

Els interiors barcelonins de finals del segle XVIII i començaments del XIX

Maribel Rosselló Nicolau
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
maribel.rossello@upc.edu

RESUM

El nostre article estudia el tractament de la superfície dels interiors de les cases de les famílies benestants de Barcelona entre final del segle XVIII i inici del segle XIX. Ens hem centrat en les estances més valorades i representatives de la casa, que són els salons i, quan ha estat possible, també hem estudiat algunes altres dependències, com ara les estrades (sales de recepció que precedeixen els salons) o les sales amb alcova.

A final del segle XVIII, es va manifestar una sensibilitat renovada, per part de la noblesa i de la burgesia que havia assolit una posició destacada en la societat catalana, vers les residències i els seus interiors. En l'escrit, hi mostrem i hi analitzem alguns exemples per tal d'entendre com va ser el tractament de la superfície d'aquests interiors: quins van ser els valors i les expectatives que s'hi van tenir en compte; quin paper van tenir els artistes i els artesans en la seva definició; com van intervenir els arquitectes en la concepció d'aquests espais, si només es van centrar en la composició dels buits i plens o si hi va haver una participació molt més activa.

D'altra banda, també apuntem a partir de quines tècniques es van resoldre aquests aspectes i quin va ser el grau de sistematització.

Paraules clau:

revestiment, interiors, Barcelona, neoclassicisme, pintors, fusters.

ABSTRACT

Barcelona interiors in the late 18th and early 19th centuries

This article studies the interiors of houses of the wealthy people of Barcelona in the late 18th and early 19th centuries. We focus on the rooms that were most valued and representative of the house—the drawing rooms—and when possible other rooms such as the *estrades* (antechambers to the drawing rooms) and rooms with alcoves.

In the late 18th century the nobility and the bourgeoisie who had attained an outstanding position in Catalan society showed a renewed sensitivity towards their residences and interiors. We present and analyse some examples of this in order to analyse the treatment of interiors: the values and expectations that are placed in them, the role of artists and craftsmen in defining them, and the intervention of architects in the conception of the spaces. We consider whether the architects only concentrated on the composition of voids and solids or played a more active role. We also discuss the techniques that are used in these interiors and the extent to which they are systematised.

Key words:

linings, interiors, Barcelona, Neo-Classicism, painters, carpenters.

1. R. CASELLES, «L'estil Imperi a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, pàgina artística, 20 de gener de 1910. J. FOLCH (dir.), «Interiors senyoriels catalans», *D'ací i d'allà*, núm. 69, Barcelona, setembre de 1923. B. BASSEGODA, «La edificación barcelonesa en el siglo XVIII» (v i últim), Barcelona, juny de 1936, *Barcelona Atracción*, núm. 300, p. 174-179. J. AINAUD, J. GUDIOL, F. P. VERRIÉ, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, 2 vol. S. ALCOLEA, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, núm. XIV-XV, Barcelona, 1959-1960 i 1960-1961. J. MAINAR, «L'art neoclàssic i romàntic. Les arts decoratives», *L'art català*, vol. II, Barcelona, 1955-1961, p. 309-330. J. R. TRIADÓ, *Història de l'art català. L'època del barroc: XVII-XVIII*, vol. V, Barcelona, 1984. F. FONTBONA, *Història de l'art català. Del neoclàssicisme a la restauració 1808-1888*, vol. VI, Barcelona, 1984. S. ALCOLEA, *El palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*, Barcelona, 1987. F. QUÍLEZ, «Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX», Barcelona, 1995, *Locus Amoenus*, núm. 1, p. 193-207. F. QUÍLEZ, «A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona», *Locus Amoenus*, núm. 4, Barcelona, 1998-1999, p. 201-217. F. QUÍLEZ, «Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts*, núm. XIII, 1999, p. 127-172. A. COLL, «Francesc Pla, el Vigatà, i la decoració de la casa Fontcoberta de Vic», *Locus Amoenus*, núm. 5, Barcelona, 2000-2001, p. 241-252.

2. S. ALCOLEA, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, núm. XIV, Barcelona, 1959-1960, p. 146.

ELS diferents estudis que s'han portat a terme¹, a més dels exemples que se'n guarden encara avui, ens permeten dir que, a finals del segle XVIII, hi ha una renovada sensibilitat, per part de la noblesa i dels burgesos que han assolit una posició destacada en la societat catalana, vers les seves residències i els seus interiors. Hi trobem tot un seguit d'actuacions; a vegades només són intervencions puntuals per dotar un espai de la casa del tractament decoratiu que requereix la categoria dels qui hi viuen, però, en altres casos, l'actuació suposarà la construcció d'un immoble de bell nou a partir de les renovades expectatives socials. Com diu Alcolea: «Las más importantes obras decorativas emprendidas en el último tercio del siglo XVIII son las destinadas al mayor esplendor de las mansiones que levantaron comerciantes e industriales, los representantes más destacados de esta poderosa y nueva nobleza de Barcelona, al mismo tiempo que surgía el edificio de la Lonja, legítimo orgullo de la revitalizada Junta de Comercio»². Estem en un moment en què la decoració d'interiors tendeix a una nova distribució dels espais, segons Maynar «amb una encertada visió del conjunt, fins aleshores no aconseguida; les pintures als sostres i parets, les indians, sedes o papers pintats alternant amb la decoració pictòrica; l'abundor de motlures, daurats, llums de cristall, mobles de fustes exòtiques —caoba, banús, xicranda— donen una sumptuositat desconeguda als nostres interiors»³. Aquesta concepció dels interiors s'allargarà més enllà del segle XVIII, fins als anys trenta i quaranta del segle XIX. Entremig, hi ha un moment d'estancament que coincideix amb l'ocupació francesa que va tenir lloc entre el 1808 i el 1814, però, un cop superat, es reprèn l'activitat seguint els mateixos models. L'aristocràcia i l'alta burgesia requeriran l'arranjament dels espais interiors de les seves

residències i es farà mantenint el model de finals del segle XVIII. Hi haurà una generació d'artistes, deixebles de la precedent, que mantindrà vigents els models apresos dels seus mestres, sobretot a l'Escola de Dibuix de Llotja. Però aquest conservadorisme, com afirma Francesc Quílez⁴, no només és per part dels artistes, sinó també dels mateixos clients que segueixen demanant el que s'havia fet fins aleshores.

Al llarg d'aquest article, mostrem i analitzem alguns d'aquests exemples. Ens interessent especialment perquè ens permeten copsar com es plantejaven els interiors des dels primers exemples que hem pogut documentar pels volts del 1770 fins als darrers, que daten d'entre el 1830 i el 1840.

Una de les preguntes que ens fem i a la qual intentarem trobar resposta és com s'entén el tractament de la superfície en aquests interiors: quins són els valors i les expectatives que s'hi tenen en compte; quin paper hi tenen els artistes i els artesans; com intervenen els arquitectes en la concepció d'aquests espais; si només se centren en la composició dels buits i plens, o si hi ha una participació molt més activa. D'altra banda, analitzem com, a través de la pintura i de tècniques que hi són properes, com ara les d'estesa i la talla, es resolen moltes facetes decoratives, atorgant a pintors, estucadors, tallistes i dauradors un paper crucial en la concepció de l'espai interior acabat. Però també volem fixar-nos en la manera com s'entén el parament, si és una superfície que vesteix, prescindint d'assumir el fet arquitectònic, o si, ans al contrari, els recursos superficials busquen refermar o establir un ordre arquitectònic real o il·lusori a partir del qual es componen.

Per donar resposta a aquests interrogants, analitzarem detalladament diferents exemples d'interiors de final del segle XVIII i començament del XIX que no s'han perdut. Descriurem com són i com

s'han realitzat, quines són les tècniques emprades, com s'entén el tractament de la superfície, com es resolten els paraments, com són els paviments, per quines solucions de sostre s'opta. En els casos que sigui possible, valorarem quin paper tenen els cortinatges i el mobiliari en la qualificació del conjunt. Després d'estudiar cada un d'aquests interiors, establirem quin són els trets comuns i específics que els defineixen, qui els resol, quins són els models i quines són les formes de producció.

En primer lloc, estudiarem el palau Moja, construït entre el 1774 i el 1789. Les raons que ens han portat a estudiar aquest edifici són molt diverses. Van des del seu valor com a exemple de l'arquitectura civil de la segona meitat del segle XVIII fins a les més estrictament operatives, com és la facilitat d'accés, ja que avui és un organisme oficial on es pot entrar sense entrebancs. A més, en aquest cas, és un edifici força documentat, hi ha una bibliografia específica que ha tret a la llum molta documentació original, la qual cosa ens serveix de referent i ens permet obtenir dades per als altres exemples. D'altra banda, malgrat alguns episodis desastrosos per a l'edifici, el seu estat de conservació avui és bo, tot i que s'hi ha fet una intervenció important en la qual s'han hagut de restituir pintures i acabats, i també s'hi han modificat de manera notable espais i elements arquitectònics⁵.

El segon exemple que aportem és, per emplaçament, molt proper a l'anterior, i hi comparteix alguns episodis familiars; es tracta del palau del comte de Fonollar, conegut en el segle XVIII pel palau dels marquesos de Palmerola⁶, situat als números 7 i 9 del carrer de la Portaferrixa. Es tracta d'un edifici aixecat a principis del XVIII, però en el qual, a finals del segle, abans de 1799⁷, es van arranjar les estances del pis principal. Les raons per escollir aquest exemple són de diversa índole⁸. Tant al saló del palau Moja com aquí, el saló de l'anomenat aleshores «palau dels marquesos de Palmerola», els paraments es resolten a partir de la pintura mural. L'autor de les pintures és Pere Pau Muntanya (1749-1803)⁹, i el del palau Moja és Francesc Pla (1743-1805), la qual cosa ens permet veure dues aportacions del mateix moment, però que representen dues tendències vigents aleshores. La tendència gremial i més arraigada de Pla, format dins l'entorn gremial i a l'acadèmia dels germans Tremulles, contrasta amb un tarannà més estrictament acadèmic de Muntanya, professor i després segon director de l'Escola de Dibuix de Llotja¹⁰, darrere del qual hi ha una clara voluntat d'atansar-se als preceptes acadèmics¹¹.

Continuarem l'anàlisi a partir de la intervenció feta pel baró de Castellet entre el 1792 i el 1793 al palau medieval del carrer de Montcada. En aquest cas, es tracta d'un saló i d'una estrada que el precedeix. Actualment, formen part del conjunt del Museu Picasso. La sala té un notable interès

per com està resolta, és com si es tractés d'un retaule (no podem oblidar l'arrelada tradició de retaules barrocs). Creiem que té interès perquè les tècniques emprades són diferents dels exemples precedents. D'altra banda, malgrat que és un espai força conegut i visitat, alhora que fàcilment accessible, està poc estudiat, apareix en la bibliografia només esmentat com un exemple més de salons de la segona meitat del segle XVIII i no n'hem trobat cap estudi específic.

Els deixebles de Pere Pau Muntanya i altres pintors acadèmics perllongaran la vigència de la concepció dels interiors tal com es plantejava a finals del segle XVIII, fins ben entrat el XIX. D'aquí que hem cregut interessant mostrar el fil de continuïtat a través dels interiors que arriben fins a la dècada dels anys trenta. És a dir, al segle XIX trobem exemples de salons i d'altres estances concebuts tal com es feia a finals del segle XVIII. El nostre estudi es completa amb tres interiors a través dels quals podem veure com s'allarga la manera de fer de l'últim terç del XVIII.

Es tracta, en primer lloc, del palau del marquès d'Alòs, al carrer de Sant Pere més Alt, número 27. Segons que hem recollit a la tesi doctoral d'Enric Mira¹², la construcció del palau s'inicia el 1805, s'atura el 1808 i després es reprèn entre el 1814 i el 1818. Originàriament, hi havia en aquest palau diversos espais vestits de manera excepcional, però se n'han perdut bona part dels paraments, se'n conserven el sostre de la dita «sala oval» (avui un despatx professional) i algun altre d'estances secundàries. L'únic espai que se'n conserva íntegre és la sala rodona. Es tracta d'un espai de dimensions reduïdes, però per la seva originalitat i acabat acurat esdevé un exemple molt apreciat per nosaltres. És un espai força inèdit a la bibliografia recent, sempre que se cita es reproduïxen les fotografies de l'inici dels anys trenta guardades a l'Arxiu Mas. Creiem que el seu estudi aporta dades força desconegudes i, a més, acosta aquest espai tan entrançable als especialistes. D'altra

(Col·lecció Torres Amat 4, 5, 6). Selecció i edició a cura de Ramon Buixareu. En aquesta obra, es parla de la casa dels Despujol o Palmerola —tal com es coneix la Casa Fonollar al segle XVIII—, al carrer de Portaferrixa, que el juny de 1784 s'estava fent nova quasi del tot i on el 10 d'agost es col·locaren les baranes de ferro dels balcons de la façana.

7. S. ALCOLEA, *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, op. cit. Santiago Alcolea en dona la referència a partir de la sol·licitud, per ser nomenat pintor acadèmic, presentada pel mateix Muntanya a l'Academia de Nobles Artes de San Fernando de Madrid, el 6 d'octubre de 1799.

8. Una altra raó que ens ha esperonat a estudiar aquestes estances és el fet que són unes pintures que s'han descobert en una intervenció feta la primavera del 2002. Estaven amagades per revestiments successius que s'havien anat fent al llarg dels anys; per tant, aquí s'ajunta l'interès pel descobriment (si és que se'n pot dir així). Es tracta d'una aportació força inèdita i que permet disposar d'episodis que semblaven perduts. En aquest moment, les pintures murals estan restaurades; malgrat que hi hagi pegats i que se n'hagin perdut trossos, són d'un notable interès.

9. S. ALCOLEA, *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, op. cit.

10. El primer director de l'Escola de Dibuix de Llotja fou Pasqual Pere Moles i Coronas (València 1741-Barcelona 1797), a qui succeí Pere Pau Muntanya. Tal com apunta Josep Maria Montaner a *La modernització de l'utillatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona, 1990, p. 320: «L'Escola Gratuïta de Dibuix de la Junta Particular de Comerç entre 1775 i 1808 (Escola de Nobles Arts des de 1774) va permetre per mitjà del dibuix formar pintors, escultors, arquitectes, gravadors, estampadors d'indianes i un llarguíssim i especialitzat etcètera de professions [...]. Les escoles promogudes per la Junta de Comerç constituïen el focus cultural i artístic més qualificat de Catalunya, fins i tot per sobre de la mateixa Universitat de Cervera».

11. En Josep Maria Montaner, en la seva obra ja citada *La modernització de l'utillatge mental*, estudia amb molt rigor l'evolució de la formació gremial a l'acadèmica.

12. E. MIRA, *El lenguaje neoclásico en Cataluña. Los palacios de Barcelona*, tesi doctoral inèdita, Barcelona, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, 1991, director: Josep Maria Montaner.

3. J. MAINAR, «L'art neoclàssic i romàntic. Les arts decoratives», *L'art català*, op. cit., p. 310.

4. F. QUÍLEZ, «Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa», op. cit.

5. A partir de la conversa mantinguda amb Joan Rosàs, conservador del palau, hem pogut conèixer l'evolució recent del palau, sobretot els últims incendis ocorreguts als anys setanta, que malbarataren bona part de les sales del costat nord, el que dona al jardí, en què es van perdre dos plafons del sostre del saló de ball. També hem pogut conèixer les espoliacions de mobiliari, pintures murals sobre

tela i documentació, a més de la restauració per convertir-lo en espai de serveis administratius, la qual cosa exigia la duplicat de comunicacions en vertical, obrir més escales (la cuina es va perdre), crear passadissos per unir diferents espais (això va suposar perdre una galeria de fusta del segle XVIII), etc.

6. R. AMAT (baró de Maldà), *Calaix de sastre*. Escrits a manera de diari entre els anys 1769 i 1819, entre els quals hi ha un manuscrit a l'Institut Municipal d'Història. Una part dels escrits estan publicats: R. AMAT, *Calaix de sastre*, vol. I, II, III (1769-1791, 1792-1794, 1795-1797), Barcelona, 1988



Figura 1.
Saló del palau Moja o dels Cartellà, 1774-1789. Arxiu Mas.

13. Febrer de 2003.

14. Entre el maig i el juny de 2003, s'ha sotmès a un procés de restauració.

15. F. QUÍLEZ, «Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa», op. cit.

16. Sobre la biografia de Pau Rigalt, es poden consultar els treballs següents: I. BRAVO, *L'escenografia catalana*, Barcelona, 1986, p. 41; també el catàleg de l'exposició *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992. En darrer lloc, l'article que ens ha aportat més dades sobre els treballs concrets del palau Castell de Pons: F. QUÍLEZ, «Pau

banda, ens permet continuar, des de les solucions tècniques, el camí iniciat en el saló de la casa del baró de Castellet. En el moment que l'hem estudiat¹³, l'estat de conservació és força bo, malgrat que va patir un incendi a finals de la dècada de 1970, que va deixar les pintures força fumades, però no se'n va perdre cap element ni s'hi han fet actuacions que poguessin alterar la disposició original¹⁴.

Un altre exemple que estudiem dins el segle XIX és la intervenció feta al pis principal de l'edifici que coneixem per palau Castell de Pons, situat a la cantonada del carrer del Pi amb la plaça de Cucurulla. És un edifici construït a l'inici del segle XIX, però, tal com s'explica més endavant, el tractament dels interiors que avui ens queden els hem de datar als volts de 1820¹⁵. L'autor d'aquests

interiors fou Pau Rigalt i Fargas (1778-1845), pintor i escenògraf¹⁶, deixeble de Pere Pau Muntanya a l'Escola de Llotja.

