

ELS ÚLTIMS BARROCS. LES PINTURES DE LA CONGREGACIÓ DELS DOLORS DE GIRONA I EL CANVI D'ATRIBUCIÓ DE JOAN CARLES PANYÓ A MARIÀ COLOMER

FRANCESC MIRALPEIX VILAMALA

Universitat de Girona

Resum

Des de fa pocs anys, la figura del pintor vigatà Marià Colomer Parés, actiu a la segona meitat del segle XVIII, és força més coneguda. El catàleg provisional de la seva producció conservada, escassa però de gran interès, es pot ampliar amb la incorporació d'un grup de pintures gironines. En aquest sentit, l'estudi proposa adjudicar-li les sis grans pintures de l'església de la Congregació dels Dolors de Girona, de sempre adscrites a l'heterogeni catàleg del pintor mataroní Joan Carles Panyó i Figaró, i un parell de teles més de la capella de Sant Domènec de la catedral de Girona.

Paraules clau

Barroc, Pintura, Segle XVIII, Catalunya, Girona, Marià Colomer, Joan Carles Panyó.

Abstract

For the last few years, the figure of the artist Vic Marià Colomer Pares, active in the second half of the eighteenth century, is quite well known. Provisional catalogue of his work preserved, but little of interest can be expanded with the addition of a group of paintings province of the Girona. In this sense, the study proposes to award him the six large paintings of the church of the Congregation of Dolores of the Girona, until recently attached to the heterogeneous catalogue of painter Joan Carles Panyó Figaró, and a pair pictures in the chapel of Saint Dominic of the cathedral of Girona.

Keywords

Baroque, Painting, eighteenth century, Painting, Catalonia, Girona, Marià Colomer, Joan Carles Panyó.

L'atribució històrica de les pintures dels Dolors de Girona a Joan Carles Panyó obeeix a diversos motius.¹ El primer i més important té a veure amb la interpretació –discutible– de la documentació conservada, segons la qual el primer director de les escoles de dibuix d'Olot i Girona es féu càrrec de les pintures de la Congregació passada la Guerra d'Independència, aprofitant que se l'hauria cridat per dissenyar el nou retaule de l'església. L'altre factor depèn de la fortuna crítica de Panyó, sobretot en terres gironines. Vegem-los amb més detall.

Segons José Grahit, el 12 d'agost de 1818 la Junta Secreta de la Congregació, reunida a l'església del Carme, va aprovar el disseny del nou altar major.² La documentació de la Junta Secreta conservada fins avui és incompleta i no va més enllà d'un aplec de folis solts, motiu pel qual no es pot comprovar la literalitat de la cita de Grahit. Això no obstant, els llibres d'eixides de la Congregació contenen un pagament del 15 de maig d'aquell any per valor de 15 sous per “*portar y tornar de Barna. los diseños del retaule mayor*”.³ És a dir, que es deuria seguir la pràctica ben establerta ja per aquells anys de supervisar els projectes arquitectònics –aquí hi hem d'incloure els retaules– per part de l'Acadèmia, seguint els reials decrets de control de la pràctica artística vigents des de la fi del segle XVIII. En realitat, aquell nou retaule en substituïa un d'anterior realitzat per l'escultor de Girona Josep Barnoia el 1760. Per aquells anys, Josep Barnoia, a qui l'historiador Josep

¹ Agraeixo a Francesc Cayuela i la Congregació dels Dolors les facilitats per estudiar les obres i l'amistat que m'han ofert en tot moment. Voldria fer extensiu el meu agraïment a Marc Sureda, del Museu Episcopal de Vic, i a Narcís Soler i l'equip de direcció de l'Institut d'Estudis Gironins, alhora que a tot l'equip de restauradors del Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya per l'ajuda i les atencions rebudes. Aquest treball s'ha beneficiat del suport del projecte de recerca HAR2009-14149-C02-01/Subprograma Arte (*Recepción del arte barroco en Cataluña (1640-1808). Fortuna historiográfica y vicisitudes patrimoniales*. Universitat de Girona). Acrònims utilitzats: ADG=Arxiu Diocesà de Girona; AHG=Arxiu Històric de Girona. (Una versió digital d'aquest estudi apareixerà en la propera edició del butlletí *Rescat* del Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya).

² José GRAHIT, *Temas marianos. La devoción mariana en Gerona. La Iglesia de Ntra. Sra. De los Dolores. Celebración y conmemoración en Gerona de la definición del dogma de la Inmaculada*, Barcelona, 1940, p.27.

³ ADG, Congregació dels Dolors. *Libro de entradas del Señor Receptor començat el 1732. Eixidas*, fol. 153.

Clara recentment ha pogut adscriure el retaule major de l'església del Carme, documentant gràficament per primera vegada una obra que ens permetrà conèixer millor el seu estil,⁴ era un dels escultors més actius de Girona. Aquell retaule dels Dolors, daurat el 1762⁵, es perdé durant els bombardejos de la Guerra d'Independència. La font de la notícia prové d'un document de 1845, que Jaume Marquès Casanovas havia trobat a l'arxiu de la catedral de Girona i que facilità a Ramon Grabolosa: "*Cuando el desastroso bombardeo que durante la memorable guerra de independencia sufrió esta inmortal Ciudad, desplomóse cuasi toda la capilla de la Congregación, y quedó sepultado entre escombros y ruinas su precioso retablo mayor*".⁶

Malgrat les reparacions i els afegits soferts, el retaule actual no sembla que hagi perdut el perfum del disseny original del nou moble projectat per Panyó (fig. 1). Val la pena explicar-ho amb més detall: segons Grahit, el 20 de maig de 1912 hi hagué un incendi que va destruir els dos grups de la Dolorosa, l'altar, els quadres i ornaments del cambril i bona part de la teulada.⁷ Assumida la desgràcia, la Congregació va emprendre els treballs de restauració del malmès conjunt encarregant a l'escultor Joan Llimona el grup central dels Dolors i al paleta Lluís Auguet les feines de fusteria i mestre de cases.⁸ En realitat, però, el retaule no es deuria destruir del tot, perquè Grahit parla més endavant de la reparació [sic] de l'altar. Tampoc sembla, malgrat que el 1936 l'església fou convertida en garatge del veí Hospital Militar, que la fusteria de l'altar major passés per les brases.

Tot plegat ve al cas perquè el retaule actual conserva quelcom del llenguatge predominant a la fi del segle XVIII a Catalunya, un llenguatge que sense renunciar al llegat Barroc s'anà empeltant de cites academicistes. No costa gaire observar com l'estructura arquitectònica del moble, amb un cos central prominent en forma de pòrtic clàssic amb columnes d'ordre compost

⁴ Per a l'estudi de Josep CLARA, "Nota sobre l'escultor Josep Barnoia Rius (1719-1766) i el retaule major de l'església del Carme de Girona", en aquest mateix volum dels Annals.

