim fora de l'horari de missa.⁵⁸ Lamentem que la comunicació amb

⁵⁷ Quedem sincerament agraïts a Enriqueta Domènech Puig (1918-2011), mestra i professora d'Olot, que coneixia amb profusió detalls i anècdotes culturals de la vila olotina.

⁵⁸ Només s'ha pogut dur a terme aquest estudi assistint a l'ofici religiós matinal, prèvia discreta observació.

Mn. Pere Domènech, al càrrec de la parroquial, no hagi sigut prou àgil ni resolutiva, donat que se'l va informar el curs passat 2019-2020, via telefònica, de la necessitat de fotografiar el retaule del Roser, i aquest curs 2020-21, la capella del Santíssim, per a fins acadèmics i la resposta fou negativa en ambdós casos. Confiem que la posteritat ens durà a una millor entesa.

Projecte i materialització del Novenari de les Ànimes de l'església parroquial de Segueró, el 1807.

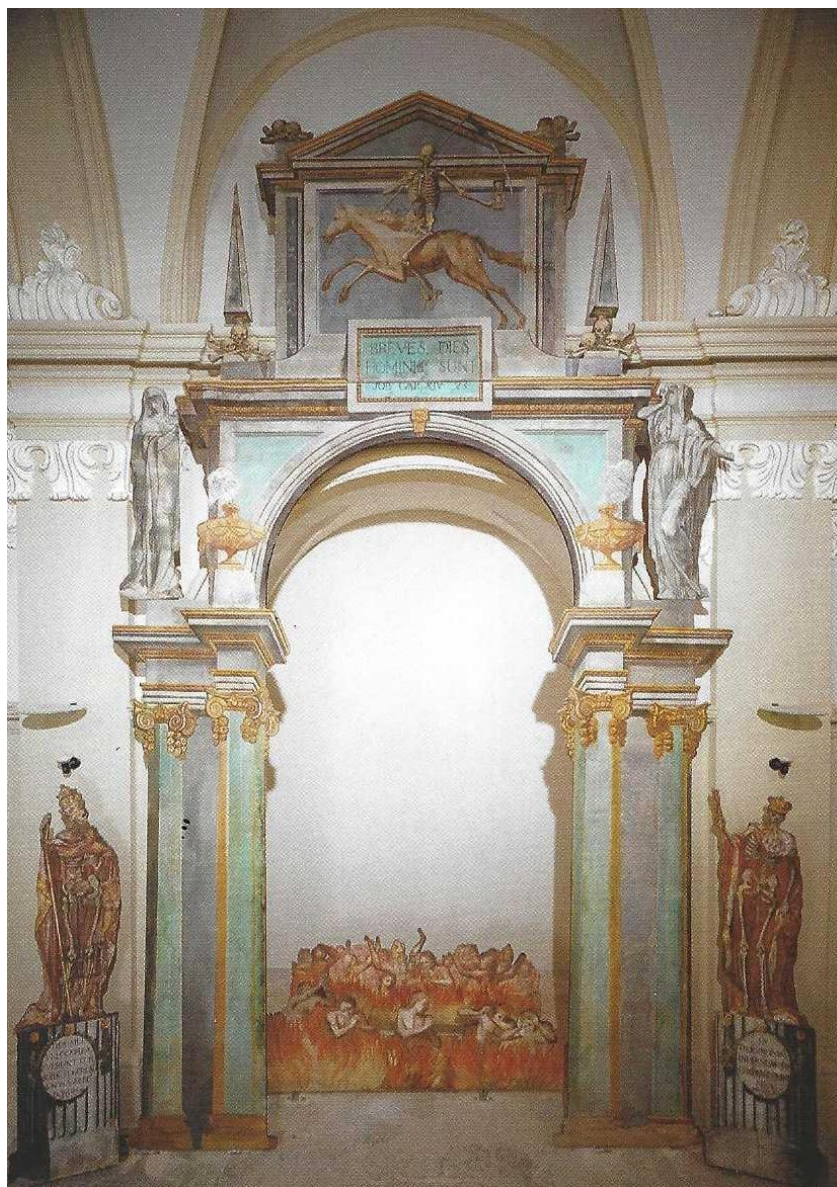


Fig. 27. Novenari d'Ànimes, de J. C. Panyó (1807)