El mateix Pau Rigalt és també autor de l'últim interior que exposem, el saló del palau Dalmases. Aquest saló, malgrat la humitat i el fet que el pas del temps n'hagi deteriorat visiblement alguns paraments, sobretot el de façana, la qualitat dels seus acabats i la seva mateixa delicadesa fan que sigui molt atractiu i creiem que ens aporta dades força interessants per completar el nostre estudi. Com ja hem dit, Rigalt dedicava part de la seva activitat professional a l'escenografia, la qual cosa li confereix un coneixement profund de la perspectiva. A través dels seus interiors, podem captar aquest fet, ja que hi ha una forta influència de la seva condició d'escenògraf. En aquests moments, és molt freqüent el traspàs de solucions pròpies de l'escenografia cap al tractament d'interiors.

I. Els interiors

Palau Moja o dels Cartellà (1774-1789)

A partir de 1774, s'iniciaren els treballs preparatoris per a la construcció, al carrer de Portaferrixa, cantonada amb la Rambla, d'un palau per a la família dels Cartellà¹⁷. Tal com recull Santiago Alcolea¹⁸, la impulsora de la construcció d'aquest edifici fou Maria Lluïsa Descatllar, marquesa de Cartellà i de Moja.

Les traces de l'edifici s'encarregaren a Josep Mas i Dordal (1724/1725-v. 1802/1805), membre d'una família de constructors de Barcelona pertanyent a la Confraria de Mestres d'Obres i Molers. Segons Arranz, «fou un dels pocs constructors barcelonins de la segona meitat del segle XVIII que es van merèixer de debò el títol d'arquitecte, per bé que mai no l'aconseguí, i és probable que ni tan sols el sol·licités de qui podia atorgar-l'hi, és a dir, de l'Academia de San Fernando»¹⁹. El seu treball arquitectònic és molt important en les darreres dècades del segle XVIII a Barcelona. Només en aquesta ciutat és autor d'obres de tan renom, a més del palau Moja, com ara l'església de la Mercè (1765-1775) i l'ampliació del palau Episcopal (1782-1785), a més de l'església de Sarrià (1780-1807), en aquell moment municipi independent.

El 1774 s'inicien les tasques administratives per poder construir el nou edifici a la cantonada de Portaferrixa amb la Rambla. Poc temps després, s'inicien les obres. Pau Mas i Dordal (1731/32-1808), germà de Josep, en serà el constructor²⁰. Abans de bastir el nou edifici, s'hagueren de fer alguns treballs previs, com ara enderrocar una torre de la muralla medieval i algunes cases que s'havien adquirit per engrandir-ne el solar. Hem

pogut saber quin tros de muralla es va enderrocar i quines eren les diferents propietats a partir d'un plànol copiat per Josep Oriol Mestres l'any 1870²¹. A partir del treball d'Alcolea²², sabem que, a l'estiu de 1786, moment en què es casa la filla dels marquesos, s'han acabat les feines dels interiors, ja que es fa menció de les pintures del saló i dels cortinatges de la resta de peces.

Francesc Pla, *el Vigatà*, com ja hem dit, és l'autor de les pintures del saló. Manllevant les dades aportades per Alcolea, sabem que la seva aportació és molt més àmplia. Fa les pintures perdudes de la façana i pinta quatre dependències més: la cambra amb alcova de la raonada al jardí, la primera sala que és la peça dels criats, el menjador de la part del jardí²³ i l'habitació amb alcova²⁴ que dóna al vestíbul gran i al corredor d'accés; també el vestíbul gran i la capella. Així mateix, pinta la cambra i l'alcova del segon pis que fa cantonada amb la Rambla i el carrer de Portaferrixa.

Pere Pau Muntanya és l'autor dels frisos i arrambadors de sis salons principals del palau Moja, amb escenes de caire profà i mitològic. Són pintures realitzades a l'oli sobre tela (avui se'n conserven algunes al vestíbul, tot i que no n'és el lloc original).

Ens interessa veure com és l'arranjament interior de les estances principals de la planta noble. Aquestes estances són les que estan situades a la crugia de la façana que dóna a la Rambla i a totes dues cantonades, la de Portaferrixa i la del jardí. Podem saber com era la planta original a partir de l'aixecament que en fa Josep Oriol Mestres²⁵. Es tracta del saló principal de doble alçada, situat al bell mig de la crugia, de dues estrades, una a cada costat del saló, i de dues sales amb alcova, esmentades en algun document com a segones estrades, situades cada una en una cantonada.

D'aquests espais, l'únic que en resta intacte és el saló principal (figura 1). Les altres estances es modifiquen en vendre's l'immoble a Antonio López y López, primer marquès de Comillas²⁶. Hem pogut estudiar directament el tractament de la superfície del saló, les pintures i les diferents tècniques emprades. En canvi, per saber com és el tractament de la superfície de les estrades, ens servim de la transcripció i els comentaris que fa Santiago Alcolea de l'inventari²⁷ del palau detallat a la mort de Josep Copons, marquès de Moja. Aquest inventari ens permet disposar d'informació molt precisa i valuosa de l'estat de les diferents estances.

El saló ocupa l'espai central de la crugia paral·lela a la façana de la Rambla, el frontó d'aquesta emfatitza el valor de l'estança en façana i, a més, amaga l'estructura del sostre del saló. És un espai de doble alçada, de planta quasi quadrada de 10,80 x 10,60 metres i una alçada d'aproximadament deu metres en el quadrat central. És un

espai molt cúbic per la seva gran alçada. Té tres balcons que donen a la Rambla. L'accés principal al saló és per la paret oposada a la façana i a cada un dels altres dos costats hi ha dues portes d'accés a unes altres estances²⁸. A l'alçada del sostre del pis principal es conforma una cornisa perimetral que dóna lloc a un voladís estret, d'uns cinquanta centímetres. Al nivell superior d'aquest gran saló, s'hi disposen diferents obertures, tres a la façana i tres més al costat oposat, a més de dues portes en cada un dels altres dos costats. D'aquests, només un n'era accessible, els altres són únicament un recurs compositiu de plens i buits que serveixen per ordenar el tractament de la superfície.

Corona l'alçada del saló una altra cornisa, de la qual arrenca el sostre format per una remarcada escòcia i un plafó central. A nivell de l'escòcia, hi ha quatre llunetes, una a cada costat, tres de les quals són cegues i s'hi han pintat vidres seguint la tècnica del *trompe-l'oeil*, i la de la façana és oberta i permet l'entrada de la llum.

La força del saló i la capacitat expressiva i narrativa es basen en les pintures al tremp i al fresc. El parament és pla, només en sobresurten les portes i les cornises. Se li dóna relleu i s'organitza a partir de la pintura. Els elements arquitectònics preexistents (finestrals i portes d'accés) determinen la disposició de les escenes, però, al mateix temps, la pintura fa servir l'arquitectura, encara que sigui fingida, per donar sentit a l'ordre compositiu.

La pintura segueix la disposició en doble alçada, fent servir recursos reals i il·lusionistes. La composició respon a un esquema de doble ordre, tot i que els ordres són pura pintura, ja que no tenen cap voluntat de versemblança. L'ordre inferior és configurat per quatre pilastres d'ordre compost²⁹, una a cada cantonada fent l'escaire, sobre les quals recolza la cornisa. A partir de la cornisa, s'hi disposa el segon ordre, amb pilastres de capitell jònic situades també a la cantonada.

A cada un dels panys de paret, per sobre de l'arrambador, s'hi representen escenes vinculades a la història de la família dels Cartellà³⁰. N'hi ha una a cada costat lateral del saló i dues a la paret oposada a la façana. Aquestes escenes són

Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa a la Catalunya de la primera meitat del segle XIX: el conjunt del Cercle Artístic de Sant Lluç i altres aportacions al catàleg del pintor», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XIII, 1999, p. 127-172.

17. Primers propietaris: Josep de Copons Oms i Maria Lluïsa Descatllar Cartellà, marquesos de Moja i de Cartellà.

18. S. ALCOLEA, *El palau Moja*.

Una contribució destacada a l'arquitectura catalana, op. cit. La publicació de Santiago Alcolea esdevé una eina fonamental per al coneixement del procés constructiu i els esdeveniments que acompanyaren el temps de bastir aquest edifici. La documentació emprada per l'historiador és el manuscrit del baró de Maldà conegut com a *Calaix de sastre* (Rafael d'Amat i Cortada, baró de Maldà, *Calaix de sastre*, op. cit.), a més de la informació conservada a l'Arxiu de Protocols de Barcelona.

19. M. ARRANZ, *Mestres d'obres...*, op. cit., p. 299.

20. Pau Mas comença a treballar en l'obra d'aquest palau el mes de novembre de 1774, dada recollida per Santiago Alcolea a *El palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*, op. cit., p. 50, de l'Arxiu Històric de Protocols Notarials de Barcelona.

21. L'any 1870, en comprar l'immoble Antonio López i López, Josep Oriol Mestres fa una còpia del plànol aixecat abans de construir el palau on es poden veure la torre medieval i les diferents propietats. *Copia del plano que tienen los SS. Albaceas testamentarios de la señora marquesa de Moja*, Barcelona, 23 de maig de 1870, Arxiu Històric de la Ciutat, Secció de Gràfics. Registre 6681.

22. S. ALCOLEA, *El palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*, op. cit., p. 45.

23. Actualment, aquesta estança està ocupada per la biblioteca de la Direcció General del Patrimoni del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

24. Aquest espai és, ara com ara, el despatx del director general de Patrimoni del Departament de Cultura.

25. Arxiu Històric de la Ciutat. Secció de Gràfics. Número de registre 6687. Any 1870.

26. En comprar el palau Antonio López l'any 1870, de la planta principal, només se'n modifiquen alguns revestiments i mobiliari, ja que hi ha una clàusula testamentària que impedeix modificar substancialment la planta noble.

27. Dades recollides per Santiago Alcolea a *El palau Moja*, op. cit. Es tracta de l'inventari que féu Maria Lluïsa Descatllar a la mort del seu marit. L'inventari està localitzat a l'Arxiu Històric de Protocols, Barcelona. Notari Grau Casani, man. 1790, folis 48 a 75.

28. A la banda del carrer de la Portaferrixa, la porta més propera a la façana dóna accés a una estrada i l'altra és la porta de la capella. A l'altre cantó també s'hi disposa, en la crugia de façana, una altra estrada, amb la corresponent porta d'accés des del saló, i l'altra porta dóna accés a dependències secundàries.

29. Aquesta disposició és del tot impossible des de la perspectiva arquitectònica, ja que es genera una llum entre pilastres de pràcticament deu metres.

30. Per conèixer la iconografia de les pintures del saló, vegeu S. ALCOLEA, *El palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*, op. cit.



Figura 2.
Escòcia i plafó central del sostre del saló del palau Moja o dels Cartellà. Arxiu Mas.

31. Segons les dades del baró de Maldà al *Calaix de sastre*, op. cit., ja eren a punt per al casament de la filla dels marquesos a l'estiu de 1786.

incorporades com si fossin teles emmarcades i el marc està tractat de manera que faci la impressió de relleu. A banda i banda de cada un d'aquests quadres, hi ha una faixa vertical amb motius ornamentals florals. La faixa també està pintada fent la impressió de relleu. A més, als extrems dels paraments laterals, hi ha pintures també emmarcades, molt més estretes, que representen elements simbòlics. Al parament de façana, com que els panys de paret són més estrets, no permeten de representar-hi episodis notables de la família, sinó objectes simbòlics de temàtica guerrera (armadures, elms, etc.). Al parament superior, hi ha sis escenes pintades enmig de les obertures, dues a la façana i al parament oposat, respectivament, i una a cada un dels altres dos costats.

L'escòcia i el plafó central del sostre cobreixen l'espai i el singularitzen (figura 2). El plafó està encerclat per una motllura de fusta daurada i quatre florons, també de fusta daurada, a cada cantonada. En aquesta part alta, també s'hi empen elements arquitectònics imaginaris per organitzar la decoració; unes mènsules pintades que van de les cantonades de la línia d'imposta al plafó central i divideixen l'escòcia en quatre costats. Les pintures s'ordenen a l'entorn de cada una de les llunetes. Les figures al·legòriques es disposen a banda i banda.

La pintura del plafó central està organitzada amb quatre grups de figures.

A partir de la descripció que hem fet fins ara, ens adonem que ens trobem davant d'un saló en el qual l'arquitecte ha disposat uns buits i uns plens que són manats per l'organització de la planta i de la façana. Qui resol el tractament de la superfície és el pintor, en aquest cas Francesc Pla. Aquest, a partir de recursos pictòrics i dels elements arquitectònics reals o fingits, ordena el parament, un ordenament que segueix uns criteris arquitectònics molt poc ortodoxos. Les pintures que narren episodis èpics de la família i que donen referents al·legòrics s'encabeixen en una concepció estrictament pictòrica del parament. L'escòcia és un altre recurs, quasi escenogràfic, per aconseguir el resultat volgut.

A l'inventari esmentat, en referir-se al saló, no s'hi mencionen les pintures, tot i que ja devien estar acabades³¹. La raó pot ser el fet que les pintures no són un objecte mobiliari i per això no s'hi descriuen. Sí que hi està recollit tot el mobiliari, quatre miralls amb les seves consoles corresponents, dues cadires de respecte, unes altres cadires de guadamassil i una vintena de cadires de caoba. Pel que se'n descriu, és un mobiliari que devia anar arrambat a la paret, sense interrompre l'espai lliure del saló. Una altra qüestió d'un gran interès per a nosaltres que s'hi recull és l'al·lusió als colors del mobiliari i de les tapisseries. Els miralls acabats amb escultura daurada amb cordons de seda vermella i les consoles també són d'escultura daurada contrastada amb la sobretaula de pedra jaspí blanca. D'altra banda, tant els emmarcaments dels retrats dels reis que hi havia penjats com les cadires de respecte i les altres cadires són de fusta daurada, combinada amb domàs carmesí, com també ho són els domassos i els cortinatges. Hi ha una intencionalitat de color, de solemnitat, que atorga el carmesí.

El terra era cobert per catifes, n'hi havia d'estiu i d'hivern, tal com es desprèn de les dades recollides a l'inventari. El paviment que s'hi conserva és l'original. És de rajoles ceràmiques quadrades de 18 cm x 18 cm, disposades en diagonal, dibuixant rombes a partir del joc cromàtic de peces rogenques i ocre. Aquest paviment continua a les estrades i a la capella. A les estrades, la disposició de les rajoles és més senzilla, van fent diagonals alternant-se'n una de cada color. Aquest tipus de paviment constitueix una solució molt habitual de l'època. Es tracta d'un paviment estrictament funcional; les catifes d'hivern o d'estiu són les que confereixen calidesa a l'estança.

Pel que hem dit fins aquí, podem afirmar que es tracta d'un saló en què les pintures que cobreixen els paraments i el sostre tenen una gran força narrativa refermada per l'ús que es fa d'elements arquitectònics reals i il·lusionadors que les emfatitzen. Però, a més, si valorem aquest interior tal com era originàriament amb el mobiliari, amb les espalma-

tòries enceses, que il·luminen amb llum tremolosa, sobretot les pintures de les parts altes més riques de colors i daurats, ens adonem de la força expressiva. Les espurnes dels daurats de motlures i mobles, a més del domàs carmesí, intensifiquen encara més la percepció del conjunt.

Pel que fa a les estrades, hem de dir que es van modificar sensiblement després de l'any 1870. Per saber com eren originàriament, hem d'acudir, una altra vegada, a les referències donades a partir de l'inventari. De la primera estrada, oberta a la Rambla per dos balcons, sabem que el pany superior dels paraments és de domàs verd i que l'arrambador és una tela pintada fixada a la paret. Són teles pintades per Pere Pau Muntanya. A la part superior de l'arrambador, s'hi representen escenes de caire mitològic i profà i, a la inferior, la pintura simula un emplafonat. Bona part d'aquestes teles s'han perdut, només se'n conserven algunes al vestíbul actual. Els arrambadors que es conserven al palau són pintats sobre teles³², tant el sòcol, d'aparença arquitectònica, com la part superior amb les escenes pintades.

Les cadires es descriuen envernissades de caoba, com si s'establís una jerarquia d'acabats. A dalt de tot, hi hauria el daurat, i per això és l'acabat dels mobles del saló principal; en canvi, aquí s'opta pel vernís (llevat de la taula).

La segona estrada, immediata a l'antecedent, té alcova i s'il·lumina per quatre balcons, un a la Rambla i tres al carrer de la Portaferrissa, un dels quals correspon a l'alcova. A l'inventari, s'hi descriu el pany superior dels paraments d'aquesta segona estrada, o sala amb alcova, fet de domàs carmesí, com les cadires i el canapè, i els arrambadors són pintures sobre teles fixades al parament. Al tocador adjacent, a la part inferior, també hi ha els arrambadors pintats sobre tela³³ i els paraments són de tafetà blau.

L'estrada al costat del saló principal en direcció al jardí estava disposada de manera semblant a la de l'altra banda. Els paraments i els cortinatges són de domàs groc i els arrambadors són igualment teles pintades a l'oli i clavades a la paret. Les cadires i les taules arrambades a la paret constitueixen el mobiliari principal.