⁵ ADG, Congregació dels Dolors. *Libro de entradas del Señor Receptor començat el 1732. Eixidas*, fol. 111v.

⁶ Vegeu, Ramon GRABOLOSA, *Joan-Carles Panyó i Figaró, primer director de les escoles de dibuix d'Olot i de Girona*, Girona, Patronat Francisc Eiximenis, 1976, pàg. 141.

⁷ GRAHIT, *Temas marianos...*, op.cit.pàg. 34.

⁸ *Ibidem*.



Fig. 1. Retaule major de l'església de la Congregació dels Dolors de Girona. Fotografia: Francesc Miralpeix.

que sostenen un entaulament coronat per un frontó triangular, deixa enrere la preeminència habitual de l'escultura. Com en els dissenys de Panyó per als grans monuments efímers de Setmana Santa o de les Ànimes i fins i tot per al sagrari monumental de Sant Esteve o del retaule del Tura d'Olot, el presbiteri esdevé aquí una gran escenografia arquitectònica que es desplega

arreu del mur. Els pinacles de banda i banda, tan característics de la cultura antiquitzant d'aquell fi de segle, les decoracions dels frisos de l'entaulament que recorre tota la curvatura del presbiteri, a més de les característiques gerres i garlandes de llorer, els balustres de cos geomètric amb filigranes –tan semblants als de les tribunes de Nostra Senyora del Tura–, etc., completen aquest repertori ornamental tan característic de l'art de Panyó. En realitat, aquesta decoració de la capçalera del temple deuria ser la que la Junta pensava quan en l'acta d'aquell agost de 1818 s'hi anotà que “[Panyó] *había desmostrado mucha habilidad no solo al confeccionar dicho plano si que también en el de los adornos correspondientes a toda la Iglesia*”.⁹ Parem-hi atenció: diu “adornos”, però no pas pintures.

L'any 1976, Ramon Grabolosa va adscriure-li quatre de les sis teles amb els Dolors de la Verge, pensant que les dues restants podrien ser d'un altre pintor que les hagués realitzades a posteriori de la restauració del temple, quan Panyó ja era mort.¹⁰ S'ha de descartar, però, que l'autor fos el Joaquim Murtra que l'any 1998 els restauradors van localitzar inscrit rere la primera de les grans teles: “*Día 2 de abril de 1867 por el ilustre pintor don Joaquín Murtra*”.¹¹ En realitat, Joaquim Murtra era un pintor-restaurador gironí, que segurament degué intervenir a la tela i volgué deixar constància d'aquell fet com una manera de publicitar-se.¹² Tampoc té res a veure amb l'autoria l'altra inscripció de color vermell al voltant del marc, segons la qual: “*Juan Viñas y Pericot José y en memòria y descanso de sus almas los presentes pagant (...) por encargo de (...) José de (...) sacristán comisionado por la Junta de la Congregación*

⁹ *Ibídem*, pàg. 27.

¹⁰ No he aconseguit trobar la font d'on Grabolosa extreu l'atribució, però és probable que provingués del manuscrit biogràfic que Josep Solà-Morales havia fet sobre el pintor.

¹¹ *Diari El Punt*, dissabte, 5 de desembre de 1998, pàg. 41.

¹² A l'església de Santa Eulàlia de Crespià encara es poden veure obres seves. El 1867 la impremta gironina de Tomàs Carreras editava una targeta de presentació. Deia així: “El Sr. abajo firmante que hace tiempo se dedica en la restauración de los dorados y pinturas de retablos antiguos solicitado por frecuentes encargos que tiene varios Señores Párrocos para que les restaure en sus Iglesias, movidos sin duda por el éxito que han podido ver en muchos trabajos suyos de dicha clase que tiene hechos en varias Iglesias de Girona, en el altar de San Narciso de la misma, en la de Cassá de la Selva, Sellera de Anglés, Parlabá, etc. Testigos evidentes de la gran ventaja que reporta al dorado sucio y ahumado y al lucimiento de verdaderas obras de arte casi olvidadas ó perdidas [etc.] Joaquin Murtra”. Deia viure al carrer Calderers número 25. Dec al senyor Narcís Palahí el coneixement d'aquesta estampa.

y con ayuda del carpintero y albañil maestros de la obra, su dicha Congregación".¹³ Aquesta inscripció es féu en el moment que el Vicari General dels Servites donà el vist-i-plau a la col·locació de marcs a les grans pintures. Aquell mateix any 1867, el vicari autoritzà que es venguessin "*otros cuadros pequeños relativos a la historia de Moisés que estaban expuestos en el camarín*".¹⁴ No eren els únics quadres que la Congregació havia tingut a banda de les sis grans teles dels Dolors que ens ocupen. Segons la documentació, l'any 1750, dos anys després que el mestre de cases Agustí Soriano comencés la construcció del cambril, hi havia "*dos cuadros sobre las portes del presbiteri de la capella que son la representació del primer dolor i segon dolor dels set dolors de Maria SSma*".¹⁵ Qui sap si aquestes dues teles més antigues eren les que Grabolosa descomptava de les atribuïdes a Panyó, però el cas és que no poden ser cap de les actuals: ni les mides ho permetrien ni la coherència estilística de tot el conjunt facilitaria pensar en la possibilitat de l'existència de dues mans diferents. El més segur és que els dos dolors es malmetessin o se substituïssin en el moment en què s'hagué de canviar l'embigat del sostre per voltes de canó i d'alçar el basament del cambril –l'arquitecte de la capella de Sant Narcís, Narcís Mestres, fou l'encarregat de dirigir l'obra.¹⁶

D'altra banda, l'atribució del conjunt a Joan Carles Panyó també sorgí de factors que podríem qualificar com externs o històrics. De la mateixa manera que la historiografia decimonònica considerà, no pas sense raó, que Antoni Viladomat fou el millor pintor del Barroc a Catalunya, la historiografia local gironina (i especialment l'erudició olotina) féu el mateix amb Joan Carles Panyó. I com passà amb la figura de Viladomat, que eclipsà el coneixement de la pràctica totalitat dels seus contemporanis, moltes obres locals d'adscripció estilística dubtosa, sobretot les que tenien un aire setcentista, s'afegiren al

¹³ *Diari El Punt*, dissabte, 5 de desembre de 1998, pàg. 41.

¹⁴ GRAHIT, *Temes marianos...*, op. cit. pàg.33.

¹⁵ ADG, Congregació dels Dolors. *Libro de entradas del Señor Receptor començat el 1732*. Eixidas, fol. 107.