El novenari de les ànimes de Segueró és una estructura d'arquitectura efímera que es muntava davant de l'altar principal (el dia de Difunts, 2 de novembre), damunt del presbiteri, amb la finalitat que tota l'església esdevingués un monument de culte als morts. La singularitat del novenari rau en el fet que s'hagi conservat al mateix temple pel qual fou concebut; es tracta d'un gran objecte mòbil fet de materials lleugers i fàcilment periples -tela pintada al tremp, muntada sobre bastidors de fusta. També hi consten elements autònoms pintats sobre cartró reforçat amb matèria de fusta, cosa que ha fet més complicada la seva perdurabilitat. Tanmateix, l'emplaçament de Segueró n'ha afavorit la conservació, donat que l'església es troba en un veïnat rural, sota la protecció del mas El Noguer, que és eminentment agrícola i es troba allunyat de pobles i ciutats.

(Aquesta parròquia també va conservar unes quantes taules del seu retaule gòtic, de Pere Mates (ca. 1490-1558), que ara descansen al Museu d'Art de Girona; precisament, les còpies de les taules presideixen l'església parroquial de Segueró, just darrera l'altar).

A més del Novenari d'Ànimes que analitzarem, sabem que també s'hi ha conservat un altre element d'arquitectura efímera: el Monument de Dijous Sant (ca. 1747, d'autoria desconeguda), de factura molt popular, i realitzat amb els mateixos materials que el Novenari, tot i que en aquest cas es conserva en la seva totalitat.



Fig. 28. Monument de Dijous Sant de Segueró, d'autor desconegut del 1747, referent preexistent a la parròquia per Panyó.

El fet que hagin perviscut dos elements efimers de tals característiques no deixa de ser una raresa, i més si tenim en compte que durant la Guerra Civil la parròquia fou assaltada; a conseqüència de l'esclat del conflicte va desaparèixer el retaule principal, projectat per Joan Carles Panyó, tot i que les estructures efimeres sortosament es conservaren perquè havien passat desapercebudes, ja que estaven desmuntades i guardades a l'interior d'un armari encastat, i que avui encara se serva en un petit magatzem que hi ha contigu a la sagristia.

Durant la darrera dècada del segle XX, l'església parroquial de Segueró es va sotmetre a una profunda restauració arquitectònica; la coberta (d'estructura de fusta), situada sobre les golfes, amenaçava d'esfondrar-se i, a més, les goteres havien arribat a malmetre el revestiment interior de la volta del temple. Per aquest motiu es va haver de refer la coberta, i en el decurs de l'obra es trobaren nombrosos vestigis a les golfes; per exemple, un lot d'armes de la Guerra de la Independència, altres fragments de retaule, i peces pertanyents als monuments efimers citats que havien quedat separats del seu conjunt.

Pel que fa al Novenari d'Ànimes, sabem que pertany a la mà de Joan Carles Panyó, encara que no estigui signat, ja que hi ha constància documental de la seva autoria així com del pagament que l'artista percebé.⁵⁹

La part que s'ha conservat està conformada per un element arquitectònic que consta d'un gran arc recolzat sobre feixos de columnes jòniques amb ornaments. També s'hi poden veure grans entaulaments i un àtic en forma d'edicle sobreposat al conjunt, rematat amb un frontó triangular i flanquejat per obeliscs. Els elements arquitectònics, així com els ornamentals que es troben pintats al mateix pla – llànties, calaveres i la cartel·la central que resa la llegenda *Breves Dies Hominis Sunt*, amb el versicle corresponent – són d'un clar gust neoclàssic. Adonem-nos que estan pintats amb una gamma de colors més aviat freds, tals com els grisos, els verd i els blau pastel, així com groc i ocre que simulen les parts daurades. Tot aquest conjunt, en el mateix pla, emmarca l'escena interior, la qual ens ha arribat fragmentàriament.

A l'interior, resta un plafó baix amb les ànimes a l'infern, entre les flames, i dos figures exemptes d'esquelets abillades com un rei i un papa, dempeus sobre uns

⁵⁹ GRABOLOSÀ, R., *Joan-Carles Panyó i Figaró...* op. cit., pp. 139.

tambors de columna, que fan pensar que es situaven a segon terme. El gran marc i els fragments conservats ens permeten deduir que el Novenari resta incomplet, almenys en les seves parts internes. Encara més, si tenim en compte que s'ha conservat el projecte en planta dibuixat pel propi Panyó de com anava la disposició del Novenari d'Ànimes de Colomers, també projectat per ell, podem deduir ràpidament tot el que falta a l'interior.