L'estrada següent té alcova al fons; hi ha un balcó obert a la Rambla i tres cap al jardí. Els paraments són tots de domàs carmesí, així com els cortinatges per als balcons i les portes. A l'alcova hi ha un llit, d'estil «imperial», també amb domàs carmesí. Els arrambadors són, com en les altres estances, pintures a l'oli sobre tela.

D'aquestes descripcions obtingudes de la documentació exhumada per Alcolea, se'n desprèn que les estrades i les sales amb alcova reben un tractament molt semblant. Els arrambadors pintats sobre teles són arreu i el parament superior es recobreix amb domàs. El mobiliari principal està format per

cadires i taules arrambades a la paret. Els terres de totes aquestes estances estan coberts per estores d'estiu o d'hivern, cosa que explica la senzillesa del paviment, un terra ceràmic que encara avui es conserva. No tenim informació dels sostres originals de les sales contigües al saló.

A partir del que s'ha dit fins aquí, podem constatar que el tractament dels interiors al palau Moja recau en els pintors i en el tapisser. És a partir de la seva feina i dels seus recursos formals i tècnics que es resol cadascuna de les estances. L'arquitecte fa les traces de la planta i de la façana, estableix la relació de plens i buits, però no entra en la qualificació dels interiors³⁴. De l'autor dels tapissos i del mobiliari, no en sabem res, però sí que ha quedat constància documental de la seva aportació a les estrades i a les sales amb alcova. En aquestes estances, la qualificació de l'interior recau, en bona part, en el domàs dels paraments, en els cortinatges i en el mobiliari.

Pel que fa als pintors, ens hem de referir al treball de Francesc Pla, *el Vigatà*, i al de Pere Pau Muntanya. L'obra del primer dins el palau és molt més rellevant i vistosa, però no hem de menystenir el treball de Muntanya, ja que pinta arrambadors per a totes les estances importants; per tant, és un treball d'una envergadura considerable. La formació d'un pintor i de l'altre és molt diferent, la qual cosa es palesa en les seves obres. La formació de Pla és propera a la tradició barroca i escenogràfica. Això es veu en l'ús que fa de l'ordenament arquitectònic. Els ordres, com hem vist, els fa servir com un recurs llunyà, emprats de manera anecdòtica, com si es veiés obligat a representar pilastres, sense gens d'interès per fer-ho. La formació de Muntanya, com hem dit, és molt més acadèmica. En el seu treball hi ha la preocupació per ser fidel als cànons acadèmics. Les teles que pinta per als arrambadors representen escenes dins d'un ordenament acadèmic. Però, malgrat que tots dos pintors tenen una formació diversa i fan un ús diferenciat del referent acadèmic, el plantejament de l'interior, tant de l'un com de l'altre, és el mateix. Creen una escenografia que passa al davant dels paraments. El tractament de la superfície es fa des de la sensibilitat pictòrica. Aquesta afirmació la podem corroborar en el proper exemple que estudiem: el saló dels marquesos de Palmerola, obra del mateix Muntanya.

Palau del comte de Fonollar o dels marquesos de Palmerola (anterior a 1799)

El palau està situat al carrer de la Portaferrissa, als números 7 i 9, fent cantonada amb el carrer del Bot³⁵. El propietari, quan es condiciona el saló a finals del segle XVIII, és el marquès de Palmerola.

32. En l'última restauració, portada a terme per Emili Julià, es van encolar sobre fusta.

33. A l'Arxiu Mas, hi ha la fotografia de dos plafons d'aquest arrambador, on es pot apreciar perfectament que tot l'arrambador és pintat; la mateixa pintura és la que genera els elements d'ordre.

34. Tot i que sabem, a través dels estudis de Manel Arranz (*Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, op. cit.), de les converses i del treball comú entre Josep Mas i Dordal i el bisbe Gabino de Valladares y Messía, per als treballs dels interiors del palau Episcopal. Tots dos compartien el desig que la natura entrés en l'edifici. Com que no bastava d'apreciar aquesta natura des de les finestres, balcons i terrats, demanen al pintor, en aquest cas Francesc Pla (el mateix del palau Moja), que la còpi als paraments amb ocells i garlandes per gaudir-ne a tota hora. També atribueix a Josep Mas i Dordal la col·locació en l'anomenat *gabinet rodó* d'una rosa dels vents al sostre que assenyalava el vent dominant, ja que està vinculada a un eix que surt pel sostre.

35. Data de l'edifici: inicis del segle XVIII (*Catàleg del patrimoni històric-artístic de la ciutat de Barcelona*; Barcelona, 1987). Refet en bona part per Elies Rogent el 1857.



Figura 3. Detall de les pintures murals del parament del saló del palau del comte de Fonollar o dels marquesos de Palmerola, anterior a 1799.

36. La rehabilitació del palau és de l'arquitecte Stephen Henneberry; a través d'ell vàrem poder accedir als interiors i conèixer-ne l'estat. Des d'aquí aprofitem per mostrar-li el nostre agraïment.

37. S. ALCOLEA, *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, op. cit.

38. CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al diccionario de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, 4 volums, Madrid, 1889-1894.

39. J. MAINAR, «L'art neoclàssic i romàntic. Les arts decoratives», a *L'art català*, op. cit., p. 313.

40. P. HEREU, *L'arquitectura d'Elies Rogent*, Barcelona, 1986, p. 107.

41. D'aquesta citació, també en podem deduir que la propietat passa a mans d'Eusebi Güell. D'aquí una dada curiosa, que és el veïnatge, a la dècada de 1880, entre Eusebi Güell i el seu cunyat, Claudi López Bru (segon marquès de Comillas). «Necrològica Camil Oliveras», *Anuario Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, 1899.

42. En l'obra de Camil Oliveras, són molt freqüents les majòliques, la utilització de rajoles de València per a la decoració de

Durant el segle XIX és quan passa a anomenar-se «palau del comte de Fonollar».

Com hem dit anteriorment, les pintures del saló es descobreixen arran de la rehabilitació de bona part del palau, a començament del 2002³⁶. Aquest interior està documentat en la bibliografia³⁷ i és atribuït al pintor Pere Pau Muntanya. S'ha datat abans de 1799. En el document exhumat per Alcolea per datar aquest edifici, el pintor hi argumentava els seus mèrits a partir de la relació de les pintures realitzades. Entre moltes altres, hi esmenta que és autor d'un sostre d'un dels salons de la casa del marquès de Palmerola i que, a més, estava decorat amb deu quadres històrics pintats al fresc. El mateix Alcolea també aporta la referència del llibre del comte de la Viñaza³⁸, datat entre 1889 i 1894. Aquí es diu que, a la casa del marquès de Palmerola, hi ha un quadre al·legòric en què es veuen el Valor, la Virtut, les Arts, les Ciències, el Vici, el Frau, la Mala Fe, la Fama i el Temple de la Immortalitat, obra de Pere Pau Muntanya. Josep Mainar³⁹, per part seva, diu que Muntanya, cap al 1785, decora la casa del marquès de Palmerola.

En aquest palau, s'hi fan diferents intervencions al llarg del segle XIX que modifiquen sensiblement l'edificació original. L'any 1857, Elies Rogent reforma aquest edifici de planta baixa

més tres pisos (en la documentació dipositada a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, ja s'anomena aquesta casa com la del comte de Fonollar)⁴⁰. També tenim constància d'una intervenció de Camil Oliveras (1840-1898): «Posteriormente arregló con mano elegante y con marcado sello personal, la suntuosa morada que el Excelentísimo Sr. Eusebio Güell i Bacigalupi, insigne protector de las artes de nuestro suelo, adquiriera en la calle de la Puertaferrixa procedente de la familia Fonollar»⁴¹. No tenim coneixement de quins treballs hi fa ni de l'envergadura que tenen; potser corresponen a aquesta intervenció les rajoles policromes del pati⁴².

Les pintures del segle XVIII que s'han conservat, destapades en la rehabilitació que s'hi ha dut a terme recentment, són les del vestíbul i les dels paraments del saló de la planta principal.

Ens centrem en el tractament de la superfície del saló (figura 3), ja que els altres espais estan molt modificats i difícilment en podem extreure una visió de conjunt. El saló no està situat a la crugia de façana que dona a la Portaferrixa, sinó que queda obert al carrer transversal, el carrer del Bot. La planta del saló és rectangular, el costat llarg és paral·lel al carrer, on s'obren dos grans finestrals. Al parament oposat a la façana, hi ha

dues obertures als extrems i, als dos costats curts, hi ha dues obertures per banda.

Com hem dit, només s'han conservat les pintures dels paraments; les del sostre s'han perdut. Podem afirmar que aquest era resolt amb una escòcia perquè se'n conserva la forma, però actualment està pintada d'un color llis. No tenim constància de com era. També s'ha perdut el paviment original. Per aquest motiu, ens centrarem en l'estudi de la solució emprada al parament.

La força expressiva del saló recau en les pintures al fresc que cobreixen tots els paraments. La pintura emprà recursos arquitectònics reals o fingits per ordenar cada un dels paraments i disposar les diferents escenes pictòriques. En aquest exemple, a diferència del palau Moja, hi ha la voluntat de versemblança en la utilització dels ordres arquitectònics. Les obertures i les diferents portes d'accés pauten la disposició de les pilastres. La pintura emprà un doble recurs: d'una banda, ordena el parament i el compon; de l'altra, permet la realització d'escenes pictòriques de gran envergadura. A continuació descrivim com són aquestes pintures.

El parament arrenca amb un sòcol negre, pintat, corregut en tot el perímetre, que queda tallat pels emmarcaments de les portes. Sobre aquest sòcol, hi recolzen a cada costat els pedestals de quatre pilastres, disposades de dues en dues emmarcant obertures, dues per cada un dels costats. Les dues obertures i les pilastres dels costats curts són quasi a tocar, per la qual cosa no queda cap pany de paret entremig per pintar-hi escenes; aquestes se situen en les sobreportes. En canvi, en els costats llargs que hi ha entre les dues parelles de pilastres queden dos panys de paret que permeten encabir-hi grans escenes pintades.

Per sobre del sòcol negre, entre pedestal i pedestal de pilastra, hi ha un arrambador pintat imitant marbre, acabat amb una cornisa, que és alhora també cornisa dels pedestals de les pilastres. Aquestes són corínties, amb una base ben definida i el fust acanalat; les ombres hi donen relleu. El criteri d'on prové la llum és divers i, en alguns llocs, contradictori. Als costats curts, com dèiem més amunt, les pilastres emmarquen dues portes que tenen els marcs de fusta; no hi ha cap element pintat afegit que les emfatitzi i l'acabat original de la fusta s'ha perdut. Les sobreportes d'aquests costats són cornises amb dentellons amb un fris. Per sobre de la cornisa, i fins a l'arrencament de la cornisa del sostre, hi ha un plafó pintat en relleu. Damunt seu, s'hi disposa una escena pintada dins un marc ovalat. Als costats llargs, al pany de paret superior, hi ha una escena pintada de grans dimensions, amb un marc pintat simulat fusta daurada, amb les cantonades remarcades. A la part superior, hi ha un medalló amb garlandes. Davant de cada pilastra d'aquests paraments, hi ha una figura al·legòrica. Les sobreportes del

costat llarg són també pintades amb fris i cornisa, coronades per un frontó curvilini.

Capcima el parament, per sobre de les pilastres, una cornisa amb un fris. A sobre de la cornisa, hi descansa l'escòcia del sostre.

El tractament de la superfície d'aquest interior, com al palau Moja, recau en el pintor. És, una altra vegada, com una escenografia. El pintor resol el tractament de la superfície emprant recursos pictòrics i il·lusionadors.

Pere Pau Muntanya organitza les pintures a partir de l'ordenament acadèmic. A diferència de Pla, Muntanya té la voluntat que la utilització dels ordres sigui versemblant. Probablement no és l'autor material dels elements d'ordenament arquitectònic, ja que es tracta d'una feina que recau en els ajudants, però sí que és l'autor de la composició. Muntanya té la necessitat d'ordenar el parament pintant elements arquitectònics de manera que l'articulin i li donin profunditat.

Al mateix temps, la pintura, com al palau Moja, té una voluntat narrativa. Les escenes expliquen episodis coneguts i compartits que es reconeixen. L'espectador entén o sap aquella història, que està vinculada a episodis mitològics o històrics.

Muntanya és autor d'altres pintures d'interiors. Hem pogut recollir informació de les pintures que es guarden al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona⁴³ i del sostre del Saló dels Cònsols de Llotja. Aquests dos exemples ens permeten conèixer una mica més com planteja els interiors. De les pintures guardades al Museu, no se'n sap la procedència; són pintures murals sobre teles. Aquí, com a l'exemple vist, hi ha un tractament molt acurat de l'ordenament arquitectònic. Les pilastres ritmen el parament i emmarquen les diferents escenes representades. Són escenes de la vida del nen Jesús.

El sostre del saló de la Llotja és resolt de manera molt semblant al saló estudiat: una escòcia remarcada i un gran plafó central. Al plafó central, hi ha la pintura més rellevant i s'hi fan servir recursos de perspectiva per atorgar-hi profunditat. Joan Bassegoda aporta dades sobre aquesta pintura:

Plafó de sostre pintat per Pere Pau Muntanya, amb motiu de la visita de Carles IV el 1802. Fou designada una comissió que encarregà la direcció dels treballs a P. P. Muntanya, assistit per Tomàs Soler i Ferrer com a arquitecte; Gaietà Feralt forjador, i un equip d'artesans i artistes, especialment alumnes de l'escola de Belles Arts. En pintura foren Josep Casas, Benet Calls, Jacint Corominas i Joan Giralt, gendre de Muntanya, que acabà els treballs a la mort d'aquest el 1803. Al·legoria del poder reial. A la meitat dels costats del fris hi ha escuts amb la creu de Sant Jordi amb àngels tinentes, un d'aquests amagat pel dossier de la

façanes. En la necrològica citada anteriorment, també s'hi diu que és autor de la «Casa de Doña Vicenta Vilaró en la Rambla Centro número 34 [actualment número 33] fachada decorada con mayólicas y barro cocidos, compite en riqueza y buen gusto con el interior». També en trobem a la Casa de la Maternitat de Barcelona.

43. Aquestes pintures han estat atribuïdes tradicionalment al pintor Josep Bernat Flaugier (1757-1813). En l'estudi de Francesc Quílez que referenciem, s'atribueixen a Pere P. Muntanya. F. Quílez, «A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona», op. cit.

44. J. BASSEGODA, *La Casa Llotja de Mar de Barcelona*, 1986, p. 203.

45. El que és pròpiament palau del baró de Castellet és al carrer de Montcada, número 17.

46. Hi afegim una breu biografia recollida de l'Arxiu del Baró de Castellet dipositat a la Biblioteca de Catalunya: «Fill de Francesc Roig i Rovira i de Maria Antònia Alegre i Guix. Son pare va morir essent ell un infant i sa mare es va casar de nou amb Agustí Gibert i Xurrich amb el qual no va tenir fills. Miquel Alegre i Roig va canviar l'ordre dels seus cognoms acceptant la primacia de la casa Alegre. Va viure 67 anys (1729-1796) dedicats als negocis familiars de comerç i a la fàbrica d'Indiannes. Es va casar amb Maria d'Aparici i d'Amat i va tenir un únic hereu, Marià Alegre i d'Aparici».

47. Arxiu d'Obreria de l'Institut Municipal d'Història de la Ciutat de Barcelona, C-XIV, caixa 55.

48. Arxiu de la Biblioteca de Catalunya. Fons Baró de Castellet 152/4. Miquel Alegre i Roig. Obres 1756-1795. Aquí es conserven diferents documents vinculats a obres iniciades per Miquel Alegre, entre els quals n'hem localitzat alguns de l'obra del carrer de Montcada. Són principalment setmanades del mestre de cases Jaume Valls i del fuster Felip Teixidor, així com alguns d'altres artesans.

49. L'any 1793 en sol·licita el títol. La concessió li arriba el 1797.

50. No hem pogut identificar aquest mestre de cases. A l'obra de Manel Arranz *Mestres d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVIII*, op. cit., no hi és recollit.

51. Aquestes dates i dades no coincideixen amb les recollides a la publicació d'Aurora Altisent i Josep Carandell (A. ALTISENT, J. M. CARANDELL, *Salons de Barcelona*, Barcelona, 1984). Per a aquests autors, «l'any 1722 Miquel Alegre, avi del que serà primer i únic Baró de Castellet Marià Alegre d'Aparici i d'Amat (1756-1831) va comprar la casa. Els Alegre hi fan diverses intervencions, la façana es modifica amb vida de Miquel Alegre, la seva filla Maria afegeix un cos a la banda de llevant i Marià Alegre hi farà una important reforma a la crugia de façana del pis principal donant lloc al saló que estudiem i a una estrada». Segons els documents localitzats a l'Arxiu d'Obreria, les dates i les persones no coincideixen amb aquesta informació. Com diem, la sol·licitud la fa Miquel Alegre i Roig. Per les dates, difícilment aquest podia ser l'avi del baró, per la qual cosa pensem que hi ha alguna confusió amb els noms.

testera. A sota dels escuts hi ha el fris decorat amb frondes i altres medallons amb grisalles representant la Indústria i el Comerç⁴⁴.

En tots dos exemples, com en els que ja hem vist, el tractament dels interiors es fa des d'un plantejament estrictament pictòric. És la visió del pintor la que els defineix.