¹⁶ ADG, Congregació dels Dolors, *Actes de la junta secreta*, fol. 26. La resolució d'elevat arcs per sostenir la teulada es prengué el 3 d'octubre de 1788. El 29 d'agost fou visurada per quatre mestres. Hi intervingueren el fuster de Pau Tomàs Mallorquí, l'escultor Grau Martí, el manyà Joan Castellà –que posà la mampara del capdavall de la capella–, l'estanyer i mestre vidrier Francesc Xifreu, el rajoler de la Rutlla Salvador Puig i els mestres de cases Benet Pujole, Sixt Molar i Jaume Galí.

catàleg de Panyó. Amb el temps, un catàleg tan heterogeni –que convindria esportar i reelaborar– donà cabuda a tota mena d'atribucions, amb la desgràcia que alguns bons estudis monogràfics realitzats per excel·lents coneixedors del personatge –Solà-Morales, Vayreda, Grabolosa, etc.– no aconseguiren prendre distància d'una lectura lleugerament sobredimensionada del seu art i de la seva figura, que arrencava d'ençà la condició de fundador de l'escola d'Olot i avalada pels Pasqual, Berga o Vayreda i vigent fins avui dia. Aquest condicionant, que no cal perdre de vista, requeriria una reflexió més pausada i extensa que la que ara mateix, per raons òbvies d'espai, puc aportar. Com sigui, la història del conjunt pictòric és indissociable de la mateixa història de la Congregació dels Dolors. Val la pena repassar-la breument i aportar-hi algunes dades inèdites.

LA RECERCA D'UN ESPAI DE CULTE

Com recorda Grahit, el 20 de juny de 1687, el bisbe Miquel Pontich concedí llicència al pare provincial dels Servites per fundar la Venerable Congregació de Maria dels Dolors, un fet gens estrany si pensem en l'extensió d'aquest culte arreu de Catalunya –només cal evocar l'esplèndida capella dels Dolors de Mataró i la més propera de Besalú–. Inicialment, el culte s'instal·là a la nova església de l'Hospital de Santa Caterina, impulsada pel canonge gironí Narcís Cassart. L'any 1694, amb el retaule provinent del convent del Carme degudament reinstal·lat a la nova capella hospitalària,¹⁷ la Congregació estudià la possibilitat d'instal·lar-s'hi: *“Se tingué Junta Secreta en lo lloc acostumat y fou proposat per lo Dr. Franco Llobera corrector que avia entès per algunas personas de bon affecta que en la present ciutat treballava un scoltor de Vic, persona de tota satisfacció, aixís que dit scoltor auria mirat lo retaula de St. Sebastià y deia que sens ninguna sesió de dit retaula se podia fer un camarín a hont sigués collocada la imatge de Ssa dels Dolors. Ab que per dit effecte resolgué la congregació fer dos comissaris que anassen en nom de la Congregació a suplicar*

¹⁷ Isabel JUAN, “El retaule de Sant Sebastià de l'antic Hospital de Santa Caterina i el vot de la ciutat de Girona contra la pesta de 1650. Redescoberta i vicissituds d'una obra inèdita de l'escultor Josep Tramulles”, a *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 52 (2011), pàg. 435-479.

als Srs. Jurats (...).¹⁸ Deixant de banda que aquest escultor de Vic fos el vigatà Pau Costa o el també escultor Joan Francesc Morató, que en aquells anys treballaven a la ciutat, allò interessant per a nosaltres és la voluntat dels congregants de reconvertir la capella de l'Hospital en un espai fix per a la Congregació. Suposava, però, un gran trasbals, atès que calia remoure una altra vegada el grandiosos tauló de Sant Sebastià obrat a mitjan segle per Josep Tramulles i reubicat amb els afegits d'Anton Barnoia a l'església de l'Hospital. Grahit, però, deixà escrit que el 1695 la Congregació va ser expulsada per convertir l'església en magatzem de palla, per bé que encara el 1703 restava a Santa Caterina.¹⁹

Abans d'establir-se a l'emplaçament actual i definitiu, al costat del convent dels Mercedaris, la Congregació encara explorà algunes ubicacions més. Sense anar més lluny, el 6 de juliol de 1725 ja disposaven d'una planta –un disseny– i disposaven de 3.000 lliures per portar-la a terme,²⁰ però alguna cosa no deuria rutllar del tot bé, perquè encara el 10 de març de 1726 titubejaven sobre el lloc més idoni. Aquell any, els congregants van anar a la nova església dels beneficiats de la Seu, l'església de Sant Lluç, per mirar si podria ser un espai adequat a les seves necessitats.²¹ Tampoc allà els resultats foren del seu grat, segurament perquè en el fons cercaven un emplaçament propi. La història no acaba aquí: el 21 de juny de 1726 es resolgué fer la capella a la col·legiata de Sant Feliu, al terreny que ocupaven la casa de l'obreria de l'església i la pabordia, havent descartat el convent dels carmelites.²² No obstant això, les actes de la Junta Secreta del 4 de juliol de 1727 recullen que la darrera opció era massa cara. Finalment, la primera pedra de la definitiva seu dels congregants es col·locà el 8 de març de 1732 al costat de l'església dels mercedaris. El 4 d'abril de 1743 es beneí la capella i el 30 de març de 1743 el noble Anton Çarriera y de Rocabertí llegà 100 lliures per construir-hi el cambril, que com hem dit anà a compte d'Agustí Soriano

¹⁸ ADG, Congregació dels Dolors, *Actes de la Junta Secreta*, fol. 108, 25 de maig de 1694. La recull JUAN, "El retaule...", op. cit. pàg. 473-474.

¹⁹ Ho esmenta el testament de Petronilla Masdéu, que féu una deixa de vuit casalonejos per edificar la nova capella AHG, Ignasi Roig, *Llibre de comptes*, referència Gi-11-529, fol. 148.

²⁰ ADG, Congregació dels Dolors, *Actes de la Junta Secreta*, fol. 277.

²¹ ADG, Congregació dels Dolors, *Actes de la Junta Secreta*, fol. 279.

²² ADG, Congregació dels Dolors, *Actes de la Junta Secreta*, fol. 283.

(fig.).²³ Val la pena afegir-hi una dada inèdita: el contractista de les obres fou Salvador Fèlix, que guanyà la capitulació feta el 3 de febrer de 1732.²⁴ La resta de la història del temple ja és ben coneguda gràcies a la crònica de Grahit.

ICONOGRAFIA DEL CONJUNT

Acabades les obres de consolidació de la capella, els congregats degueren decidir que era el moment de realitzar un cicle pictòric que servís per embellir les parets nues de calç i que, sobretot, acomplís una funció didàctica i evocadora dels Dolors de la Verge. Les representacions dels set Dolors –simbòlicament representats amb espases que travessen un cor– es concretaven en set moments, a través de les quals els congregants meditaven sobre els aspectes dolorosos de la Vida de Maria.²⁵ Aquesta *Corona Dolorosa* –per cada Dolor es resava un parenostre i set avemaries– es concretava en els següents passatges: l'Anunci de Simeó (primer Dolor), la Fugida a Egipte (segon Dolor), la pèrdua de Jesús al temple (tercer Dolor), el Camí del Calvari (quart Dolor), Maria al peu de la Creu (cinquè Dolor), Jesús en braços de Maria (sisè Dolor) i Sepultura de Jesús (setè Dolor).