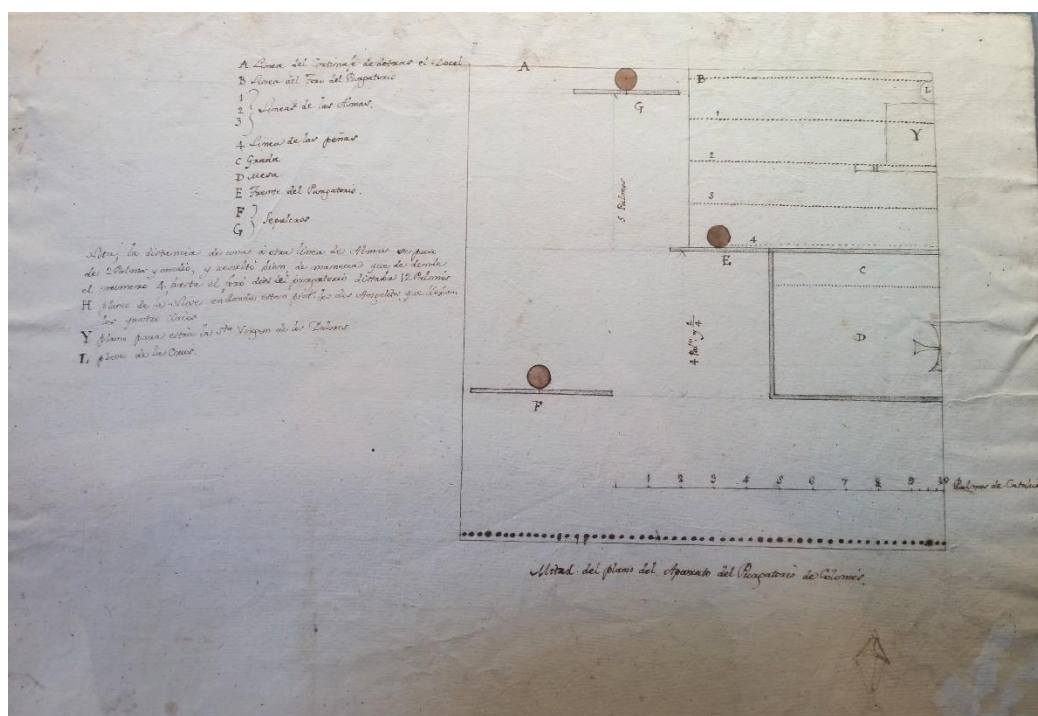


Fig. 29. Projecte de Joan Carles Panyó pel novenari de Colomers, conservat a la Biblioteca de Catalunya, ens mostra com anava el muntatge interior

La restauració del conjunt es va dur a terme l'any 2001 pel centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, (número de registre 7921). Des del nostre parer considerem que ha estat molt encertada, sobretot pel que fa a la intervenció de l'estructura, donat que s'ha recuperat la de fusta original i s'ha consolidat. Igualment s'han reforçat i restituit els suports pictòrics, ja siguin tela o cartró. Pel que fa a la restauració cromàtica de la pintura al tremp, s'ha procedit amb el mètode il·lusionista a tota la superfície pintada. Ara bé, el muntatge sobre perfil·leria metàl·lica d'inoxidable així com l'anvers dels cartrons muntats sobre un phenolic sintètic blanc, fan que quan l'espectador s'endinsa en l'escenografia, perdi la visió harmònica i homogènia que tindria veient-lo des de la cara frontal. Aquesta escenografia fou pensada ex professo, però ja que l'estructura original s'ha conservat íntegrament, tal

vegada hauria estat millor que les intervencions de la restauració de la part posterior -que és visible-, haguessin sigut una mica més discretes.

Per a concloure, la disposició del conjunt a la segona capella del costat de l'Evangeli -començant per l'altar- compta amb problemes estètics i conceptuals greus: el conjunt fou concebut per ser col·locat esporàdicament a la nau principal, però l'altura i l'amplada de l'arquitectura de l'arcada principal sobrepassa els límits exteriors de la capella en que ha estat disposat, amagant l'arquitectura i el motlluratge del temple; també sobresurt com si fos un cos estrany a la mateixa nau principal. Per contra, l'interior de la capella -que conté l'escena interior-, amb la seva disposició arran de terra de les ànimes en el purgatori, podria no ser la original; com s'ha vist en el projecte de Colomers, les ànimes -entre flames- s'emplaçaven la grada de l'altar, en diversos plans ascendents en altura i en profunditat, augmentant la sensació perspectiva. Per aquest motiu, en la nova disposició s'han col·locat en dos plans clarament diferenciats, però hi ha tres grups d'ànimes en les flames. Clarament visibles en les fotografies històriques de Grabolosa, en canvi ara s'han agrupat en un mateix pla i ajuntat, encara que segurament anaven separades per l'efecte perspectiu. Per altra banda en la fotografia esmentada de la Fig.X s'hi aprecien unes rocalles a segon terme que semblen correspondre al decorat de fons del novenari, que actualment han desaparegut.