Palau del baró de Castellet (1792-1793)

El que es coneix com a palau del baró de Castellet és avui un dels palaus que integren el conjunt del Museu Picasso, al carrer de Montcada⁴⁵. La construcció primera del palau data del segle XIII. Al llarg dels temps, ha conegut diferents reformes i ha passat a mans de diverses famílies.

L'any 1791 el palau era propietat de Miquel Alegre i Roig (1729-1796)⁴⁶, que és qui sol·licita a l'Ajuntament el permís per fer la reforma de la façana. La sol·licitud diu així:

Muy Ilustre Señor.

Don Miguel Alegre i Roig con el respecto debido a V.S. expone que debiendo hacer algunas obras en la casa de su habitación sita en la calle de Moncada le es preciso derribar parte de la pared de la dicha calle y por consiguiente los balcones que hay en ella y desea formar de nuevo arreglados al plan que se acompaña; a cuyo fin suplica a V.S. que se sirva concederle el permiso para la citada obra.

Gracia que espera merecer de la acreditada rectitud de V.S. y recibirá a particular favor.

Barcelona, 7 de noviembre de 1791
Miguel Alegre i Roig

Tal com s'esmenta al text, amb la sol·licitud, s'hi adjunta el dibuix de la façana. En data 14 de novembre de 1791, se li atorga la llicència; qui la signa és Pau Mas i Dordal, llavors mestre d'obres municipal, que contesta en aquests termes:

Muy Ilustre Señor,

Sobre el memorial de Don Miguel Alegre expongo a V.S. que no hallo inconveniente ni reparo en que se conceda al supte. licencia para derribar hasta el primer piso el frente de la casa que sin bolada [volada] posehe [posee] en esta Ciudad y Calle de Moncada para levantar aquet hasta la elevación de 8o palmos conforme el adjunto perfil. Como la pared que se ha de levantar a continuación de la buena y firme tenga el grueso hasta el terrado. Dos palmos y medio. Así mismo para poner los balcones en dichos pisos con tal que los del primer piso no salgan del plomo y recto de la pared más de dos palmos y medio, y los del segundo piso más de un palmo y tres cuartos comprendido

en estas medidas [...] pues en esta conformidad la referida obra no se opone al plan que tiene mandado observar [...].

Barcelona, noviembre 14 de 1791
Pablo Mas⁴⁷

Com podem veure, es demana permís per reformar la façana, reforma que implica la transformació de les dues estances que donen a la crugia de la façana: el saló pròpiament dit i l'estrada, estança que el precedeix i que era el lloc de rebre.

Pel que hem pogut constatar a través de la documentació consultada a l'arxiu del baró de Castellet de la Biblioteca de Catalunya⁴⁸, aquesta casa havia de ser per al seu fill Marià Alegre i d'Aparici (1756-1831), primer baró de Castellet⁴⁹. En aquest sentit, s'hi refereixen alguns dels artesans en presentar els seus comptes.

Les obres s'iniciaren molt aviat; es guarda un compte presentat pel mestre de cases Jaume Valls⁵⁰ amb data 3 de febrer de 1792, en el qual es reflecteixen les diferents setmanades dels manobres des de començament de gener. Pel que hem pogut constatar, es perllongaren almenys fins a l'agost de 1793⁵¹, ja que amb aquesta data s'han guardat comptes presentats pel fuster Felip Teixidor⁵².

A l'obra d'Altisent i Carandell⁵³ es parla d'un viatge del baró de Castellet l'any 1790 a Sant Petersburg. Es diu que allà coneix de prop l'arquitectura neoclàssica i torna imbuït de l'esperit classicista. A més, s'hi apunta un fet que hem de tenir present per entendre el significat de la intervenció: el moment que rep el títol de baró per part de Carles IV, l'any 1797. No hem trobat, a l'arxiu de Marià Alegre i d'Aparici, cap carta ni documents que ens permetin corroborar l'existència d'aquest viatge. A més, com ja s'ha comentat, les obres es realitzen entre 1792 i 1793, just abans de sol·licitar el títol, i la concessió del títol de baró, com hem dit, no és fins al 1797.

Per saber com s'entén el tractament de la superfície, qui hi intervé i quines són les tècniques i les solucions emprades, estudiarem totes dues estances detalladament.

La sala principal (figura 4) ocupa el lloc prominent de la crugia de façana; s'obre tant al carrer de Montcada com al pati interior del palau. S'hi accedeix a través de l'estrada. Hi ha dos accessos més des d'estances privades del palau. La planta del saló és quadrada i s'organitza simètricament. És més alt que la resta d'estances, però no arriba a ser de doble alçada. L'alçada total és aproximadament de nou metres. Arran de terra, hi té dues grans obertures a façana, i dues més a la paret del pati. Una és una finestra oberta i l'altra, un accés des d'altres estances del palau. Als altres dos costats, només hi ha una obertura, la que

connecta amb l'estrada i l'oposada. Al parament superior, també s'hi disposen obertures amb el mateix ordre; són fingides i de dimensions més reduïdes.

La força del saló recau en els referents clàssics. L'ordenament arquitectònic passa davant de qualsevol altre recurs, de manera que capitalitza l'expressió d'aquest interior. No hi ha la voluntat narrativa de les escenes pintades que hem vist en altres exemples. Les escultures, els busts de filòsofs i les figures dels nens reforcen el referent clàssic. L'ordenament es traspassa al sostre i al paviment, la qual cosa proporciona una percepció de conjunt i d'unitat. Les formes geomètriques defineixen l'un i l'altre. Es dona la correspondència formal entre el sostre i el paviment. Els recursos emprats al sostre són estrictament arquitectònics, no hi ha pintures al·legòriques que el singularitzin. Aquesta idea d'unitat no l'hem vist a cap altre exemple. L'excepcionalitat també s'obté a través dels materials emprats, reals o fingits. A través dels marbres i dels daurats, es busca expressar noblesa i solemnitat. Els colors intensos i ostentosos enriqueixen el saló i el singularitzen.

A cada costat de la sala, hi ha quatre pilastres corínties, una a cada extrem i dues d'equidistants al mig, que generen tres panys de paret; s'hi alternen buits i plens per donar cabuda a les obertures. Les pilastres són de fusta, pintades imitant el marbre i amb elements daurats⁵⁴. El capitell també és de fusta daurada.

Les obertures tenen un marc i una sobreporta de fusta pintada al tremp i daurada, amb un fris amb relleus florals i fulles d'acant als extrems. Coronen la sobreporta una hídria i dues figures de nens⁵⁵. Els panys de paret entre dues pilastres es resolen amb plafons rectangulars pintats al tremp imitant marbre que ocupen tota la superfície. Al centre de cada un dels plafons dels paraments laterals, hi ha un bust de fusta daurada sobre un culdellàntia. Els dos panys de paret centrals de la façana al carrer i al pati no tenen cap decoració escultòrica.

L'ordre superior segueix la mateixa composició que l'ordre inferior, però les dimensions són més reduïdes. L'ordenació de pilastres i panys de paret buits i plens és la mateixa. En aquesta alçada, els tancaments hi són molt més senzills. Algunes de les finestres del pis superior són cegues, hi són només per mantenir la mateixa composició d'arran de terra. Als panys d'entremig, també hi ha plafons pintats generats per faixes ocres i blanques; al mig de cada un dels plafons, sense cap excepció, hi ha un medalló encerclat per una garlanda. Una altra cornisa corona aquesta alçada.

El sostre és pla i està disposat directament sobre la cornisa. És un enteixinat amb nou cassetons rectangulars, seguint la mateixa disposició que el paviment. El cassetó central està més enfonsat i en penja un llum. De cada un dels cassetons de les can-



Figura 4.
Saló del palau del baró de Castellet, 1792-1793. Arxiu Mas.

tonades, també en pengen llums més petits. L'acabat és pintat imitant fusta i marbre. Cada cassetó està encerclat per una motllura de fusta daurada.

El paviment de la sala principal està format per un mosaic de peces de marbre quadrades que combinen marbres grisos i blancs. Fa jocs geomètrics i cromàtics a partir del quadrat. En el quadrat central, hi ha una rosassa de marqueteria de marbre. Encercla el paviment una faixa llisa de peces de marbre blanc que arriben fins al parament resolent tots els encontres.

Ens trobem davant un saló en què, com en els altres exemples, l'ordenament de la superfície es fa a partir d'elements arquitectònics, reals o fingits, ja sigui emprant recursos pictòrics o fent ús del treball de la fusta. Les pilastres i els elements d'ordre són estrictament una solució d'acabat.

52. No tenim informació sobre la figura d'aquest fuster. En la relació de comptes presentats, hi signa com a Felip Teixidor, fuster. No s'esmenta a l'obra de Manuel Arranz, *ibídem*.

53. A. ALTISENT, J. M. CARANDELL, *Salons de Barcelona*, op. cit.

54. La base de la pilastra té un plint just per sobre del sòcol, de nou centímetres de fusta daurada, que es correspon amb una franja també daurada, en aquest cas pintada sobre estuc, al pany de paret endarrerit.

55. Són talles de fusta revestides d'escaiola i aiguacuit (cola de conill) i envernissades amb goma laca o oli de llinosa, que sostenen garlandes daurades.

56. A la conversa mantinguda amb la restauradora Reyes Jiménez ens va apuntar que podria haver-hi una pintura prèvia.

57. F. CABALLÉ, R. GONZÁLEZ, *Estudio documental de la finca de la c/ Princesa 16-18; c/ Barra de ferro 5-5 bis, de la ciudad de Barcelona*, Barcelona, 6 de setembre de 1999. Treball documental inèdit. Museu d'Història de la Ciutat. Barcelona.

58. E. MIRA, *El lenguaje neoclásico en Cataluña. Los palacios de Barcelona*, op. cit. Segons Mira, aquest palau s'hauria d'esmentar com a palau Castanyer, ja que Joaquim Castanyer és qui el fa construir, per no confondre'l amb el de la plaça de Cucurulla, del seu fill, que l'esmenta pel títol de la seva vídua. Criteri pres a partir d'una dada trobada a l'Arxiu del Registre de la Propietat.

59. Com ja es recull al *Catàleg del patrimoni monumental de Barcelona*, aquesta casa sempre s'havia datat entre 1807 i 1818 i s'havia atribuït a Antoni Celles. L'estricta coincidència d'aquestes dades amb el que sabem d'una manera més ben provada del palau Dou fa pensar que s'arrossega una dada en la bibliografia des de 1947. La publicació de J. Ainaud, J. Gudiol i J. F. Verrié, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, editat a Madrid pel Consejo Superior de Investigaciones Científicas, traspasa la informació donada per Ramon Aliberch l'any 1944 d'una casa a l'altra (R. ALIBERCH, *Las casas señoriales de Barcelona*, Barcelona, 1944). Així ja ho apuntaven l'any 1973 Hernández-Cros, Mora i Pouplana (J. E. HERNÁNDEZ-CROS, G. MORA, X. POUPLANA, *Arquitectura de Barcelona*, Barcelona, 1973).

60. Dades aportades per E. MIRA, *El lenguaje neoclásico en Cataluña. Los palacios de Barcelona*, op. cit.

61. Enric Mira proposa que l'autor de la segona etapa podria ser Antonio Ginesi.

L'estrada té la mateixa profunditat que la sala, la que dona al tram estructural. És més estreta, només té una obertura a façana, simètrica a l'accés, des del palau. No és un espai de doble alçada, tal com també passa al palau Moja. La planta superior de les estrades és útil.

El tractament de la superfície és més senzill que a la sala. Per articular el parament, es recorre a plafons i faixes. S'ha produït un procés d'abstracció dels ordres arquitectònics. Arrenca amb un sòcol de fusta pintat imitant marbre negre. Per sobre del sòcol, hi ha un arrambador també pintat imitant plafons de marbre. El parament superior s'organitza en plafons, dos a cada banda de les obertures. Aquests estan encerclats amb una motllura de fusta daurada. La superfície central està revestida actualment per un domàs; no sabem si és l'acabat original⁵⁶. Si fos així, estaria a prop de la solució vista a les estrades del palau Moja.

A partir de la descripció que hem fet, podem constatar que el saló i l'estrada reben un tractament diferenciat en funció de la importància jeràrquica. En el saló, l'ordenament arquitectònic hi és explícit a través de les pilastres i del cornisament. Mentre que a l'estrada s'ha donat un procés d'abstracció de l'ordenament, aquí es fa a partir de plafons i faixes. És a dir, l'ús dels ordres arquitectònics atorga rellevància. Aquest criteri també l'hem vist al palau Moja, on també s'empren diferents recursos per a les estrades i el saló.

Qui s'encarrega del tractament de la superfície és un mestre fuster. El saló és resolt com un retaule, amb un marcat sentit escenogràfic. Respecte als exemples anteriors, han canviat els mitjans: ara es treballa amb la fusta i la talla i en els altres, amb la pintura. En el palau del baró de Castellet, els recursos hi són més estrictament arquitectònics, reals o fingits. No hi ha la càrrega narrativa de les pintures, però la concepció del tractament de la superfície és la mateixa, quelcom que s'afegeix a una estança que el mestre d'obres o l'arquitecte ja ha donat per acabada.

Per conferir-li singularitat, s'empren daurats i pintures que imiten el marbre. Es dauren i es pinten aquelles superfícies que es veuen; els llocs amagats o que queden en un pla que no es percep, com ara la cara superior dels capitells, es deixen sense tractar. El daurat té una funció estrictament plàstica. Aquest fet reforça encara més la idea d'escenografia. Com dèiem en els exemples anteriors, el mestre d'obres organitza la planta i en determina els plens i els buits, després l'artista o l'artesà interpreta els interiors a partir dels seus recursos i mitjans. En aquest cas, el fuster munta en cada parament de l'estança el que podríem dir-ne *un retaule*.

Ben a prop del palau del baró de Castellet hi ha la Casa Gomis, al carrer de la Barra de Ferro, número 5. Al saló principal d'aquesta casa, fet entre 1792 i 1815, s'empra una solució formal molt

semblant a la del palau del baró de Castellet, però utilitzant uns altres mitjans tècnics. No hem pogut accedir a aquest saló, però, a través de l'estudi documental fet per Francesc Caballé i Reinald González⁵⁷, sabem de les vicissituds que envolten la seva construcció i de com es resolen formalment i tècnicament. Aquest treball ens ha permès constatar que el tractament de l'interior segueix un plantejament proper al que acabem d'estudiar. Els elements d'ordre arquitectònic articulen els paraments i el sostre. Entremig de les pilastres i al sostre, s'hi disposen plafons amb baixos relleus. Són motius d'inspiració neoclàssica d'influència francesa. És un llenguatge formal que s'allunya de les formes barroques. Pel que apunten els autors de l'estudi, els elements d'ordre i els plafons són de guix i estuc fets a sobre d'envans posats davant de les parets de càrrega. Una altra vegada, ens trobem davant un exemple d'un tractament de l'interior entès com un afegit.

Palau Alòs o palau de la marquesa de Moragas (1805-1808, 1814-1818)

El palau Alòs o palau de la marquesa de Moragas⁵⁸, situat al número 27 del carrer de Sant Pere més Alt, s'ha confós en diverses publicacions amb el palau Dou⁵⁹, del carrer de Sant Pere més Baix. L'autor del projecte d'aquest últim és Antoni Celles. La recerca feta per Enric Mira⁶⁰ en la seva tesi doctoral desfà la confusió i dona els referents necessaris per identificar aquesta casa i datar-la. A partir del seu treball, sabem que, l'any 1805, Josep Castanyer sol·licita llicència per enderrocar una casa vella existent i fer-ne una de bell nou seguint les traces del dibuix de la façana que presenta. La façana no està signada, però, per la qualitat del dibuix i la composició de la façana, és probable que es tracti d'un mestre de cases de formació acadèmica o coneixedor de les publicacions franceses i italianes que corrien entre els mestres d'obres de l'elit. Se li concedeix la llicència d'obres el setembre del mateix any; la signa Josep Mas i Vila.

La construcció de la casa queda interrompuda per l'ocupació francesa ocorreguda entre 1808 i 1814. La planta baixa de l'edifici existent coincideix amb el dibuix de la façana presentat. En canvi, el parament superior i el cornisament són diferents. La modificació pot ser deguda a un canvi de mestre d'obres en reprendre's la construcció⁶¹. El parament superior de la façana, que s'acaba construint amb uns gerros sobre pedestals, i el pati interior, amb un arc serlià, segueixen uns esquemes arquitectònics d'un classicisme poc ortodox, lluny dels models defensats per Antoni Celles a la classe d'arquitectura de Llotja (1815-1835).

D'aquest edifici, també en sabem, a través del treball de Mira, que l'any 1867 era propietat de Consuelo de Moragas de Quintana, vídua de



Figura 5. Sala rodona del palau Alòs o palau de la marquesa de Moragas, 1805-1808, 1815-1818. Fotografia de 1932, quan l'edifici era seu de l'Ateneu Polytechnicum. Arxiu Mas.



Figura 6. Detall de les pintures de la cúpula de la sala rodona del palau Alòs o palau de la marquesa de Moragas, 1805-1808, 1815-1818. Arxiu Mas.

Joaquim Castanyer. No en coneixem res més del cert⁶², fins a la Segona República, quan és seu de l'Ateneu Polytechnicum. Les fotos guardades a l'Arxiu Mas corresponen a aquest període⁶³.