La identificació del passatge narrat en cada quadre de la capella, que algú avesat a llegir o a sentir les Escriitures no hauria de tenir problemes per interpretar, se subratlla amb un grup d'angelets portadors d'un filacteri amb una inscripció i un cor amb una o més espases, segons cada Dolor. Així, a l'Anunci de Simeó (fig. 2), s'hi pot llegir "*Tuam ipsius animam pertransivit gladius*", que correspon a l'Evangeli de Lluc (Lc 2, 35), en el moment en què Jesús és presentat al temple i el sacerdot Simeó anuncia a Maria: "*A tu mateixa*

²³ ADG, Congregació dels Dolors, *Actes de la Junta Secreta*, fol. 308, 403 i 417 respectivament.

²⁴ AHG, Ignasi Roig, *Tertius Liber Computorum*, ref. Gi-11-531, fol. 49. El 15 d'abril de 1736 hi hagué un reconeixement de l'estat de les obres.

²⁵ Vegeu Rafael SOLER, "La Venerable Congregació dels Dolors de la parròquia de Santa Maria de Mataró" a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 38, 1990, pàg. 12-21, ; i Jaume GROS, "La devoció catalana a la Verge dels Dolors", a *Urtx*, núm. 20, 2007, pàg. 177-250. També Marc SUREDA, *La Congregació dels Dolors de Besalú*, Besalú, Venerable Congregació de la Mare de Déu dels Dolors de Besalú, 1999.



Fig. 2. Primer Dolor. Anunci de Simeó (atribuït a Marià Colomer), església de la Congregació dels Dolors. Fotografia: Carles Aymerich, CRBMG.

una espasa et traspasarà l'ànima"; és a dir, li anuncia el dolor que haurà de sofrir pel Fill, que serà sacrificat per a redempció dels homes –l'àngel del capdamunt porta la creu i el calze en al·lusió al sacrifici–. Fixem-nos, a més, que és l'únic quadre de la sèrie on apareix representada la figura de Déu. La claror sobrenatural que emana del Nen, que encega els personatges de la dreta, simbolitza la nova llum que guiarà el món i que encega els homes.

La segona escena o Dolor, la *Fugida a Egipte* (fig. 3), ve anunciada en el filacteri per un passatge de l'evangeli de Mateu (Mt 2, 13-15): "*Fuge in Aegiptum*", diu. És interessant la variant iconogràfica que el pintor ha introduït, segons la qual els àngels acompanyen la Sagrada Família en l'èxode a Egipte, fugint de les persecucions d'Herodes. És més habitual la representació del moment anterior, quan l'àngel s'apareix en somnis a Josep i li diu que fugi –algunes escenes inspirades en els evangelis apòcrifs, fins i tot, presenten els ídols que es trenquen. És interessant,



Fig. 3. *Segon Dolor. Fugida a Egipte* (atribuït a Marià Colomer), església de la Congregació dels Dolors. Fotografia: Carles Aymerich, CRBMG.

també, l'evocació de la ciutat del fons, on una palmera i dues piràmides simbolitzarien Egipte.

El tercer Dolor l'acompanya la frase "*Dolentes quarebamus te*" (fig. 4) i correspon novament a l'evangeli de Lluc (Lc 2, 48), quan Maria es dirigeix a Jesús i li diu: "*Fili, quid fecisti nobis sic? Ecce Pater tuus, et ego dolentes quarebamus te*"; és a dir, "*Fill meu, per què t'has portat així amb nosaltres? El teu pare i jo et buscàvem amb ànsia*". El pintor ha representat el moment mitjançat una original partició de la composició. A l'esquerra (des del punt de vista de l'espectador), Jesús discuteix amb els doctors del temple representat com una escenografia que fuga en diagonal i que evoca una construcció amb voltes cassetonades, finestres amb frontons i pilastres d'ordres clàssics. Una llum sobrenatural, evocadora de la saviesa de les paraules del jove Jesús, il·lumina el seu rostre i contamina les figures dels doctors de la Llei que l'envolten formant un cercle. A l'altra meitat del quadre, tombant la cantonada d'una pilastra, apareixen



Fig. 4. *Tercer Dolor. Jesús al temple* (atribuït a Marià Colomer), església de la Congregació dels Dolors. Fotografia: Carles Aymerich, CRBMG.

Maria i Josep. El dolor de la Verge sembla que no ha desaparegut del tot i es mostra alleujada per la pèrdua temporal del Fill. Josep, des de darrere, sembla que la vol consolar dient-li que no s'amoïni més. Per composició i per resolució, és el millor quadre de la sèrie.

El quart Dolor es presenta retolat amb la inscripció "*Bajulans fibi crucem, exivit*", que al·ludeix a l'Evangeli de Joan (Jn 19, 17), en el moment que Crist carrega la creu i es dirigeix cap al mont Gòlgota (fig. 5). De tota manera, el pintor hi representa el Cirineu que l'ajuda (present als altres Evangelis) i la trobada amb la seva Mare, no esmentada a cap dels Evangelis però amb una tradició iconogràfica molt estesa que té origen en el llibre de Lamentacions (Lm 1, 12): "*Als qui passeu pel camí, a tots us és ben igual! Mireu-ho bé i veureu si hi ha un dolor com aquest: el dolor amb què ell em turmenta, amb què el Senyor m'afligeix ara que s'indigna.*" És la composició on el pintor sembla dependre més de fonts gravades.



Fig. 5. *Quart Dolor. Camí del Calvari* (atribuït a Marià Colomer), església de la Congregació dels Dolors. Fotografia: Carles Aymerich, CRBMG.

Maria al peu de la creu (fig. 6) és el tema que correspon al cinquè Dolor, que recull amb precisió un filacteri sostingut per angelets portadors d'un cor travessat per cinc espases a l'angle esquerre amb la següent inscripció: "Stabant juxta crucē[m] lesu mater ejús/ joann 19". La cita completa de l'Evangeli de Joan ens servirà per fixar amb exactitud la iconografia: "Vora la creu de Jesús hi havia la seva mare i la germana de la seva mare, Maria, muller de Cleofàs, i Maria Magdalena/ Quan Jesús veié la seva mare i, al costat d'ella, el deixeble que ell estimava, digué a la mare: - Dona, aquí tens el teu fill (Jn 19, 25-26)". Fixem-nos, doncs, que el pintor ha representat el moment de l'expiació de Jesús, l'últim alè de vida dedicat a la seva mare. Un dolor que es fa evident en el gest de la Verge, en Maria Magdalena –agenollada, abraçada al peu de la creu, amb els seus cabells fregant els peus de Crist–, i en l'apòstol Joan, a l'altre costat. L'altra dona que surt en segon pla acompanyant Maria Cleofàs podria ser Maria de Betània o Maria



Fig. 6. *Cinquè Dolor. Maria al peu de la Creu* (atribuït a Marià Colomer), església de la Congregació dels Dolors. Fotografia: Carles Aymerich, CRBMG.