Fig. 30. Vista general de la parroquial de Segueró amb els dos monuments efímers ara fixats definitivament envaint la nau

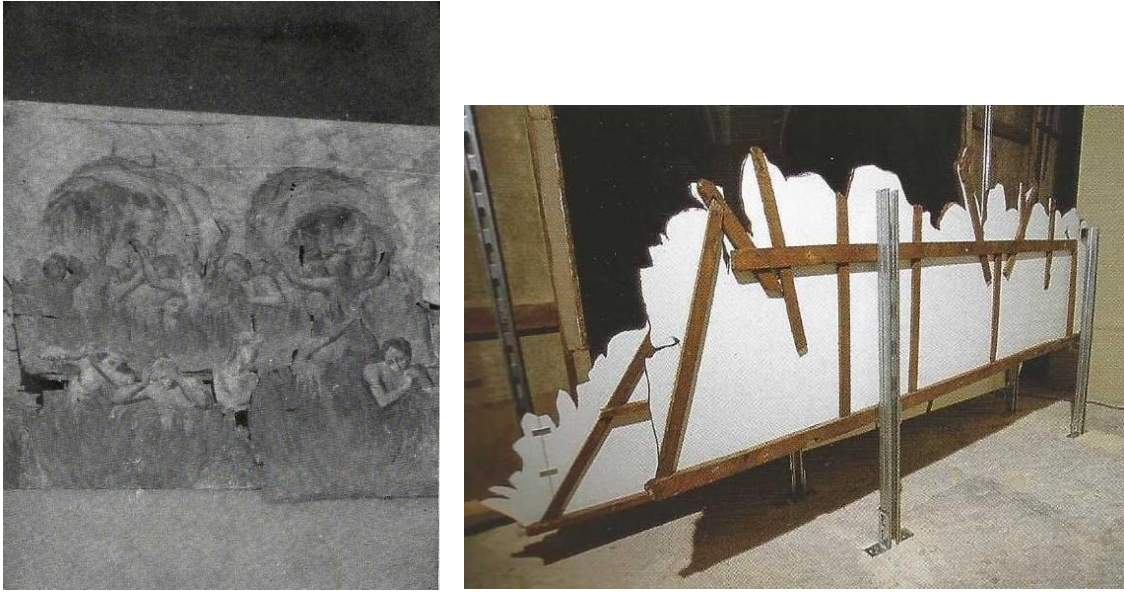


Fig.31. Fotografia antiga de les ànimes en quatre grups i decorat de fons de cavernes actualment desaparegut, i el muntatge actual del conjunt amb perfils metàl·lics i material sintètic amb les fustes antigues.

Avui el conjunt es troba en òptimes condicions, en un emplaçament a pocs metres del seu lloc d'origen, però evidentment n'ha perdut les seves funcions litúrgiques i mòbils.

Remodelació del presbiteri i altar de l'església dels Dolors de Girona el 1814



Fig. 32. Retaule de l'església dels Dolors de Girona. (Fotografia extreta de G. Martín i F. Miralpeix)

La intervenció de Joan Carles Panyó a l'església dels Dolors de Girona s'ha anat ajustant a la realitat, a mesura que els historiadors n'han dut a terme una cerca dels elements que conformen el temple actualment i la història de cada un d'ells. Tal i com Grabolosa ja va posar en entredit l'autoria de Panyó a la totalitat de les teles del cicle,⁶⁰ recentment Miralpeix ha desmentit l'atribució del cicle de pintures a

⁶⁰ Vegeu GRABOLOSÀ, R., *Joan-Carles Panyó i Figaró...* op. cit., p.69.

Panyó, podent-lo vincular sense cap mena de dubte a Marià Colomer⁶¹. Per tant, de l'obra que tenim certesa absoluta que fou projectada per Panyó és únicament el retaule; la documentació d'arxiu exposa que *con la planificación de una parte del retablo mayor segun el plan del cèlebre arquitecto catalan D. Juan Carlos Pañó, reservando concluido* (datat del 18 de maig de 1845).⁶² Després de la mort del mestre, s'especifica clarament l'autoria de la traça, atribuint a Panyó la categoria d'Arquitecte que oficialment mai va assolir, i aclareix que les obres del retaule s'acabaren segons el seu projecte després de la mort, sembla però que amb algunes variacions respecte el projecte original.