És un edifici de planta baixa, pis principal i dos pisos superiors. En la construcció original, el pis principal ocupa tota la planta. Actualment, està segregat en diferents propietats. Les crugies posteriors són apartaments; a la banda del carrer hi ha un despatx professional i un habitatge en l'espai que ha estat fins fa ben poc⁶⁴ magatzem de la botiga que hi havia als baixos. Les estances més rellevants de l'habitatge principal reberen un tractament singular; són les de la crugia de façana. S'han guardat dos sostres pintats sobre teles, dins del que és actualment despatx professional, i, dins el que és habitatge, la sala rodona, en força bon estat. El nostre interès recau en aquesta sala; el seu tractament singular i el fet que es conservi força bé la fan excepcional.

Ens centrarem en el tractament de la superfície de la sala rodona (figura 5), situada en un extrem de

la crugia de façana del carrer de Sant Pere més Alt. És un espai petit, amb una superfície d'aproximadament 25 m². Té tres obertures que generen, juntament amb la xemeneia, dos eixos de composició. Un d'aquests és el format per la porta d'accés des de la crugia anterior i la balconera; l'altre el generen la xemeneia i la porta que comunica amb la sala contínua que també dona a la façana. És una estança de planta circular, encerclada per columnes i coberta per una cúpula. La cúpula i la forma arrodonida fan que esdevingui una estança singular que embolcalla l'estadant, com una caixa de música tractada amb gran cura i delicadesa.

La capacitat expressiva d'aquesta sala recau, d'una banda, en l'ús decidit dels ordres i dels elements propis de l'arquitectura clàssica i, de l'altra, en les pintures que cobreixen l'intradós de la cúpula, restaurades recentment⁶⁵.

Les vuit columnes que encerclen l'espai, a més del cornisament i la mateixa cúpula, ens mostren que hi ha més interès per evidenciar la filiació clàssica (figura 6). Es posa de manifest el coneix-

62. S'ha esmentat alguna relació amb els marquesos de Sant Mori a: B. BASSEGODA, «La edificación barcelonesa en el siglo XVIII», Barcelona, juny de 1936, *Barcelona Atracció*, número 300, p. 174-179.

63. A l'Arxiu Mas, hi hem localitzat diverses fotografies d'aquesta sala de l'any 1932, quan aquest edifici es coneix com a Ateneu Polytechnicum. El seu registre és CB-6249, CB-6250, CB-6251 i CB 6252.

64. Entre abril i juny de 2003, s'ha rehabilitat aquest espai per donar-li l'ús d'habitatge.

65. Els propietaris actuals ens van comentar que, a la sala, hi havia hagut un incendi fa aproximadament vint anys. La decoració de la cúpula en va ser la part més malmesa i enfosquida. El juny de l'any 2003 es va restaurar la sala. La restauració va ser a càrrec de l'equip de Reyes Jiménez.

66. P. S. MARÉCHAL, *Antiquites d'Herculanum. Gravées par F. A. David*, 11 vol., París, 1780. A la Biblioteca de Catalunya, se n'hi guarda un exemplar.

67. Arxiu Històric de la Biblioteca de Catalunya, Arxiu de la Junta de Comerç. Lligall CVI, 6, folis 11, 12, 15, 16, 17 i 18.

68. Són faixes pintades imitant marbre blanc, sobre el fons gris continu; les ombres pintades fan que s'apreciïn com a sobresortides respecte al plànol del fons. Enmig, hi ha uns motius florals pintats en ocre molt malmesos. A les cantonades superiors, entre les sobreportes i les faixes dels brancals, hi ha uns plafons quadrats, pintats imitant marbre vermell sense decoració central. Al pany de la xemeneia, la disposició de les faixes decoratives és idèntica a les altres. La superfície que queda per sobre de la xemeneia està pintada com els plafons dels paraments arrodonits.

69. La llar de foc és de marbre blanc, la boca està resolta com un entaulament suportat per dues columnetes jòniques. El capitell és molt simple, es redueix a dues volutes en diagonal.

70. Actualment, es pot apreciar un sòcol pintat de color mangra, tant a les columnes com al parament. Pel que hem pogut observar, correspon a una intervenció feta posteriorment, ja que en algun indret, on ha saltat l'esmentada pintura, es deixa entreveure la continuïtat de l'acabat original. A més, la pintura emprada al sòcol és d'un acabat brillant, per la qual cosa probablement es va aplicar més tard per raons funcionals.

71. En el plec de condicions de Can Mercader de Cornellà de Llobregat, redactat el 1863, es diu, en la 8a condició: «[...] Las baldosas tanto de alfarero como de ladrillero serán encarnadas de entonación igual y perfectamente cocidas sin alabeos y bien escuadradas».

72. Al *Catàleg del patrimoni arquitectònic històric-artístic de la ciutat de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, 1987, està indexat per l'adreça de carrer dels Boters, número 2.

73. F. QÚÍLEZ, «Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa a la Catalunya de la primera meitat del segle XIX: el conjunt del Cercle Artístic de Sant Lluc i altres aportacions al catàleg del pintor», op. cit.

74. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Consellers. Obreteria. XIV. Caixa 68.

75. De la figura de Miquel Bosch, n'hem trobat referències al *Diccionario Ráfols de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, 1980 (1951). Aquí apareix només com a Miquel

xement més acurat d'aquesta arquitectura. Els motius ornamentals pintats a la cúpula es disposen sobre un fons verd que cobreix tota la superfície. Dues sanefes d'inspiració floral, una en la línia de la imposta i l'altra a l'entorn del floró, els emmarquen. Són motius pictòrics lineals, disposats a manera de meridians i entrelaçats per perles i garlandes. En el tram central d'aquells, s'hi alternen medallons i cariàtides. Les figures femenines representades dins dels medallons són els elements iconogràfics més singulars. Es tracta de figures femenines que toquen diferents instruments musicals. La representació d'aquestes figures ens indica que es té coneixement de les publicacions sortides arran de les descobertes de Pompeia i Herculà. El model d'aquestes pintures pot ser el llibre de Pierre Sylvain Maréchal *Antiquites d'Herculanum*⁶⁶, atès que l'any 1814 n'hi havia un exemplar a la biblioteca de Llotja⁶⁷. Alguns gravats d'aquest llibre són molt semblants a les figures que veiem a la cúpula. Fins i tot s'han representat amb fons negre com en el gravat.

A diferència dels exemples anteriors, la força de la pintura no recau en la seva capacitat narrativa, d'explicar episodis vinculats a la família, sinó en la capacitat d'evidenciar la sensibilitat vers els referents clàssics.

Ens interessa també saber, com en els exemples anteriors, quins són els recursos emprats en aquesta sala per aconseguir la percepció volguda, identificar les tècniques i els materials que s'hi empen per saber en qui recau el tractament de l'interior, quins professionals hi intervenen i quines són les formes de producció.

L'espai que ocupa la sala és originàriament una estança quadrada i de sostre pla, en la qual s'inscriu una rodona generada per una estructura d'envans de fusta i vuit columnes que suporten la cornisa sobre la qual recolza la cúpula. A l'alçada del parament, per darrere de les columnes, s'aconsegueix la forma arrodonida a partir dels envans que suprimeixen les cantonades, que generen uns espais que són aprofitats com a armaris, fan la impressió que passen darrere de les columnes. La intersecció entre els paraments de l'estança i els envans de fusta arrodonits coincideix darrere de cada una de les columnes. Aquesta percepció la reforça l'arrambador pintat imitant marbre vermellós que passa pel darrere de les columnes. Els trams del parament superior, entre columnes, són emplafonats. Els plafons es disposen sobre un fons pintat imitant marbre gris, que també dóna continuïtat a tot el parament. Els panys a l'entorn a les obertures (les dues portes d'accés i la balconada) i el de la xemeneia no es resolen de la mateixa manera que els panys arrodonits. Els plafons dels paraments arrodonits són pintats de verd i encerclats amb una faixa. Als altres panys, la solució emprada és més rica. Envolten cada una

de les obertures tres faixes decoratives, una com a sobreporta i les altres dues a manera de brancal⁶⁸. D'altra banda, el parament de la llar de foc està enrasat amb el plànol de la boca de la xemeneia⁶⁹, com si aquesta estigués encastada; per això, a banda i banda d'aquesta, també s'hi generen, a l'alçada de l'arrambador, dos petits armaris.

Les portes originals s'han perdut; només resta l'obertura del balcó, que es retalla directament sobre el parament.

Les columnes són de guix i pintades a la calc imitant les vetes de marbre. No tenen base, el fust recolza directament sobre el paviment⁷⁰. Els capitells són d'ordre corinti, fets amb motlles de guix en forma de campana invertida. Les fulles d'acant són aplicacions, també de guix, sobre el motlle. Tot el capitell està daurat.

Per sobre de les columnes, s'hi disposa la cornisa sobre la qual descansa la cúpula. La cornisa està construïda en la part inferior per unes plaques de guix que van des de la forma circular fins a la quadrada posterior, amb la qual cosa fa alhora de sostre dels armaris. Per sobre d'aquesta placa, es generen els bocells i filets amb maons revestits de guix. L'acabat de la cornisa també era pintat imitant el marbre.

La cúpula és un entramat de fusta i canyissos. Un forat per passar instal·lacions havia deixat a la vista, abans de l'última restauració, l'estructura de la cúpula. L'intradós és enguixat per donar-li l'acabat definitiu.

El paviment actual podria ser el corresponent a la construcció original. Es tracta de rajoles ceràmiques vermelles i quadrades, de deu centímetres de costat, que estan disposades en diagonal respecte als eixos que dibuixen les tres obertures i la xemeneia. El mateix paviment continua a la sala següent, però, com que aquesta és rectangular, es va fer una solució formal de transició. A la sala rectangular, s'hi dibuixa una sanefa, del mateix material, en tot el perímetre, de manera que dóna una solució de continuïtat entre un espai i l'altre. Com hem vist també en exemples anteriors, aquest tipus de paviment és molt habitual en les cases d'aquest període fins ben entrat el segle XIX⁷¹.

Aquesta sala palesa que es coneixen els models neoclàssics influenciats per la tradició francesa i les descobertes de Pompeia i Herculà. El tractament de l'interior d'aquesta estança s'ha allunyat de la solució de grans plafons pintats al sostre, tot i que potser és una excepció, fins i tot dins la mateixa casa. Pel que sabem de les altres sales, a través de les fotografies de l'Arxiu Mas i dels fragments que se'n conserven, és la que rep el tractament més singular. A les altres, el recurs emprat és la tela pintada.

La delicadesa i el refinament de les pintures de la cúpula contrasten, en apropar-nos a estudiar-ne



Figura 7.
Saló del palau Castell de Pons, realitzat a finals de la dècada de 1820. Arxiu Mas.

els detalls, amb la qualitat del treball dels diferents elements. Els mitjans emprats són modestos i l'execució no sempre és acurada. Aquest espai té l'encant d'una certa ingenuïtat; es mira cap als ideals clàssics des d'una modèstia de mitjans i des del coneixement dels models de segona o tercera mà. En són un exemple les proporcions de les columnes i la resolució dels capitells.

Palau Castell de Pons (finals de la dècada de 1820)

El palau castell de Pons s'aixeca a la cantonada del carrer del Pi amb la plaça de Cucurulla⁷². És un edifici de planta baixa, entresol, principal i dos pisos. L'autor de l'edifici, així com el seu moment de construcció, el podem conèixer a partir del treball de Francesc Quílez i Corella⁷³. Aquest autor ha exhumat de l'Arxiu d'Obreria⁷⁴ la sol·licitud del permís per construir l'edifici amb data de 7 de març de 1803. Qui la signa és Miquel Bosch i Iglesias⁷⁵ en nom d'Antoni Cornet, el que n'era propietari⁷⁶.

El nom de Castell de Pons li és donat per un dels seus propietaris, Antoni Castell de Pons. Per la documentació aportada també per Quílez de les dades cadastrals, aquest hi apareix domiciliat com a mínim a partir de 1820⁷⁷. El nostre estudi se centra en els treballs d'acabat de sostres i para-

ments que vesteixen el pis principal del que hauria estat la residència d'Antoni Castell de Pons i que n'hauria encarregat la realització. Per tant, es tracta d'una intervenció feta dues dècades després de la construcció de l'edifici.

Les estances més rellevants són les que hi ha en la crugia principal, la paral·lela a la façana de la plaça de Cucurulla, on se situen el saló principal (figura 7), ubicat justament a l'espai més representatiu que és la mateixa cantonada, i la sala contigua que ocupa l'espai que resta entre el saló i la mitgera, la que podria ser originàriament una cambra amb alcova⁷⁸.

Tots dos espais estan profusament revestits i ornamentats. Francesc Quílez⁷⁹ demostra que les pintures són obra de Pau Rigalt i Fargas⁸⁰ (1778-1848) a partir d'haver localitzat, als arxius del Gabinet d'Estudis i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), els dibuixos preparatoris signats per l'autor. Les pintures del sostre les data a finals de la dècada de 1820 i començament de la de 1830. Hem dit que la casa estava enllestida el 1805, per la qual cosa, atenent les dates dels interiors proposades per Quílez, els acabats que ara analitzem s'haurien fet uns quants anys després de la construcció de la casa, una vegada aquesta passa a ser propietat d'Antoni Castell de Pons. Una raó fonamental que aporta Francesc Quílez per mantenir aquesta data posterior és l'es-

Bosch, «arquitecto barcelonés setecentista. Su nombre consta en la lista de obreros de la Parroquia del Pino de Barcelona, con fecha de 1798». Al llibre de Manel Arranz, *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, op. cit., p. 68, hi ha una relació molt més concreta i vinculada a tota una nissaga. Pensem que el Miquel Bosch que signa la sol·licitud d'obreria ben bé podria ser el que aquí s'identifica com a Miquel Bosch i Iglesias, nascut el 1760 o el 1761; el títol de mestre d'obres data de 1780. Fou credencier i examinador de la Confraria de Mestres de Cases i Molers. La seva mort es produí després de 1818, any en què consta que fou perit en un plet. El 1823 no apareix a la relació de mestres d'obres.

76. Segons la informació aportada en l'article esmentat, aquesta casa restà enllestida el 1805, ja que així consta a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, *Relación de las casas redificadas, fabricadas y mejoradas de nuevo en los ocho barrios de esta ciudad en el año de 1805 que deven cargarse en el Catastro en el año de 1807*, plaça de la Cucurulla, foli 60.

77. Aquesta data no coincideix amb l'aportada per J. Garriga a «Relleus renaixentistes amb bustos de Cèsars i de Virtuts de la col·lecció de Miquel Mai», *D'Art*, núm. 15, 1989, p. 141. Aquest autor diu que Antoni Castell de Pons s'instal·la a la casa el 1852. Aquesta mateixa referència la trobem en la tesi d'Enric Mira (*El lenguaje clásico en Cataluña. Los palacios de Barcelona*, op. cit.). Com ha argumentat Francesc Quílez («Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa», op. cit.), Antoni Castell de Pons ja hi viu des de 1820. Les pintures d'aquest interior no són concebibles en dates tan avançades.

78. Enric Mira (ibídem) s'hi refereix com a sala de confiança. Actualment, és la sala de juntes del Cercle Artístic de Sant Lluc, institució que hi té la seua social.

79. F. QUÍLEZ, «Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa», op. cit.

80. Pintor que treballa a finals del segle XVIII i les tres primeres dècades del XIX. Rigalt adquireix la seva formació inicial com a pintor a l'Escola de Llotja. Allà, com ja s'ha comentat diverses vegades, hi impartia classes Pere Pau Muntanya, que, de fet, en fou el segon director. Per això també es pot establir una relació amb la seva pintura i amb l'entorn de pintors vinculats a Llotja. Tot i així, el mateix Rigalt vinculava el seu aprenentatge amb la figura del pintor d'origen provençal Josep Bernat Flaugier (1757-1813).

81. Sobre el Cercle Artístic de Sant Lluç, s'han consultat les publicacions següents: Enric Jardí, *Història del Cercle Artístic de Sant Lluç*, Barcelona, 1976; i 1893-1993. *Cercle Artístic de Sant Lluç. Cent anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993.

82. La parcel·la que ocupa aquest edifici és lleugerament esbiaixada i irregular, cosa que fa que la distribució interior s'hi hagi d'adaptar i doni lloc a moltes estances amb parets de biaix.

83. Les dimensions de la planta són de 8,10 metres la longitud de la façana del carrer de Cucurulla, 6,70 metres la del carrer del Pi, 9,15 metres la paret paral·lela a la primera i 6,48 metres la paral·lela a la segona.

84. J. BERGÓS, «L'arquitectura. L'art neoclàssic i romàntic», *L'art català*, Barcelona, 1955-1961, p. 202.

cena que es representa al sostre del saló principal. El sostre està organitzat en dos registres, al superior, hi ha representada la Fama envoltada per déus del vent, i, a l'inferior, s'hi representen Mercuri, Minerva i Hèrcules, amb una altra divinitat que el mateix autor apunta que podria ser Bacus, amb les figures al·legòriques de l'Abundància i l'Agricultura. Totes aquestes figures podrien ressaltar virtuts atribuïdes al propietari, que ostentava el càrrec de director general d'Agricultura i Comerç. A més, hi afegeix la dada que, en una de les parets del mateix saló, hi ha l'escut d'armes de la família Pons.