Salomé. És interessant copsar, també, l'actitud dels soldats del segon terme, hàbilment representats en una escala proporcional més petita, suficient per suggerir el mont Gòlgota als afores de Jerusalem: la tropa que marxa esporuguida –atemorida per la foscor de l'eclipsi o pel terratrèmol, segons quina versió es llegeixi– i el centurió que munta a cavall sembla que evocuen les paraules de l'evangeli de Marc, segons les quals els qui custodiaven Jesús van reconèixer que havien crucificat el Fill de Déu (Mc 15, 54). Ara que la iconografia es llegeix amb claredat gràcies a la restauració, es pot aventurar si l'enfosquiment del quadre no es devia tant a la brutícia acumulada com a l'evocació d'una ambientació de penombra, només trencada per la focalització dels rostres dels personatges. Perquè, en realitat, els efectes de clarobscur, el trencament vaporós dels àngels amb filacteris, la llum crepuscular de la Jerusalem del fons, la jerarquitització de les figures de la Verge i Joan d'Arimatea, l'accentuació dramàtica de les expressions i la paleta



Fig. 7. Setè Dolor. Deposició al sepulcre (atribuït a Marià Colomer), església de la Congregació dels Dolors. Fotografia: Carles Aymerich, CRBMG.

a base de tons blaus, vermells i ocres, fan d'aquesta representació del cinquè Dolor de la Verge un tema molt més proper a les maneres de la pintura de la primera meitat de segle XVIII.

La darrera gran tela del conjunt correspon al setè Dolor, la *Sepultura de Jesús* (fig. 7). Aquí, el filacteri porta la cita llatina "*Et posuit eum in monumento*" (Lc 23, 53). L'escena, com el *Camí del Calvari*, respon a models difosos en estampes i, de tota la sèrie, sembla la d'execució més fluixa. No es pot descartar que aquesta caiguda qualitativa es degui, però, a restauracions posteriors de resultes dels danys soferts en algun moment o a la intervenció d'un aprenent o ajudant.

A Girona, el sisè Dolor correspon al grup escultòric del cambril, però com solia ésser habitual en altres espais, la imatge podria haver quedat amagada rere una tela que a mode de teló mòbil tapés l'escultura. Donades les vicissituds sofertes pel retaule i el desgast propi d'aquests mecanismes, podria ser que el sisè Dolor pintat no s'hagués conservat. Perquè en realitat,

la primera notícia documental del conjunt data de 1803 i diu així: “Als 18 de dit mes[març] me fas eixida de cent tretze lliures bars. Que he entragat al Illtre. Corrector Dn. Eudalt Rigall pbre. Pel valor del quadro del sisè dolor, ports i demés. 13 lliures”.²⁶ I un any després, el 15 de març de 1804, un devot donà 30 lliures que quedaren recollides al llibre de sagristia “per ajudar a pagar lo import del quadro del setè Dolor”.²⁷ Sembla clar, doncs, que el 1804, a tot tardar, el conjunt pictòric estava acabat. El cost de 113 lliures pel sisè Dolor i el fet que es paguessin ports indicaria dues coses: que el cost era notable i que els quadres venien de fora. També cal insistir en una altra dada: les pintures estaven a la Congregació molt abans del que tradicionalment s’havia suposat.

DE PANYÓ A COLOMER

Amb l’espessa capa de brutícia que cobria la majoria dels quadres no es podien apreciar amb gaire claredat les concomitàncies estilístiques que configuren el llenguatge pictòric de l’autor del cicle. Una vegada restaurat el conjunt, la lectura resulta prou reveladora per poder aventurar una hipòtesi d’autoria diferent a la tradicional de Joan Carles Panyó.

A la fi del segle XVIII, Joan Carles Panyó era un pintor reconegut. Amb la seguretat de conèixer el món dels oficis gràcies al seu pare daurador i al seu aprenentatge amb el també daurador Salvador Matarrodona, Panyó es presentà en societat com a deixeble de Manuel Tramulles, amb qui col·laborà a la capella de Sant Narcís de Girona, i com un jove ben format a l’Escola Gratuïta del Dibuix de Barcelona.²⁸ Amb el beneplàcit del seu

²⁶ ADG, Congregació dels Dolors, *Comptes de la sagristia*, 1799-1892, fol.18.

²⁷ ADG, Congregació dels Dolors, *Comptes de la sagristia*, 1799-1892, s.f. 15 de març de 1804.

²⁸ Les darreres aportacions de Rafael Soler sobre Joan Carles Panyó, sobretot en relació amb les pintures de l’escala d’accés a la sala de juntes, han de valorar-se com una hipòtesi, que no obstant això no recull la possibilitat d’una intervenció a les pintures murals. D’altra banda, l’aportació més interessant dels darrers anys al voltant del pintor la féu Maria Garganté en identificar l’autoria de Panyó en els nombrosos cartrons conservats de les santes Juliana i Semproniana per a les festes de 1779. Aquests materials permetran estudiar l’estil del Panyó més primerenc, que té molt de Pere Pau Muntanya. Vegeu RAFAEL SOLER, “Joan-Carles Panyó (1775-1840). Un important pintor i pedagog”, a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 95, 2009, pàg. 28-32; i MARIA GARGANTÉ, *Festa, arquitectura i devoció a la Catalunya del Barroc*, Ajuntament de Bellpuig; Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 2011 pàg. 72.

protector gironí, el bisbe Tomàs de Lorenzana –malauradament aquest és un aspecte molt poc investigat encara– Panyó es féu valer per aspirar a la direcció de l'escola de dibuix creada a la ciutat del Montsacopa el 1783. Era un candidat ideal: coneixia el món dels gremis, sabia dibuixar i tenia una notable formació intel·lectual. El fet que l'ensenyament fos nocturn permetia a Panyó aprofitar la jornada per assumir encàrrecs de particulars, sobretot relacionats amb la tasca de projectista de retaules i estructures efímeres, com monuments de setmana santa i novenaris. L'any 1784 treballà en aquests tipus de projectes a Colomers, Segueró, Sant Feliu i la Pinya, i realitzà una obra de gran envergadura: la reforma de l'altar major de l'església del Tura d'Olot, el disseny del qual no dista gaire del de Salvador Gurri per a Sant Agustí Nou de Barcelona. És evident que Panyó aprengué els rudiments de l'escenografia amb els Tramulles, que, com se sap, foren grans especialistes en la projecció d'arquitectures efímeres i decorats teatrals. No serà sobrer fer notar que Panyó tenia un exemplar del *Perspectiva Pictorum* del jesuïta Andrea Pozzo, les làmines del qual li servien d'inspiració per al Monument de Setmana Santa del Tura. Tenia, a més, una edició del tractat de Vignola.²⁹