La fàbrica de l'església fou construïda amb anterioritat als temps de Panyó; de fet, la història de la confraria dels Dolors a Girona fou una de les que tingué la vida més convulsa i atafegada, tant pels canvis de seus com per les vicissituds econòmiques, i els greuges patits en períodes de conflictes bèl·lics.⁶³ L'edifici de l'església actual deu el seu aspecte a les obres realitzades amb l'objectiu de restaurar els desperfectes succeïts durant els setges de la guerra de la independència. Per tant, la darrera remodelació estilística soferta fou la que executà Panyó, que renovà tot l'espai del presbiteri i dissenyà el nou altar major. Cal mencionar que l'edifici sofrí un petit incendi, a inicis del segle XX, -que només afectà el conjunt escultòric de la Dolorosa, la qual fou posteriorment restituïda per Llimona-, però sortosament durant la guerra civil no es va destruir, ja que l'església serví de parc automobilístic de l'hospital militar de la veïna Mercè. D'aquesta manera, la intervenció de Panyó ha arribat amb poques alteracions llevat de les que ja s'efectuaren en el moment de la construcció.

El projecte de Panyó s'ha perdut i no tenim constància de cap plànol, alçat o traça del retaule dels Dolors de Girona conservada o encara menys signada. Però l'obra construïda té quelcom de les seves característiques singulars del període de maduresa. El llenguatge emprat ha abandonat definitivament qualsevol reminiscència estètica del barroc i utilitza els elements clàssics per excel·lència:

⁶¹ Vegeu MIRALPEIX I VILAMALA, F., «Els últims barrocs...», op. cit.

⁶² GRABOLOSE, R., *Joan-Carles Panyó i Figaró...* op. cit., pp.139-141, document transcrit íntegrament per l'autor.

⁶³ Per a més informació vegeu FONT SÁNCHEZ, J., «El culte de la Mare de Déu dels Dolors a Girona». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 2001. pp. 323-334.

edicles, piràmides i relleus que simulen el marbre i que pràcticament neguen el color, ja que juguen amb una gama de grisos i daurats, molt acord amb les noves lleis de Carles IV respecte la projecció de retaules. Tanmateix, el conjunt té quelcom d'esprimatxat; adonem-nos que el cambril i la seva obertura ja eren una preexistència, i prou havia costat a la confraria poder-lo construir, per tant era una exigència del projecte conservar l'arquitectura supervivent als bombardejos. Aquest fet, amb la obertura per la imatge de la Mare de Déu a un nivell tant alt, corresponent a un retaule barroc, comportà la organització d'un altar molt esvelt. El repte per Panyó no era una novetat, es trobà exactament amb el mateix problema al Tura (tot i que a la vila olotina va poder disposar de més recursos econòmics per a bastir un retaule de més envergadura). No sabem exactament tot allò que deu l'estat actual de l'església al mestre Panyó ja que hem perdut el seu projecte original ni tampoc sabem fins a quin punt l'alteraren els mestres que realitzaren l'obra. És evident, però, que l'esveltesa de l'edicle principal està fora de tota proporció clàssica, així com les piràmides -tant freqüents en els projectes del mestre-, son col·locades damunt uns pedestals sobrealçats per apujar-les encara més. En canvi, els plafons tallats amb escenes de la Resurrecció, tot i ser d'una execució artística relativament pobre, s'adiuen molt bé al conjunt, casant amb la ornamentació de les motlures i els atributs daurats enganxats a la mitja cúpula de l'absis. La mà de Panyó s'albira en el conjunt però es perd en les parts, segurament al no poder dirigir l'obra es va desvirtuar, però ha arribat pràcticament íntegra fins als nostres dies.

Pel que fa a l'estat de conservació, val a dir que fins fa pocs anys, els Dolors era una de les esglésies més adotzenades, ennegrides i tètriques de la ciutat de Girona; de fet, fosca encara n'és perquè no compta amb gaires entrades de llum natural, però la restauració del gran cicle de les teles de Colomer i la posterior neteja de l'altar han contribuït a retornar-li els colors originals. Una de les intervencions més encertades fou el reforç de la volta i la refeta de la coberta (intervenció imperceptible però cabdal en qüestions estructurals). Actualment, l'església està salvaguardada de les inclemències climatològiques i volgudament restringida a la visita de fidels (fa més les funcions de magatzem, per custodiar els passos de les confraries de Girona que surten en processó per Setmana Santa, que no pas litúrgiques); per aquest motiu, de ben segur, el seu estat de conservació serà perllongat i exitós.