Des de 1953, aquest immoble és la seu del Cercle Artístic de Sant Lluç⁸¹. Pensem que aquest fet ha ajudat a preservar el tractament de la superfície original d'aquests espais en unes bones condicions relatives, sobretot per dues raons: en primer lloc, per la continuïtat de la institució i de la seva ubicació, no hi ha hagut canvi de propietaris ni d'usos, cosa que no ha exigut modificacions en els espais interiors; en segon lloc, els últims cinquanta anys no ha estat habitada per ningú, i això ha fet que no hagin calgut unes exigències mínimes de confort, que, en cas de ser habitatge, indubtablement haurien comportat canvis.

Centrem el nostre estudi en el saló i en la sala amb alcova. Com s'entén en aquestes estances el tractament de la superfície, quins valors narratius i expressius s'hi aboquen. Estudiarem també quins són els recursos emprats i a partir de quins mitjans s'obtenen.

El saló té una planta lleugerament trapezoïdal⁸², ja que la façana del carrer del Pi fa biaix⁸³. L'alçada és de 4,5 metres fins a dalt de la cornisa. Si hi afegim l'escòcia, l'alçada total és de l'entorn de 4,80 metres. No és un espai gaire alt en comparació amb els que hem vist fins ara. Cada un dels paraments té dues obertures, els de façana tenen dos finestrals a la plaça de Cucurulla i dos més al carrer del Pi. Tots quatre donen accés al mateix balcó corregut que envolta les dues façanes del pis principal. Als altres costats del saló, hi ha dues obertures situades simètricament respecte dels finestrals, dues que donen a la sala contigua i, en l'altre parament, dues portes que comuniquen amb diferents estances de la resta de la casa.

El tractament de la superfície d'aquest saló té una marcada voluntat narrativa: exaltar les virtuts i els valors de la família o del cap de la casa. Aquesta comesa recau, com hem comentat, en la pintura del sostre del saló noble, el lloc més emblemàtic de la casa, una pintura que es disposa dins un marc arquitectònic, real o fingit, que emfatitza el saló i li dona la singularitat i la riquesa volgudes, quasi com una escenografia. Així, ens trobem amb un interior en què els paraments s'articulen a través dels elements d'ordre i en què el sostre es mostra com un enteixinat amb el plafó central pintat. Les pilastres i la cornisa són recursos formals per sin-

gularitzar aquest interior. La profusió de motlures i de daurats, tant en els elements d'ordre com en les portes i les sobreportes, remarquen encara més aquesta comesa.

La percepció del conjunt és feixuga i fa una forta impressió d'horitzontalitat. L'espai no és gaire alt en relació amb la superfície de la planta. Els elements arquitectònics són molt contundents i remarcats, la qual cosa reforça aquesta impressió.

La realització d'aquest interior és un muntatge fet a partir de teles pintades i fixades sobre bastiments i d'elements arquitectònics de fusta sobreposats als paraments. El plafó central del sostre és una tela pintada fixada en un bastiment i clavada al sostre. Al voltant d'aquest plafó, hi ha una altra tela pintada, també fixada a un bastiment, que simula un enteixinat de cassetons de grans dimensions i molt remarcats. La junta entre una tela i l'altra es resol amb una motllura de fusta daurada.

Els paraments s'organitzen a partir de pilastres de fusta pintades al tremp i daurades; a banda i banda de cada obertura, hi ha una pilastra sobreposada a la paret. En aquests moments, el parament està revestit de paper pintat que queda tallat en arribar a les pilastres. No sabem si n'és l'acabat original; en tenim força dubtes, tot i que el paper ja hi era, l'any 1932, quan es va fer la fotografia guardada a l'Arxiu Mas. Els dubtes hi són per dues raons: en primer lloc, si comparem aquest interior amb uns altres que també són atribuïts a Pau Rigalt i Fargas, com és el palau Dalmases, saló que estudiem a continuació, constatem que, en aquest últim, tota la superfície és pintada i les pintures dels paraments són fonamentals per a l'expressió del conjunt. La segona raó és més concreta: mirant al darrere de les pilastres i per sota d'algun petit fragment de paper que se n'ha després, es veuen restes de pintures en tons blaus. Just per sobre del sòcol del pany de paret central de la façana que dona a la plaça de Cucurulla, s'hi pot entreveure una faixa blava. Tot i aquestes restes evidents, tampoc no podem afirmar que sigui de debò l'acabat original, ja que no en tenim constància documental.

Per sobre de les pilastres, hi ha una cornisa molt sobresortida, també de fusta pintada al tremp i daurada. Per damunt de la cornisa, arrenca l'escòcia, en aquest cas, molt poc pronunciada i amagada al darrere de la cornisa.

Actualment, aquest espai és una aula de dibuix i d'estudis de models; hi ha cadires en tres dels costats, a manera d'amfiteatre, les del darrere aixecades sobre una tarima. A l'altre costat dels cortinatges, penjats a manera de teló, hi ha nombrosos estris del tot aliens a la manera com es va concebre aquest espai originàriament. A més, a la cornisa s'hi han fixat bombetes nues. Tot plegat deforma la percepció del conjunt. Per copsar com era aquest espai abans, hem d'acudir a la fotografia que apareix al treball de Joan Bergós⁸⁴. Hi podem observar que el

mobiliari es redueix pràcticament a cadires arrambades al parament, que deixen lliure l'espai central. El terra està revestit per una catifa que ocupa tota la superfície, i la il·luminació és a partir d'una gran aranya, que avui encara es conserva, penjada des del mig del sostre. En una fotografia molt semblant publicada al treball d'Enric Jardí⁸⁵, no s'hi veu la catifa, però sí els cortinatges dels finestrals, penjats entre pilastra i pilastra.

La sala amb alcova té una planta més allargassada. Un arquiteu suportat per dues pilastres i dues columnes parteix la sala, separa la sala de l'alcova. En aquest espai, d'un ús més privat, també hi ha pintures notables al sostre i els paraments estan tractats de manera singular. El sostre del que seria pròpiament la cambra està cobert per una pintura d'una gran riquesa cromàtica i es conserva en molt bon estat. El sostre de l'alcova és resolt a partir de recursos ornamentals no figuratius. Als paraments d'aquesta sala, no hi ha pilastres; en lloc seu, hi trobem emmarcaments de fusta amb una motllura daurada que arrenquen des del sòcol de fusta pintat. Delimiten verticalment tota la superfície de la paret fins a la cornisa.

A través d'aquestes dues estances del palau Castell de Pons, es constata la gran importància que es dona, encara en la dècada dels anys vint i trenta, a la pintura del sostre. En aquesta recau la voluntat narrativa de l'interior. Són les pintures més representatives i vinculades al que es vol ressaltar dels propietaris de la casa.

Seguint el mateix plantejament que hem vist en els altres interiors en què la pintura més important és la del sostre, l'estança es transforma a partir de criteris quasi teatrals, per esdevenir un marc arquitectònic adequat. Els elements d'ordre arquitectònic confereixen la singularitat. Aquesta voluntat escenogràfica, en aquest cas, es dona dins d'una estança amb una alçada no gaire generosa; d'aquí ve la percepció feixuga i de forta horitzontalitat.

Hi ha una gran abundància de daurats, a les portes, a les motlures, a les sobreportes i al sostre, cosa que n'engrogeix la percepció total. A més, la presència del paper pintat enterboleix el conjunt. Si el fons original estava pintat, tal comensem, amb tons blaus, la percepció era una altra, molt més lleugera.

El treball del fuster és secundari. Es posa en funció del que es vol explicar a través de les pintures. No és com en el saló del palau del baró de Castellet, en el qual els elements d'ordre, el llenguatge arquitectònic clàssic, constitueixen l'expressió de l'interior.

Des del punt de vista de la realització, de com està fet, és un muntatge. Les teles fixades sobre bastidor ja estan realitzades per endavant, només s'han de fixar al sostre. Les pilastres, el sòcol i la cornisa també se sobreposen al parament. Es porten fets de taller i només s'han de col·locar.

Palau Dalmases (pels volts de 1830)

El palau Dalmases, al carrer de Montcada, data del segle XVII, quan la família d'aquest llinatge l'adquireix i hi fa una reforma important. Hi havia un edifici preexistent que bona part de la bibliografia consultada identifica com el palau Cervelló. Després del treball d'Agustí Duran i Sanpere publicat per primera vegada el 1959, podem afirmar que la casa inicial d'origen gòtic era de la família dels Boixadors i que d'aquesta passa a la família Dalmases⁸⁶. S'atribueix a Pau Ignasi de Dalmases i Ros, casat el 1690 amb Maria de Vilana de Cordelles i de Giúdice, la construcció del casal del carrer de Montcada. Es va enderrocar part del palau preexistent per poder gaudir d'una façana d'acord amb les pretensions de la família. L'esmentat Pau Ignasi de Dalmases era un erudit que fou ambaixador davant la reina d'Anglaterra i promogué la fundació, l'any 1699⁸⁷, de l'Acadèmia dels Desconfiats. No és estrany que, a l'obra que ell promou, es proposi una façana ordenada, amb unes obertures que hi emfatitzen el pis principal i es disposen a partir d'eixos verticals, amb un vigorós motlluratge de les obertures i una valenta cornisa que el corona⁸⁸. La part més emblemàtica d'aquest casal és el pati i, d'aquest, l'escala del fons, que es desenvolupa sota una volta sostinguda per dos arcs rampants i tres columnes salomòniques guarnides amb *putti* i parres entortolligades. Aquestes constitueixen el tret arquitectònic més festejat i reproduït en la bibliografia.

Dels interiors, n'hi ha molt poques referències, excepte les que esmenten una capella gòtica conservada a l'interior i que data del segle XV. La publicació que aporta més dades sobre com eren aquests interiors a inicis del segle XX, és l'article de Federico Martí Albanell⁸⁹, que descriu l'interior amb aquestes paraules:

En el interior son lujosas las habitaciones que forman las salas amarilla, rosa y azul, llamadas así por el color del damasco de sus cortinajes y del que tapiza las sillerías. [...] El salón da a la calle de Montcada por dos balcones y un tercero da al patio de la casa. Unos preciosos frescos adornan las paredes y techo; y es notable la grandiosa araña central de Venecia. Los muebles son de estilo Luis XV, los cortinajes y los tapices de las sillerías son de color encarnado. [...] El comedor es de estilo Luis XVI.

En aquest article, s'hi reproduïxen diverses fotografies dels interiors; suposem que són fetes en una data propera a la publicació de l'article. En una de les fotografies⁹⁰, s'hi pot veure el saló amb el mobiliari i els cortinatges. També hi ha una reproducció de l'anomenada *cambra blava*, de la

85. E. JARDÍ, *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*, op. cit., p. 32.

86. A. DURAN, «Santa Maria de Cervelló y la calle Montcada», a *Analecta Sacra Tarraconensis*, XXXI, Barcelona, 1959. Aquesta és la primera publicació de la recerca de Duran i Sanpere en què demostra que s'ha repetit en els diferents treballs publicats una confusió entre la família dels Boixadors i la dels Cervelló, per la qual cosa moltes vegades es diu que el que és avui palau Dalmases era antigament el palau dels Cervelló, tot i que hi ha un altre palau, ben al davant del Dalmases, que és el palau Cervelló. Aquesta publicació no degué tenir gran ressò, perquè trobem la confusió en publicacions dels anys setanta. El mateix Duran i Sanpere torna a publicar aquest treball a *Barcelona i la seva rodalia*, volum primer, Barcelona, 1972, p. 450-455 i 567-577.

87. A. CIRICI, *Barcelona pam a pam*, Barcelona, 1973 (1971).

88. C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya. El barroc salomònic 1671-1730*, volum II, Barcelona, 1961.

89. F. MARTÍ, «Interiores barcelonenses. Casa Dalmases», a *Barcelona Atracción*, número 190, abril de 1927.

90. Fotografia que també trobem publicada a l'article de Josep Mainar «L'art neoclàssic i romàntic. Les arts decoratives», op. cit., p. 314.



Figura 8.
Saló del palau Dalmau, realitzat pels volts de 1830. Arxiu Mas.

91. A. CIRICI, *Barcelona pam a pam*, op. cit.

92. F. QUÍLEZ, «Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa», op. cit., p. 127-172.

93. Les mides de llargada i amplada les hem preses nosaltres i no coincideixen exactament amb les donades per Martí Albanell («Interiores barceloneses. Casa Dalmau», op. cit.): 12,40 x 8,50 metres.

94. A. DURAN, «Santa Maria de Cervelló y la calle Montcada», op. cit., p. 452.

95. Per tenir-ne un perfil biogràfic i professional més aprofundit, es pot consultar l'article de Francesc QUÍLEZ, «Pau Rigalt i el fenomen de la pintura

ubicació original de la qual, no en tenim constància. D'altra banda, Cirici⁹¹ es refereix al gran saló amb volta esquifada decorat amb pintures murals neoclàssiques.

El saló que estudiem està situat al pis principal (figura 8), a la crugia paral·lela a la façana que dona al carrer de Montcada. S'obre al carrer a partir dels dos balcons realitzats en la intervenció ja comentada del segle XVII. Les pintures que vesteixen aquest saló estan datades a l'entorn de 1830⁹², cosa que implica que probablement en aquesta data s'hi fa una altra intervenció per dotar el palau d'un saló de ball o de música, molt habitual en les residències i els palaus dels aristòcrates i burgesos des de finals del segle XVIII i començaments del XIX. No sabem l'envergadura del que s'hi fa a inicis del XIX, però sí

que ens ha quedat constància d'aquesta intervenció a través de les pintures del saló.

Les dimensions del saló són considerables: 12,35 x 7,80 m i aproximadament 8 metres d'alçada⁹³. Té dues finestres que donen al carrer de Montcada, i al costat oposat hi ha una altra finestra que mira al pati interior del palau i dues portes d'accés des de les altres dependències de la casa.

Al costat nord, hi ha una altra sala amb restes de pintures, molt alterades i repintades, tal vegada fetes al mateix moment que les del saló. Del conjunt d'habitacions ricament decorades de què parlava Federico Martí, ara només en queden les pintures del saló, i tal vegada les restes, molt retocades, de la sala contigua. Pel que hem pogut constatar a partir d'un comentari a peu de pàgina aportat per Duran i Sanpere, durant la Guerra Civil espanyola es van perdre els elements d'acabat i el mobiliari. En referir-se en aquells moments diu: «La casa estava totalment trasbalsada i sense mobiliari. Les cortines que havien decorat les sales havien estat arrancades»⁹⁴.

Les pintures del saló són de Pau Rigalt i Fargas (1778-1845)⁹⁵. L'activitat professional de Pau Rigalt durant anys va estar vinculada al teatre de l'Hospital de la Santa Creu, en la creació d'escenografies, cosa que li dona una base tècnica molt sòlida que es pot copsar a partir de les seves pintures en els paraments de les sales de les cases benestants, especialment al saló d'aquest palau. Tal com afirma Quílez: «Els dibuixos de tipus escenogràfic constitueixen la manifestació més paradigmàtica d'un virtuosisme tècnic que assoleix un alt grau de perfecció quan combina elements de tipus geometritzant que requereixen una gran preparació tècnica, així com un evident domini del procediment de la perspectiva».

Al saló, avui, només s'hi mantenen les pintures, se n'han perdut els cortinatges, els llums i el mobiliari original. En el moment en què accedim a l'interior és la sala d'actes d'Òmnium Cultural⁹⁶, que n'ha fet la seu des de 1962. Això vol dir que ara hi trobem tot un seguit de cadires plegables, taula de presidència, el parament de façana cobert amb una cortina de punta a punta i una il·luminació molt deficient que no ajuda gens a tenir una percepció del conjunt. Malgrat tots aquests entrebancs, sí que es pot copsar un interior tractat amb una gran delicadesa i amb un coneixement tècnic de les eines de representació molt més assumit que en els exemples de finals del segle XVIII i que en l'altre interior que hem estudiat del mateix Rigalt. És un espai de dimensions generoses; l'alçada al voltant dels 8 metres atorga una gran amplitud espacial. Si comparem aquesta sala amb la del palau Moja, veiem que al palau Dalmau, a diferència de l'altre, no es perd la referència dimensional. El saló del palau de la Rambla és tan alt que arriba a empetir tot el conjunt.

Hi ha un tractament diferenciat entre el parament i el sostre. Al sostre és on es fan, com en els altres exemples, les pintures més singulars i

destacades. El parament està resolt a partir de la representació de columnes jòniques aparellades que donen profunditat al mur i, a més, deixen uns espais entremig per situar-hi, a sota de cortinatges, diferents figures al·legòriques. Hi ha una voluntat de crear un paisatge arquitectònic que eixampla la visió i crea una gradació de plànols, alhora que, a través de recursos ornamentals florals, es dona una gran subtileza i delicadesa al conjunt, molt atent també a les qüestions de detall. Aquesta delicadesa i detall també els trobem al sostre, que està resolt, com és habitual, amb un plafó central en què hi ha la pintura més emblemàtica i preuada del conjunt. En aquest cas, hi estan representats el Carro del Sol i quatre figures que simbolitzen les hores del dia. Al voltant d'aquest plafó, hi ha tot un seguit de recursos ornamentals geomètrics, florals i arquitectònics que l'encerclen i l'emfatitzen. Aquestes decoracions de garlandes, lires, signes zodiacals i elements arquitectònics refermen l'efecte aconseguit en els paraments. La finor de traç, el detallisme amb què es treballa i el cromatisme atorguen una percepció de conjunt en què percebem que han canviat els models respecte als primers exemples que veiem, com ara el palau Moja o el palau Fonollar, pel que fa a la concepció i a la representació de l'espai arquitectònic. El que no ha canviat tant és la manera de representar les escenes del plafó central, que, com apunta Quílez en el seu treball tantes vegades citat, evoluciona poc respecte als treballs realitzats trenta anys abans.