El 1787, el bisbe Tomàs de Lorenzana impulsà una altra escola de dibuix, ara a Girona. El 1790, Olot deuria quedar petita per a les expectatives professionals de Panyó i decidí marxar cap a Girona. Grabolosa diu que el canvi fou motivat pels pocs diners que rebia i pel retard en les mesades, però m'inclo a pensar que fou l'atractiu d'una ciutat més gran i les perspectives del treball a la capella de Sant Narcís de l'església de Sant Feliu de Girona amb el seu mestre Manuel Tramulles el que el feren canviar d'opinió.³⁰ Panyó estigué al capdavant de l'escola entre 1790 i 1795, anys en què segurament pintà el magnífic retrat del bisbe Lorenzana que actualment hi ha a la Biblioteca Provincial de Girona –fou un regal de Josep Font el 1790–. Entre 1795 i 1796, Panyó patí un seguit de desgràcies. El seu valedor, Tomàs de Lorenzana, morí el 1796, poc abans havia

²⁹ Ramon VAYREDA, "Juan Carles Panyó. La seva vida, la seva obra i el seu temps" a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. II, 1932, pàg. 245 i 247.

³⁰ Panyó degué incorporar-se a la feina de Sant Narcís cap al 1790, recent arribat a Girona. Grabolosa diu que no sap què féu Panyó a Sant Narcís, però sóc del parer que es pot distingir clarament: Tramulles hauria pintat la volta central i Panyó, el cambril. La glòria amb les figures coHocades al voltant de la cornisa, deixant lliure tot el centre, és molt semblant a la seva decoració del Tura.



Fig. 8. *Coronació d'espines*, Joan Carles Panyó, església de l'Armentera. Fotografia: Francesc Miralpeix.

mort la seva primera dona i fou substituït de la direcció gironina de l'escola per l'escultor Josep Barnoia. De 1796 a 1799 es desplaçà a Reus, on a part de pintar dues teles per al cambril del Santuari de la Misericòrdia, un espai que ja comptava amb pintures de Franquet, dels Juncosa i de Jaume Pons, a més

de la part de l'escultura dels Bonifàs, es casà amb Teresa Bonifàs i Fort, filla de l'escultor Francesc Bonifàs. Entre 1798 i 1802 torna a ser a Barcelona, on demanà reincorporar-se a l'Escola de Llotja com a professor. Des d'allà rebé dos grans encàrrecs: la decoració de la pairalia del Noguer de Segueró, una decoració amb passatges de l'Antic Testament, molt a l'estil de Francesc Pla (hi recorda aquest cànon allargat de les figures i l'execució apressada) i les decoracions de l'església de Segueró (1801), on encara es conserva el seu novenari de les ànimes, i de l'església de l'Armentera (1801). A l'Armentera pintà el tremp la capella dels Dolors amb escenes de la Passió. L'altar major era de l'escultor Barnoia i potser s'hauria de preveure que fos el director de l'escola de Girona qui recomanés els obrers de la parròquia a Panyó. La decoració de l'Armentera, molt malmesa, és un preàmbul del seu treball a la capella del Santíssim d'Olot, sens dubte la seva millor intervenció. El 1802, potser buscant el coixí d'una mesada fixa o aprofitant els múltiples encàrrecs que rebia de la zona, acceptà reprendre la direcció de l'Escola d'Olot, que mantindrà fins a la seva mort. Entre 1802 i 1806 tornà a treballar al Tura, ja en uns anys en què el seu fill Dídac l'ajudava (†1823) i també una filla, Maria Ventura Panyó, que es dedicava a la pintura de flors. Des de la Guerra d'Independència fins a la seva mort, Panyó treballà sobretot a Olot: en la decoració de la casa del farmacèutic Bolòs, en nous treballs al Tura, al sagrari i l'altar de Sant Esteve, etc.

Fins abans de la Guerra d'Independència –m'atreviria a dir que fins a la seva segona estada barcelonina–, la seva pintura mantenia viu el record de l'estètica barroca. Les composicions, els models, el sentit pedagògic de la imatge, etc., eren constants no gaire difícils d'apreciar en la seva obra. No serà estrany, per tant, trobar-hi encara el record de l'obra de Viladomat, les formes del Barroc més distès dels Tramulles, sobretot d'en Manel, el decorativisme estilitzat de Francesc Pla, amb qui en alguna ocasió se l'ha comparat i fins i tot confós, i quelcom d'aquest classicisme més sever de la generació de Pere Pau Muntanya. La seva obra, en realitat, és com una petita enciclopèdia de la pintura catalana del segle XVIII, perfectament explicable si tenim en compte que Panyó és un dels primers "productes acadèmics" del país; és a dir, un pintor format en l'aprenentatge dels models dels mestres que tenia més a l'abast i en la confiança en el dibuix.

Hi ha una altra constant en l'art de Panyó: el traç. Les composicions de Panyó solen estar regides per la línia, per un dibuix que tanca la figura i que no deixa marge a la llibertat de la pinzellada (fig. 8). Igualment, les

seves composicions solen destil·lar una certa fredor. L'emotivitat de les figures apareix més rebaixada que en l'art dels seus predecessors i les escenes solen estar envaïdes per una certa contenció gestual. També la paleta és característica: sol ser de tonalitats clares, en consonància amb el predomini de colors i tons suaus. No en va, el seu art ha rebut –crec que massa gratuïtament– l'apellatiu de neoclàssic. Aquesta darrera etiqueta només li escauria en les darreres intervencions, les dels anys posteriors a la Guerra d'Independència. Les decoracions de temes mitològics i paisatges sense presència humana de can Trinxeria d'Olot –si és que són totes seves– valdrien d'exemple.

Aquest llarg *excursus* sobre l'estil de Panyó ve al cas per reblar la distància existent entre el seu estil i el conjunt dels Dolors de Girona. L'espectador que es planti davant del cicle pictòric dels Dolors –un dels més grans sobre tela de Catalunya– copsarà amb nitidesa que es troba davant d'un dels últims sospirs de l'estètica del Barroc, d'una pintura intensament emotiva basada en l'empatia i en la recerca d'una narració dels fets bíblics explicats a través del drama, de la llum i de l'espai. Un conjunt, en definitiva, que pretén ser un gran exercici didàctic, no exempt de trencaments de glòria i fumeroles sobrenaturals. Però no hi ha cap paral·lel possible amb la pintura de Panyó. Aquí el missatge és intens i no pas contingut, i la tècnica dóna relleu al color i no pas al dibuix. Les gammes de blaus, vermells i ocres sobre preparacions vermelloses –una constant de la pintura barroca a Catalunya– predominen arreu, i la llum busca efectes de clarobscur sobresortint en les figures principals i en els llocs on s'esdevé l'acció. Les figures no tenen el característic cànon allargat de Panyó, sinó una corporeïtat molt notable, accentuada per uns drapejats amples i pesants, que en els contorns sempre apareixen retallats en zig-zag.