Bibliografia

- ARRANZ, M., *Mestre d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1991.
- CLARA, J., i MARQUÈS, J.M., *Sant Feliu de Girona*. Col·lecció Sant Feliu, 1992.
- CRBMC, *Memòria d'activitats del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (1997-2002)*. Barcelona, Departament de la Generalitat de Catalunya, 2004.
- CRBM, *Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Catàleg d'activitats 2003-2010*. Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2012.
- DANÉS I LLONGARRIU, J.M., *L'església de la Mare de Déu del Tura d'Olot*. Olot, Impremta Bonet, 1965.
- DOMÈNECH I CASADEVALL, G., *Els oficis de la construcció a Girona (1419-1833)*. Institut d'Estudis Gironins, 2001.
- FERRER I ALÒS, LL., *Masies de Catalunya* (fotografies de Pere Pascual i Rosina Ramírez). Barcelona, Angle editorial, 2003.
- FONT SÁNCHEZ, J., «El culte de la Mare de Déu dels Dolors a Girona». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 2001.
- FREIXAS I CAMPS, P., *La basílica de Sant Feliu. Primera catedral de Girona*. Ajuntament de Girona, 2016.
- GRABOLOSE, R., *Olot, en les arts i en les lletres*. Barcelona, ed. Dirosa, 1974.
- GRABOLOSE, R., *Joan-Carles Panyó i Figaró, primer director de les Escoles de Dibuix d'Olot i de Girona*. Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i comarca, 1976.
- MARTÍN, G., i MIRALPEIX, F., *Del taller a l'Escola de Dibuix. Josep Barnoya Viñals i el Llibre de Comptes de totes las feynas que tinch ajustadas (1773-1816)*. Diputació de Girona, 2017.
- MIRALPEIX I VILAMALA, F., «Algunes observacions sobre pintures gironines d'època barroca de temàtica santnarcisiana». *Revista de Girona*, 226, 2004.

- MIRALPEIX I VILAMALA, F., «Els últims barrocs. Les pintures de la Congregació dels Dolors de Girona i el canvi d'atribució de Joan Carles Panyó a Marià Colomer». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 53, 2012.
- MIRALPEIX I VILAMALA, F., «Vides entrecruades: J.C. Panyó, Ramon Amadeu i Josep Barnoya a la capella del Sant Crist i del Santíssim Sagrament de l'església de Sant Esteve d'Olot». *Annals del Patronat d'Estudis Històric d'Olot i comarca*, 28, 2017 .
- MIRALPEIX VILAMALA, F., i ALCALDE GURT, G.,. *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya. Pere Valls i Vilà*. 01 d'Agost de 2021.
- MURLÀ I GIRALT, J., «Imatges de Ramon Amadeu a la capella de Santíssim de l'església de Sant Esteve d'Olot», *Comarca d'Olot*, 1437 (19 de març de 2008).
- PAGÈS I PONS, J., *L'església de Sant Esteve d'Olot (notes històriques)*. Olot, 1986.
- PI DE CABANYES, O., *Cases senyoriales de Catalunya*. Fotografies de Marta Povo. Barcelona, Edicions 62, 1990.
- PRATS, LL., «La iconografia de Sant Narcís en el Barroc», *Revista de Girona*, 148, 1991.
- SALA I PLANA, J., «Dos quadres no catalogats de Joaquim Vayreda». *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot*, 1994.
- UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA, *Art en Perill: Cens i Memòria de la Destrucció*. 2016. <https://pagines.uab.cat/recercaixa.artenperill/>
- Ventura Rodríguez, arquitecto de la Ilustración*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018.
- VAYREDA, R., *Joan Carles Panyó. La seva vida, la seva obra i el seu temps. Estudi monogràfic il·lustrat amb vint-i-nou gravats i amb un pròleg de Cèsar Martinell*. Olot, Publicacions de la Sala Vayreda, 1933.
- VIADER GUSTA, F., «La Casa Noguer de Segueró i el seu llinatge». *Quaderns de les Assembles d'Estudis, Amics de Besalú*. n 2, 1973.