Les pintures dels paraments, a diferència d'altres interiors, tenen elements comuns amb interiors francesos de l'anomenat *estil imperi*⁹⁷. No hem localitzat a la biblioteca de Llotja el llibre de Percier i Fontaine; per tant, no podem afirmar que hi hagi cap filiació directa. Sí que hem de tenir en compte, però, a l'hora de valorar aquest interior, l'arribada, l'any 1800, de dos escenògrafs italians dels quals tornarem a parlar més endavant, Giuseppe Lucini (1770-1845) i Cesare Carnevali (aprox. 1765-post. 1821), que són coneixedors dels corrents arquitectònics que corren per Europa en aquest moment. A més, també posseeixen una forta formació en tècniques de dibuix i perspectiva que traspasaran als seus col·legues, entre els quals hi ha Pau Rigalt.

Si la mirada al saló la fem a través de les fotografies que ens en resten, quan encara tenia un ús particular, podem aportar alguna reflexió sobre el paper del mobiliari, com contribuïa a la conformació de l'espai, a més d'entendre com s'il·luminava, quina era la qualitat de la llum, com aquesta incidia en la percepció del conjunt. El mobiliari es concreta en cadires daurades i entapissades, arrambades a la paret, a més d'algunes taules daurades, també arrambades a la paret i amb un gran mirall al damunt. Aquest mobiliari era molt habitual en aquests salons⁹⁸. Es tracta d'un mobiliari que no

interfereix en l'espai central i que no té cap paper protagonista per si mateix, malgrat que els miralls es posen al davant de les pintures del parament. Aquest fet ens fa pensar que també les pintures es veien com un fons, i no com una obra singular per ser valorada per si mateixa. Les pintures creen un ambient, un context, sense que això impliqui que s'hagin d'apreciar una per una. D'altra banda, sabem pels testimonis recollits que les cortines eren de damasc vermell, penjades d'una barra de fusta daurada, posades al davant de cada una de les obertures, ja siguin portes o finestres. Aquestes cortines contribuïen a donar calidesa, textura —el damasc és un teixit amb cos i diferents textures—, i a reforçar el cromatisme de l'interior.

Per sota de les cortines, unes cortinetes de randes amb motius florals i farbalans a manera de gelosia, com una mena de sedàs que filtra la llum de fora i no deixa traspasar la mirada des del carrer, vesteixen, donen profunditat i textura a l'espai. La llum natural d'aquest saló és escassa. Com ja s'ha dit, té dues obertures que comuniquen amb el carrer de Montcada i una amb el pati interior, per la qual cosa l'asolellament està molt condicionat per l'estretor del carrer i del pati. La llum artificial era a base d'aranyes penjades del sostre, és a dir, de llums amb molts braços amb palmatories. Ens hem d'imaginar aquest saló il·luminat per la gran aranya central. La llum és molt càlida i descobreix el sostre; les parets queden en penombra. Això conforma un conjunt delicat i embriagador.

Dins de tot aquest conjunt, hi ha uns detalls a què ens volem referir: són els medallons de les peanyes, disposats a l'alçada de la vista. En cada un, hi ha pintat un paisatge en tonalitats blaves. Són com petits ulls de bou a través dels quals, si ens hi atensem, es pot veure més enllà. Paisatges amb rierols, ponts, cases, etc. permeten allargar la vista, allunyar els límits de l'espai.

Com hem dit més amunt, el parament no és entès com una superfície contínua, sinó que, a partir d'aquest, es crea un paisatge arquitectònic fingit que confereix profunditat i amplitud. L'observador, l'individu que es troba al saló, és com si estigués encerclat per un peristil. Aquest es fa més acollidor i càlid amb els cortinatges que es disposen pel darrere de les columnes i estableixen un límit més proper. Entremig de les columnes, en un pla més endarrerit, s'hi disposen les figures al·legòriques sobre les peanyes respectives.

Al cornisament, a diferència dels altres exemples, té molta rellevància el fris pintat, un fris amb una àmplia sanefa de motius florals que recorre tot el perímetre. No interessa tant remarcar l'element d'ordre, sinó donar una continuïtat formal entre els paraments i l'escòcia que cobreix el sostre. La solució del sostre segueix, com ja hem vist, la solució habitual del plafó central pintat. Però, en aquest cas, al voltant del plafó es disposen diferents

decorativa a Catalunya de la primera meitat del segle XIX», op. cit. A través d'aquest article, podem saber que és el pare de Lluís Rigalt (1814-1894).

96. Institució que, des de l'abril de 2005, ja no ocupa aquestes estances. S'ha traslladat a la nova seu del carrer de la Diputació.

97. D'aquesta filiació, ja en parla Raimon Caselles a l'article «L'estil imperi a Barcelona», *La Veu de Catalunya*. «Pàgina artística», Barcelona, 20 de gener-14 d'abril de 1910. També apunta aquesta filiació el mateix Francesc Quílez, *ibidem*, en aquest cas ens parla de l'obra de Charles Percier i Pierre F. L. Fontaine: *Recueil des décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport a l'ameublement... composé par Percier et Fontaine exécutés sur leurs dessins*, París, 1801.

98. Si recordem la descripció de l'inventari del palau Moja, veurem que es tracta de mobles molt semblants.

99. Sobre la figura de Bonaventura Planella i Conxello, podem consultar l'article de F. QUILÉZ, «Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX», a *Locus Amoenus*, núm. 1, Barcelona, 1995, p. 193-207. També podeu consultar I. BRAVO, *L'escenografia catalana*, op. cit.

100. I. BRAVO, *L'escenografia catalana*, op. cit., reproducció d'aquest teló de boca a la pàgina 65.

101. Aquestes dades les manllevem del treball de Joan BASSEGODA, *La Casa Llotja de Mar de Barcelona*, op. cit., p. 211. S'hi fa referència a uns llibres de comptes on consten aquestes dades.

102. J. TARÍN-IGLESIAS, J. PLANAS PARELLADA, *Palacio de Pedralbes y el palacete Albéniz*, Barcelona, 1974.



Figura 9.
Sala de Juntes de Llotja, 1802.

sanefes, una de floral i l'altra inspirada en els signes zodiacals, de marcat caràcter decoratiu. És el mateix criteri que trobem a l'escòcia, on s'alternen lires envoltades de garlandes, amb faixes verticals ornamentades.

El paviment que es conserva actualment és un parquet de fusta que ja hi era abans de 1927 (data de l'article de Federico Martí en què es reproduïen fotografies), però no tenim constància que en sigui l'original.

A partir del que hem dit fins aquí, veiem en aquest interior, d'una banda, la importància que es dóna encara a la pintura del plafó central del sostre. Però també ens trobem amb un tractament de la superfície molt més atent a aspectes ornamentals. La qualificació de l'espai no respon només a una voluntat narrativa, sinó que també hi ha una gran atenció als aspectes sensorials.

Respecte als exemples anteriors, incloent-hi l'altre interior de Rigalt, aquí veiem una qualitat més gran del dibuix i un coneixement més desenvolupat de la perspectiva. Es juga amb diferents plans, es crea un fons que permet eixamplar la mirada. La representació dels elements arquitectònics és més a prop dels models neoclàssics que corren en aquest moment per Europa. Es tracta d'una solució que és molt a prop de les escenografies que, en aquest moment, introdueixen els dos escenògrafs italians arribats a Barcelona el 1800.

La qualitat de representació, la proximitat a les escenografies o als interiors de forta empremta neoclàssica que veiem al palau Dalmases no són un exemple aïllat. Bonaventura Planella i Conxello (1772-1844), escenògraf del Teatre Principal⁹⁹, és l'autor del teló de boca publicat per Isidre Bravo¹⁰⁰, que té unes fortes semblances amb els paraments de la sala de Juntes de Llotja datat el 1802 (figura 9), atribuïts a Jacint Corominas i a Jaume i Antoni Casas¹⁰¹. També hi ha una solució molt semblant en les teles que es conserven al dormitori del rei del palau de Pedralbes, de les quals no sabem l'autor, i en una sala del mateix palau situada dins el que és el Museu d'Arts Decoratives, atribuïdes al mateix Pau Rigalt¹⁰².

2. Com s'entén el tractament dels interiors en l'arquitectura de final del XVIII i començament del XIX

Fins aquí hem estudiat cada un dels interiors per conèixer-ne les vicissituds i les particularitats. L'observació, a més de l'estudi documental i bibliogràfic, ens ha permès entendre el plantejament dels interiors de final del segle XVIII i començament del XIX. Ara ens proposem donar resposta a les preguntes que ens fèiem inicialment: com s'entén el tractament de la superfície en aquests interiors. Volem mostrar, en primer lloc, els valors i les expectatives que s'hi esmercen. En segon lloc, saber qui els fa, és a dir, en quins professionals es confia la qualificació de l'interior. En tercer lloc, identificar els models, quines són les fonts i els referents que s'empren en la concreció dels interiors. Finalment, entendre com es fan, quines són les formes de producció, com es planteja el treball i si hi ha un procés de racionalització productiva.

El valor dels interiors

La majoria dels interiors estudiats són salons, perquè és el lloc més preuat i més emblemàtic de la casa, allà on s'esmercen més esforços. També perquè el fet de ser un espai més valorat ha permès que s'hagi preservat.

Però no només rep un tractament singular el saló. Tot i que la bibliografia s'ha centrat molt en aquests espais per les raons exposades, a partir del que hem estudiat, podem afirmar que tant a final del segle XVIII com a començament del XIX, el tractament dels interiors afecta més estances. Entre els exemples de la darrereria del set-cents, quan s'empren la reforma d'un palau o d'una residència existent, com ara el palau del baró de Castellet o el dels marquesos de Palmerola,

la intervenció es fa al saló i en alguna estança adjacent, les anomenades *estrades*. En el cas del palau Moja, que és una obra de nova planta, totes les estances nobles reben un tractament singular seguint un criteri jeràrquic: el saló és l'espai més important. Dels interiors que hem estudiat ja dins el segle XIX, tant en els edificis de nova planta, el palau Alòs, com en els que són una intervenció sobre un edifici existent, com és el cas del palau Castell de Pons i del palau Dalmases, si bé s'intervé en diferents estances, també aquí el saló és l'espai més enriquit.

Per tant, el saló, com a espai més important, però no com a únic, és el que rep el tractament més excepcional i el que recull millor les voluntats que s'esmercen en aquests interiors. Aquests interiors es caracteritzen, en primer lloc, per una forta voluntat narrativa. Es vol explicar, a partir de referents històrics, mitològics o al·legòrics, virtuts o episodis èpics vinculats a la família o al cap de la casa, i es busca el referment social. En segon lloc, es caracteritzen també per una forta voluntat escenogràfica. El marc ha de ser adequat a les expectatives; l'*escenari* on s'expliquen els fets ha d'estar d'acord amb allò que es diu i es pretén. Per això es recorre a recursos arquitectònics, reals o fingits, per atorgar un entorn idoni.

Voluntat narrativa

Els salons i les altres estances expressen la voluntat de referment autobiogràfic a través de les pintures figuratives situades als paraments i als sostres. En algunes estances, les pintures narren fets històrics o llegendaris vinculats a la família o bé estableixen vinculacions monàrquiques com a argument de prestigi, amb una clara voluntat de reconeixement social. En altres, les pintures no són tan narratives, sinó que són al·legòriques, d'exaltació de virtuts vinculades a la família, o bé són pintures mitològiques. El coneixement de la mitologia sembla que constitueix una mostra de cultura i una manera d'expressar que es pertany a una minoria refinada, sensible a les arts i al passat clàssic. És a dir, la possibilitat de reconeixement, el caràcter, s'expressa en aquests interiors de manera explícita, tot i que d'uns interiors als altres es poden fer alguns matisos. Els recursos que s'empren són figuratius, però mentre que en alguns interiors el tema és molt específic, vinculat a la casa o a la família, en d'altres és més genèric.

A través dels diferents interiors estudiats, constatem aquesta voluntat. Al palau Moja (figura 1), Francesc Pla, *el Vigatà*, representa fets llegendaris vinculats a la família dels Cartellà¹⁰³. Les escenes dels paraments de la planta baixa mostren els moments preparatoris de diferents accions realitzades per un avantpassat dels Cartellà, accions que s'han resolt satisfactòriament en els paraments del pis



Figura 10.
Detall del sostre del saló del palau Dalmases. Arxiu Mas.

superior. Són accions que responen a ordres donades per un monarca, que podria tractar-se, segons Alcolea, de Carlemany. Es vol evidenciar, a través de les pintures, que la noblesa dels Cartellà ve de lluny. A l'escòcia i al plafó central (figura 2), hi ha les pintures més significatives, de més riquesa cromàtica i de més valor iconogràfic, on es representen figures mitològiques per glorificar els Cartellà, i els seus distintius heràldics.

Del saló del palau dels marquesos de Palmerola (figura 3), en sabem que Pere Pau Muntanya pinta deu quadres històrics dels quals no sabem els temes¹⁰⁴. També pinta, davant de cada pilastra, una figura al·legòrica¹⁰⁵.

Al palau Castell de Pons, Pau Rigalt hi fa pintures al·legòriques a partir de temes mitològics a diferents sostres. Les més importants són les del saló (figura 7), la sala amb alcova i el que és actualment la biblioteca¹⁰⁶. El sostre del saló està organitzat en dos registres: a la part superior, hi ha representada la Fama envoltada dels déus del vent i, a la inferior, s'hi representen Mercuri, Minerva i Hèrcules, amb una altra divinitat que podria ser Bacus, al costat de les figures de l'Abundància i l'Agricultura. Són divinitats i al·legories per exaltar les virtuts atribuïdes al propietari de la casa, que és director general d'Agricultura, Indústria i Comerç.

A la pintura del sostre del palau Dalmases (figura 10), realitzada també per Pau Rigalt, hi ha

103. S. ALCOLEA, *El palau Moja*, op. cit.

104. Com hem apuntat en el seu moment, vam accedir al saló i vam poder apreciar alguns d'aquests quadres. Però no n'hem realitzat cap estudi iconogràfic, ja que hi ha especialistes molt més preparats per fer-ho.

105. C. VIÑAZA, *Adiciones al diccionario de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, op. cit., esmenta que hi ha les figures al·legòriques del Valor, la Virtut, les Arts, les Ciències, el Vici, el Frau, la Mala Fe, la Fama i el Temple de la Immortalitat.

106. Per conèixer el significat iconogràfic de les diferents estances, vegeu F. QUILÉZ, «Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa a la Catalunya de la primera meitat del segle XIX», op. cit.

107. J. BASSEGODA, *La Casa Llotja de Mar de Barcelona*, op. cit.

108. F. GALLI, *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive; considerazione pratiche di...* Disegnate e descritte in cinque parti, Parma, 1711. Edició facsímil consultada: Nova York, Benjamin Blom, 1971.

109. M. ROSSELLÓ, *L'interior a Barcelona en el segle XIX*, tesi doctoral inèdita, UPC, 2005.

representats el Carro del Sol i quatre figures que simbolitzen les hores del dia. Als paraments, hi ha sis divinitats mitològiques (figura 8) agrupades per parelles (Atenea-Neptú, Aracne-Mercuri, Ceres-Vulcà). En aquest cas, el motiu de les pintures no és exaltar fets concrets o virtuts de la família, sinó que adquireixen un caire més genèric, fins i tot podríem dir-ne més decoratiu. El Carro del Sol i les hores del dia són motius iconogràfics que Rigalt emprà en diferents interiors, cosa que vol dir que no hi ha tant la personalització de les pintures com la utilització d'uns motius que formalment funcionen i són ben acceptats pels clients. El mateix motiu simbòlic el trobem en diversos interiors realitzats per altres pintors, com és la pintura del sostre de la sala de juntes de Llotja, de Jacint Corominas i Jaume i Antoni Casas¹⁰⁷, o la del sostre del saló Lucrècia, també de Llotja, pintat per Bonaventura Planella.

Per tant, el que hem dit fins ara ens permet establir una diferència entre les escenes i els motius pintats en els interiors fets per Pla o per Muntanya, i els que trobem en els interiors d'inicis del segle XIX. Podem observar que, en aquests, el plantejament narratiu és diferent. En els primers, està molt vinculat a esdeveniments concrets; en altres, esdevé més genèric, hi prevalen uns altres valors que els estrictament narratius. A mesura que ens endinsem en el segle XIX, podem entreveure com es va dissolent la voluntat narrativa, malgrat que el plantejament global és el mateix.

Voluntat escenogràfica i llenguatge clàssic

Els episodis familiars, al·legòrics o mitològics es volen explicar dins un marc arquitectònic adequat. Paral·lelament a la voluntat narrativa, hi ha la necessitat de crear un espai, quasi teatral, que sigui digne de la comesa social que es vol mostrar, una estança que expressi riquesa, luxe, que esdevingui un espai excepcional. Per això els salons, les estrades i altres estances es transformen a partir de criteris que podríem dir-ne *escenogràfics*. Es crea un espai on es pugui realitzar el joc social, un espai que és digne de les ambicions i de les expectatives de la família.