Si no n'hi ha prou amb aquesta seriació de diferències estilístiques entre l'art de Panyó i el conjunt dels Dolors, l'acarament estilístic i formal del conjunt gironí amb l'obra del pintor vigatà Marià Colomer Figaró hauria de ser suficient per convèncer-nos del canvi d'autoria.

Com anunciava al principi, fins a l'estudi de Ramon Ordeig, Marià Colomer (1743-1831) era un pintor amb prou feines conegut.³¹ Més enllà del

³¹ Ramon ORDEIG, "El pintor Marià Colomer i Parés (1743-1831)", a *Ausa*, 154 (2004), pàg. 479-493.

cercle vigatà, el seu art i la seva figura quedaren eclipsats per la producció de Francesc Pla *el Vigatà*. Ordeig, però, ens revelà una biografia del pintor que resulta molt simptomàtica de la nostra història de l'art i d'alguns dels seus representants: de ser un dels millors i més actius pintors de la segona meitat del segle XVIII i dels primers anys del XIX –així li ho reconegueren quan el feren vigatà il·lustre–,³² amb un llarga i àmplia carrera, a morir en l'oblit més absolut i gairebé en la misèria. Des de 1818 depengué de la caritat del seu fill capellà i des de 1823 visqué rellogat en una habitació de la casa del capellà Tomàs Balmes, a qui prèviament havia venut la seva casa. Des del terreny artístic, Colomer aconseguí una certa fama arran que el bisbe Francesc de Veyan li encarregués la galeria de retrats de bisbes per al Palau Episcopal de Vic, el 1806. Les seves obres més destacades, tant pel format com per la qualitat aconseguida, foren la decoració de la capella dels Sants Màrtirs de l'església de la Pietat de Vic (1791) (fig. 9), el quadre *l'Aparició de la Verge del Pilar a san Jaume* del saló de sínodes del palau Episcopal de Vic (1800) (fig. 10) i les teles de la capella del Pilar de la seu vigatana (fig. 11). Darrerament s'ha trobat un altre conjunt que es creia perdut: les pintures de la *Vida de san Víctor* que havien estat al cambril de la capella dels Sants Màrtirs de l'església de Sant Fructuós de Castellterçol (fig. 12).³³

Altres obres seves les coneixem només per fotografies antigues, com els frescos de Sant Llibori de l'altar que el sant tenia dedicat a la Pietat de Vic, el retaule de sant Marc de la catedral de Vic,³⁴ i les pintures del cambril desaparegut del monestir de Sant Joan de les Abadesses (fig. 13) i es té coneixement d'altres obres, com ara els frescos de la casa Parrella de Vic i els quadres amb escenes de la capella del Santíssim de la Pietat de Vic, entre altres de desapareguts.

M'interessa recollir, no obstant això, un conjunt de pintures conservades que Ordeig passà per alt. Es tracta de les teles del retaule del

³² J. SALARICH, *Vich, su historia, sus monumentos, sus hijos y sus glorias*, Vic, Imprenta Soler, 1854; M. SALARICH, M. YLLA-CATALÀ, *Vigatans il·lustres*, Vic, Patronat d'Estudis Osonencs, 1983.

³³ V. ANGULO, "Conjunt de pintures del cambril de la capella dels Sants Màrtirs de Castellterçol", a *Lauro*, 7 (1994), pàg. 59-60.

³⁴ Ordeig no recull l'atribució. Conec la gran tela del retaule perdut –la santa Eulàlia de l'àtic també és de Colomer– a través d'una fotografia de l'Arxiu fotogràfic de la Diputació de Barcelona, on consta l'atribució a Colomer.



Fig. 9. Decoració de l'església de la Pietat de Vic amb escenes dels sants Màrtirs Lluçia i Marcia, de Marià Colomer. Fotografia. Francesc Miralpeix.

Fig. 10. *Aparició de la Verge del Pilar a san Jaume* del saló de sínodes del palau Episcopal de Vic, de Marià Colomer. Fotografia: Ordeig.





Fig. 11. Escenes de la capella del Pilar de la catedral de Vic. Fotografia: Francesc Miralpeix.

Roser de l'església de Sant Boi de Lluçanès on figuren quinze teles amb els Goigs de la Verge.³⁵ Per la data d'acabament del retaule, al voltant de 1770 —es daurà el 1784—, estaríem davant d'un dels treballs més primerencs del pintor vigatà. Del conjunt d'escenes, vull destacar-ne tres: la *Presentació al temple*, *Jesús entre els doctòrs*, i la *Crucifixió*. N'hi ha prou amb una mirada ràpida per comprovar que la similitud compositiva i formal entre aquestes petites escenes i les grans dels Dolors, sobretot la *Presentació de Jesús*, és sorprenent.

En aquests olis modestos de Sant Boi de Lluçanès ja s'hi poden entreveure algunes de les constants formals que caracteritzen les figures de Colomer i que fan el seu estil fàcilment reconeixible. Ja he fet esment més amunt a alguna d'aquestes característiques formals, com ara la volumetria i el cànon de les figures i la paleta. Ara m'entretindré a fer notar l'abundància d'angelets contorsionistes que apareixen gairebé sempre entremig de nuvolades de

³⁵ Elisenda ASTURIOL, *Sant Boi de Lluçanès. Un testimoni d'arquitectura i retaulística de l'època del barroc català*, Universitat de Barcelona (tesi de llicenciatura inèdita), [199?], pàg.104.



Fig. 12. *Vida de San Victor* del cambril de la capella dels Sants Màrtirs de l'església de Sant Fructuós de Castellterçol, de Marià Colomer. Fotografia: Carles Aymerich, CRBMG.

tonalitats daurades, amb cabelleres espesses i llargues (fig. 14). També són molt característics els àngels adolescents. Com els que apareixen a la Pietat de Vic i a les escenes de Sant Víctor de Castellterçol –i en el cas de Girona a la *Fugida a Egipte*–, Colomer els vesteix amb vestits amples i llargs (fig. 15). Però allò més constant són les cares, gairebé sempre de perfil, amb el front ample i amb una llarga cabellera que es replega a l'alçada de la nuca. Els sants Màrtirs vigatans, el sant Víctor i els àngels adolescents de Girona semblen calcs d'un mateix model. Passa el mateix amb determinades figures: la Verge que munta l'ase



Fig. 13. Cambril desaparegut del monestir de Sant Joan de les Abadesses. Escena de Marià Colomer. Fotografia: Arxiu Mas.



Fig. 14. Detall de les agrupacions d'angelets de la Congregació dels Dolors i dels quadres de la capella de Sant Domènec de la catedral de Girona.



Fig. 15. Detall àngels adolescents: *Fugida a Egipte* dels Dolors de Girona i *Vida de sant Víctor*. Fotografia: Francesc Miralpeix.

de la *Presentació de Girona* i la Mare de Déu del quadre de l'apòstol sant Jaume –sempre amb aquest vel a mode de visera i amb la cara il·luminada, amb una paleta més clara– són gairebé idèntiques. Justament, m'és necessari encadenar aquestes dues pintures amb dues altres obres inèdites i fins



Fig. 16. *Sagrada Família en el repòs de la Fugida d'Egipte*, atribuïda a Marià Colomer. Capella de Sant Domènec, Catedral de Girona. Fotografia: Francesc Miralpeix, per gentilesa del capítol.

ara anònimes que es troben a la catedral de Girona, a la capella de Sant Domènec. La *Sagrada Família en el repòs de la Fugida d'Egipte* (fig. 16) gairebé presenta totes les particularitats que fins ara he assenyalat, inclosos els àngels grassonets, els grans plegats dels vestits i fins i tot els elements de paisatge.



Fig. 17. *Dubte de Sant Tomàs* atribuïda a Marià Colomer. Capella de Sant Domènec, Catedral de Girona. Fotografia: Francesc Miralpeix, per gentilesa del capítol.

El sant Josep d'aquesta obra catedralícia, a més, el podríem retrobar –amb el característic perfil fisiognòmic i amb l'espessor de les teles– en totes les obres dels Dolors on apareix. Però també en les caracteritzacions de sant Jaume i dels apòstols que l'acompanyen dels quadres de Vic. L'altra obra de la capella de la catedral de Girona, un *Dubte de Sant Tomàs* (fig. 17), apunta la atribució: el sant Tomàs és un calc de l'apòstol sant Jaume de Vic, de la



Fig. 18. *Verge amb el Nen* i *Sant Josep amb el Nen*, atribuïts a Marià Colomer. Fotografia: Francesc Miralpeix.

mateixa manera que els àngels portadors del filacteri són els mateixos que els dels quadres de la Congregació dels Dolors.

Desconec en quin moment foren realitzats els quadres de la catedral de Girona i no hi ha dades, fins ara, de la presència de Marià Colomer a la ciutat de l'Onyar. Malgrat això, no hi ha dubte que el conjunt dels Dolors de Girona entronca estilísticament amb el de la catedral i aquest amb les obres vigatanes. L'estil és, en aquesta ocasió, un document de primera mà que ens assenyalava l'autoria d'una manera nítida. Quedarà per resoldre com es produí l'encàrrec i sota quines circumstàncies, però no sembla que la paternitat del pintor de Vic es pugui ignorar més.

NOVES I DARRERES ADDICIONS

L'estil de Colomer i la localització d'un ampli conjunt de peces conservades i documentades són motius prou sòlids per aventurar-me a suggerir l'existència d'un seguit d'obres anònimes que combreguen a la perfecció amb el seu llenguatge i amb el seu univers formal. Així, dos *tondi* del Museu de Mojà, un representant la *Verge amb el Nen* i l'altre *Sant Josep amb el Nen*, caldria considerar-los del pintor amb molta probabilitat (fig. 18).



Fig. 19. Quadre subhastat a Balcli's, atribuït a Marià Colomer. Fotografia: gentilesa de Balcli's Subhastes.

La Verge sembla un retall del quadre de la catedral o del grup central de la Verge de la *Fugida a Egipte* dels Dolors. Per afinitats semblants, no hi ha dubte que el quadre subhastat a Balcli's el 2010 com a obra anònima espanyola,



Fig. 20. *Sant Felip Neri* i *Sant Ramon de Penyafort*, atribuïts a Marià Colomer, Museu Eco d'El Greco de Cabacés (Priorat). Fotografia: Carles Aymerich, CRBMG.

amb una iconografia poc encertada de les *Dues Trinitats* (116,50x86,00), és de Marià Colomer (fig.19).³⁶ La Verge, sant Josep i la figura de sant Agustí (?), així com els recurrents angelets, representen un mostrari formal de totes les obres suara esmentades. Del mercat antiquari diria que també és seva un *Sant Lluís Gonzaga* muntat en un bellíssim marc ovalat, on figuren els angelets i els característics àngels adolescents.³⁷ Pel format i les característiques del marc semblaria de la mateixa sèrie dels anònims *Sant Felip Neri* i *Sant Ramon de Penyafort* del Museu Eco d'El Greco de Cabacés (Priorat),³⁸ que caldria afegir a la nòmina d'obres de Colomer (fig. 20) –són teles, d'altra banda, molt pròximes a les composicions de Castellterçol. També del mercat cal ressenyar una *Sagrada Família amb Santa Teresa i Sant Antoni*, que repeteix els models de Maria i de sant Josep ja esmentats més amunt.³⁹

³⁶ Subhastes Balcli's, octubre de 2010, lot. 975.

³⁷ Aparegué com a anònim d'escola espanyola a www.todocolección.net, amb el número de lot. 1098. (Antigüedades Torrearte, d'Alacant).

³⁸ Vegeu-ne una reproducció a *Memòria d'activitats Centre de Restauració de Béns mobles de la Generalitat 1997-2002*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2004, p. 56-57.

³⁹ *Subarna*, abril de 2010, 47 x 39. Sortia com a anònim d'escola espanyola.



Fig. 21. *Pietat*, sagristia de la catedral de Vic. Fotografia: Francesc Miralpeix.

Potser les més clares, però, siguin una bellíssima *Pietat* de la sagristia de la catedral de Vic (fig. 21) i algunes obres del Museu Episcopal. La *Pietat*, resolta amb un escorç agosarat, recorda els models de Girona. Del Museu Episcopal de Vic s'hauria de considerar proper al seu estil els dos oval·ls amb els temes de *Sant Miquel dels sants* i els *Sants Màrtirs* (fig. 22), exposats a la sala, ben connectats formalment amb les pintures dels Sants Màrtirs de l'església de la Pietat;⁴⁰ i també una urna reliquiari de la reserva amb escenes de la vida d'un sant (fig. 23).⁴¹ La composició és molt característica del pintor, fins al punt que podrien ser escenes de la vida de Sant Víctor de Castellterçol. Podria tractar-se de l'urna reliquiari del sant?

⁴⁰ MEV, núm. inv. 16507 i 17707, respectivament. Figuren com a anònims i es desconeix la procedència.

⁴¹ MEV, núm. inv. 15317. Se'n desconeix la procedència.



Fig. 22. *Sant Miquel dels sants i els Sants Màrtirs Llucià i Marcia*, atribuïts a Marià Colomer. Museu Episcopal de Vic. Fotografia: Francesc Miralpeix, per gentilesa del MEV.



Fig. 23. *Urna reliquiari*, amb pintures atribuïdes a Marià Colomer. Museu Episcopal de Vic. Fotografia: Francesc Miralpeix, per gentilesa del MEV.