El llenguatge arquitectònic clàssic és el que atorga la singularitat volguda, el referent reconegut per artistes i clients o el marc propi de la referència mitològica. Ens trobem amb una arquitectura il·lusionista que emprà els elements d'ordre per estructurar i articular paraments i sostres. Pilastres, cornises i arrambadors permeten, d'una banda, donar excel·lència a l'estança, i de l'altra, ordenar i emmarcar les pintures i els elements narratius. Els recursos emprats són, en nombrosos interiors, pintats. Hem vist la importància dels

ordres pintats al saló del palau dels marquesos de Palmerola o al saló del palau Dalmases (figures 3 i 8), també la força de l'enteixinat pintat al palau Castell de Pons (figura 7), a més de molts altres interiors dels quals es conserven les teles. En altres estances, els recursos són amb volum, elements de fusta o de guix que ordenen paraments i sostres. El saló del palau del baró de Castellet (figura 4) o la sala rodona del palau Alòs (figura 5) en són una bona mostra. També hi ha estances, com ara el saló del palau Moja (figura 1), en què s'empren alhora elements pintats i elements tridimensionals.

L'atenció al llenguatge arquitectònic clàssic, el coneixement del referent acadèmic, no és igual en tots els interiors. En els exemples de Francesc Pla, *el Vigatà*, hi ha molt poc interès per la versemblança dels ordres clàssics. Les proporcions, la disposició i la representació pictòrica ens mostren uns ordres impossibles arquitectònicament. Al palau Moja, a més, les volutes del sostre són molt semblants a les dels gravats del pintor Ferdinando Galli, *Bibiena*¹⁰⁸, que, tal com apuntarem més endavant, corren pels diferents tallers. Evidencien que encara són vigents motius figuratius barrocs.

En altres interiors, realitzats per artistes molt més propers als postulats acadèmics, es fa un esforç més gran per la versemblança arquitectònica. Les estances pintades per Pere Pau Muntanya demostren un coneixement més gran dels ordres clàssics. Al palau del baró de Castellet, hi ha un clar interès per ser fidels (encara que pugui haver-hi alguna aberració, causada més per una mala formació que no pas per una manca de voluntat) al model clàssic. D'altra banda, en l'últim exemple que hem estudiat de Pau Rigalt, el saló del palau Dalmases (figura 8), s'hi pot observar un coneixement més gran de l'arquitectura clàssica i un domini tècnic del dibuix i la perspectiva que no hem vist en altres interiors.

Si comparem com es fa l'articulació del parament entre els salons i algunes estances de segon ordre, ens adonem que l'ús dels ordres és un signe de prestigi que s'evidencia als salons i als llocs més emblemàtics. En canvi, a les estrades o en altres sales, el parament s'estructura amb faixes i plafons, hi ha un procés d'abstracció, de dissolució dels ordres. És a dir, en els llocs secundaris i no tan compromesos, hi ha més capacitat de simplificació. S'està anunciant el que s'estila als interiors de mitjan segle XIX¹⁰⁹.

En alguns interiors són més importants la voluntat escenogràfica i el referent clàssic que no pas la narració. Al saló del palau del baró de Castellet, el prestigi de l'estança recau en els ordres clàssics. El més important és mostrar el vincle amb la cultura clàssica; d'aquí ve també la presència dels busts dels pensadors clàssics. Un

altre exemple és la sala rodona del palau Alòs, on la singularitat de l'estança consisteix en la recreació d'un espai cobert amb cúpula. De fet, és una petita escenografia inspirada en els models neoclàssics. Les pintures no són episodis narratius, només motius estrictament formals.

Interior, patrimoni d'artistes i artesans

La qualificació de l'interior no pertany als arquitectes, sinó que recau en els artistes i els artesans. Els pintors, de manera generalitzada, però també els escultors i els fusters, resolen, a partir dels seus recursos tècnics i conceptuals, el tractament de l'interior. Al seu costat, una munió d'artesans, dauradors, estucadors, tapissers i guixaires, entre d'altres, completen el treball. Ens centrarem, d'una banda, en l'aportació dels pintors i escenògrafs i, de l'altra, en la dels fusters (també coneguts com a arquitectes). El treball dels altres artesans l'apuntarem en estudiar les formes de producció.

Pintors i escenògrafs

Hem vist interiors de dues generacions de pintors. D'una banda, Francesc Pla i Pere Pau Muntanya, pintors que viuen la seva maduresa professional en l'últim terç del segle XVIII. Pertanyen a la generació de pintors que participen en la creació de la formació acadèmica¹¹⁰. Més, en aquest cas, Muntanya que Pla, ja que el primer és professor de Llotja des de 1775 i director a partir de 1797. Pla no va estar mai vinculat directament a Llotja, tot i que sabem, a partir de les dades aportades per A. Coll¹¹¹, que va intentar ser-ne professor. D'altra banda, els pintors que conformen la segona generació, entre els quals trobem Pau Rigalt i Bonaventura Planella, entre d'altres. La maduresa professional d'aquests pintors té lloc durant el primer terç del segle XIX. Ells, juntament amb altres pintors rellevants d'aquest moment, han estat deixebles de Muntanya a Llotja. De fet, es formen col·laborant estretament en els interiors del mestre; alguns historiadors parlen de *cenacle de pintors* a l'entorn de Muntanya¹¹².

Veiem una vinculació de mestratge entre aquestes dues generacions. La formació dels més joves està marcada per Llotja¹¹³, la qual cosa té a veure amb la continuïtat del plantejament dels interiors i amb el conservadorisme que hem apuntat. Per entendre el vessant escenogràfic que hem palesat en aquests interiors, hem d'esmentar el lligam entre aquests pintors i l'escenografia, un vincle que s'inicia a principis del segle XVIII. Per entendre aquesta relació, considerem que és interessant recular fins a aquest moment per esbossar quins són els punts de connexió.

Sabem de la gran repercussió que té a Barcelona l'estada de Ferdinando Galli, *Bibiena*, en la cort de Carles d'Àustria. El seu llibre es coneixia i corria pels tallers¹¹⁴. Bibiena, arquitecte, pintor de cambra i escenògraf, va introduir modificacions en la perspectiva que permeten obtenir una millora de la visibilitat de les escenografies. Isidre Bravo¹¹⁵ apunta que influencia Antoni Viladomat, considerat el millor pintor català del segle XVIII. Un exemple de com Viladomat assumeix les aportacions de Bibiena és el monument de Setmana Santa realitzat entre 1715 i 1720. Antoni Viladomat, per la seva part, crea una petita acadèmia on, segons Montaner, s'ensenya per primera vegada a partir de criteris acadèmics i no gremials. En aquesta acadèmia, s'hi formen els germans Tramulles, Manel (1715-1791) i Francesc (1717-1773). Són autors dels interiors avui perduts del palau Sessa-Larrad, realitzats a l'entorn de 1772. Els Tramulles també són escenògrafs; en coneixem, a través de la publicació de Bravo, una escenografia feta cap al 1765¹¹⁶ on es representen dos interiors, un saló i un gabinet. El plantejament arquitectònic d'aquesta escenografia té moltes semblances amb el que hem vist als salons. Amb els germans Tramulles, es formen Pla¹¹⁷ i Muntanya, cosa que ens constata una forta filiació entre els uns i els altres. Per això ens trobem amb un lligam des d'inicis del segle XVIII fins a inicis del XIX entre pintura i escenografia que passa per Bibiena, Viladomat, els germans Tramulles, Pla, Muntanya, Rigalt i Planella. Aquesta relació ja l'establia Josep Arrau i Barba al voltant de 1830¹¹⁸, en referir-se a una acadèmia de dibuix anomenada Escola d'Atenes:

Ni faltaban tampoco pinturas de los hermanos D. Manuel y D. Francisco Tramullas, discípulos del apreciado D. Antonio Viladomat, distinguiéndose muy especialmente las de D. Manuel, el mayor de los hermanos y el más sobresaliente de los discípulos del apreciado maestro.

[...]

Entre otras pinturas de otros discípulos de este maestro las había de Mariano Illa, de D. Francisco Lisoro y de D. Francisco Pla, conocido por el sobrenombre del Vigatà, el cual estaba dotado de una fuerza de imaginación viva para componer asuntos históricos y en particular para pintar al fresco y al temple con buen color y facilidad, del cual pueden verse aún algunas de sus pinturas en las paredes de las salas de algunas casas particulares y en la fachada de la casa del Marqués de Moya frente a la Iglesia de Belén y de la del Marqués de Paredes que da a la muralla de Mar (muy deterioradas y casi perdidas). Había también en esta colección de pinturas de pintores catalanes algunas obras de

110. Per saber com s'articula l'ensenyament acadèmic al llarg del segle XVIII, vegeu J. M. MONTANER, *La modernització de l'utillatge mental de l'arquitectura a Catalunya*, op. cit.

111. A. COLL, «Francesc Pla, el Vigatà, i la decoració de la Casa Fontcoberta de Vic», op. cit.

112. S. ALCOLEA, *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, op. cit.; F. QUÍLEZ, «A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona», op. cit.

113. També Josep Flaugier. Pau Rigalt es reconeix com a deixeble seu. Vegeu F. QUÍLEZ, «Tradicció i modernitat en la pintura de Josep Flaugier i Salvador Mayol», a *L'Albada de la modernitat. Josep Flaugier i Salvador Mayol. Els iniciadors de la pintura costumista a la Catalunya de principi del segle XIX*, Barcelona, 1994.

114. J. M. MONTANER, *La modernització de l'utillatge mental de l'arquitectura a Catalunya*, op. cit.

115. I. BRAVO, *L'escenografia catalana*, op. cit.

116. I. Bravo, a *L'escenografia catalana*, op. cit. ho atribueix a Manel Tramulles. En canvi, en el catàleg de l'exposició sobre les col·leccions de Raimon Casellas ho atribueix a Francesc (*La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992).

117. A. COLL, «Francesc Pla, el Vigatà, i la decoració de la Casa Fontcoberta de Vic», op. cit.

118. J. ARRAU, *El juramento de un artista o Juan y Pepita. Relato histórico del primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, manuscrit, s.d., Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

119. Manel Arranz constata la pèrdua de prestigi dels fusters comparant-ne el sou amb el dels mestres de cases. Mentre que a començament de segle eren semblants, a finals de segle són clarament inferiors els dels fusters. Vegeu M. ARRANZ, *La menestralia de Barcelona al segle XVIII. Els gremis de la construcció*, Proa, Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona, 2001, p. 78-79.

120. Des de 1680, hi ha el Gremi de Fusters i el Gremi d'Escultors, Arquitectes i Tallistes. Aquest fet va esperonar encara més els fusters a rebre formació teòrica per mostrar que la seva especialitat també comprenia els treballs d'escultura i de talla. Vegeu J. M. MONTANER, *La modernització de l'utilitatge mental a Catalunya (1715-1859)*, op. cit., p. 70-71.

121. *Ibidem*.

122. C. MARTINELL, *La escuela de Lonja en la vida social barcelonesa*, Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, Barcelona, 1951.

D. Pedro Pablo Montaña, otro hábil maestro y el segundo de los directores generales que tuvo la escuela de Nobles Artes de Barcelona, jefe de otra cohorte de artistas en la cual figuran D. Francisco Vidal, José Comas, D. José Arrau i Estrada, D. Pablo Rigalt, Buenaventura Planella, D. Francisco Solanes, D. Benito Calls, D. Cayetano Pont, D. José Coromina y D. Pablo Montaña Hijo del maestro; todos los cuales sirvieron de grande auxilio a su maestro y dieron prueba de un conocimiento en las obras al temple y al fresco que hicieron bajo la dirección de tan acreditado profesor en las salas del Consulado de Comercio, en los salones de la Real Aduana y en otras varias salas de nobles y particulares.

Ja dins el segle XIX, hi hem d'afegir la important aportació que fan Giuseppe Lucini (1770-1845) i Cesare Carnevali (aprox. 1765-post. 1821), dos escenògrafs italians que arriben a Barcelona el 1800 i que entren en contacte, entre d'altres, amb Rigalt i Planella, amb els quals coincideixen a Llotja. Dominen les tècniques de representació, el dibuix i la perspectiva. Les seves escenografies mostren un gran coneixement de l'arquitectura clàssica i un profund bagatge tècnic que repercutirà en l'obra dels pintors i dels escenògrafs locals. El mateix Rigalt assumeix el domini tècnic dels escenògrafs i el traspasa a alguns dels seus interiors. Això explica la millora dels recursos de representació que hem observat a la sala del palau Dalmasas (figura 8) i a les pintures que es guarden al Museu d'Arts Decoratives.

De fet, si comparem alguna escenografia o teló de boca amb alguns dels interiors que coneixem, veurem la proximitat del plantejament entre el teatre i els interiors. El teló de boca de Planella fet a l'entorn de 1815 s'assembla molt al parament de la sala de juntes de Llotja, de Jacint Coromina i Jaume i Antoni Casas (figura 9), també a les pintures del dormitori del palau de Pedralbes, del qual no sabem l'autor. D'altra banda, palesem la proximitat entre la sala rodona de la Casa Alòs i l'escenografia de Carnevali d'un templet amb un brollador per al teatre de la Santa Creu feta a l'entorn de 1805. Un altre teló de boca de Planella per al teatre de la Santa Creu de 1820 té moltes coincidències amb el sostre que es conserva d'una de les sales del palau Alòs.

Som conscients que hi ha molts altres factors que intervenen en la formació dels pintors i en el desenvolupament del programa pictòric de cada interior, però alhora pensem que aquesta vinculació tan continuada entre la pintura i l'escenografia, sobretot perquè ens trobem pintors que treballen, encara que sigui ocasionalment, com a escenògrafs, ajuda a entendre el plantejament dels interiors amb què hem treballat.

Mestres fusters

A través d'alguns interiors estudiats, hem pogut constatar que el tractament de l'interior també recau en els mestres fusters. Per entendre l'aportació dels fusters, hem de tenir en compte que, durant els segles XVII i XVIII, el treball dels fusters és molt rellevant a causa de la tradició dels retaules. Aquesta tradició en el moment que estudiem ja està en declivi: l'Academia de San Fernando ha prohibit els altars de fusta i les formes barroques estan en retrocés¹¹⁹, però encara són actius fusters i tallistes que s'han format a redós de la cultura dels retaules. Els fusters dedicats als elements ornamentals¹²⁰ han rebut una formació arquitectònica vinculada al gremi, coneixen els ordres clàssics, sobretot treballen el corinti, i també han assistit a classes de dibuix. El gremi de fusters, durant tot el segle XVIII, procura la formació dels seus agremiats¹²¹. Sabem, a partir de les dades aportades per César Martinell¹²², que Ignasi Gaig ensenya als fadrins fusters, escultors i paletes les regles de l'arquitectura i que el mestre fuster i tallista Ramon Esplugues fa classe de dibuix i ordres a la casa gremial situada al carrer de la Fusteria.

Els fusters estan estretament vinculats a l'estructura gremial, per la qual cosa la seva formació i els seus referents es donen dins d'aquest àmbit. El que sabem dels models emprats pels fusters és la informació exhumada per Manel Arranz dels inventaris *post mortem*. A través d'aquesta documentació, coneixem que disposen dels anomenats *papers de traces de fusters*, *papers de dibuixos* i d'alguns llibres. Les traces són un material molt freqüent i valorat, un material que passa d'un fuster a un altre, ja sigui per una relació filial o perquè es venen en morir. Dels llibres, no en tenim gaire informació, ja que els notaris no són gaire generosos a l'hora d'especificar els llibres en els inventaris, els anomenen genèricament. A l'inventari de Ramon Prat (1740), s'hi esmenten els llibres *La prattica della perspettiva*, de Daniele Barbaro, i «un llibre de trama, de estampa de Sebastià Serlio». Segons Arranz, és probable que es tracti de l'edició castellana de Villalpando. Pere Costa (1695-1761) tenia el *Compendio mathematico*, de Tomàs Vicent Tosca, i dos toms de diccionaris de Francisco Sobrino.

El saló del palau del baró de Castellet (figura 4) és un exemple molt reeixit del treball dels mestres fusters. El fuster que treballa en aquest saló, Felip Teixidor, planteja el tractament de l'interior com un retaule, una estructura lígnia que se sobreposa als paraments. És un retaule estructurat a partir de la superposició d'un ordre inferior i d'un ordre baix superior, amb dues grans cornises per sobre de cada un. I, com s'ha

detallat en l'estudi específic, amb els paraments emplaonats. Això ens indica que els fusters, a causa de la seva formació i de la seva feina amb els retaules, plantegen els interiors des del referent acadèmic i la voluntat escenogràfica i deixen de banda el plantejament més narratiu.

Un altre exemple en què és important el treball del fuster és al saló (figura 7) i a la sala amb alcova del palau Castell de Pons. En aquest cas, qui té el domini d'aquest interior no és el fuster. Aquí només aporta elements d'ordre que permeten articular els paraments de les estances. Al saló, l'ordre de fusta se sobreposa al davant del parament i, a la sala, les columnes i l'arquitrav fets de fusta separen l'alcova, a més del sòcol i les faixes que ordenen els paraments. En aquestes dues estances, també hi trobem relleus escultòrics de fusta en les sobreportes, és a dir, ens trobem amb un interior en el qual l'aportació del mestre fuster és rellevant, però el plantejament està pautat pel pintor: les pintures del sostre del saló i la sala mostren una clara voluntat narrativa.

Els fusters també treballen en altres interiors fent motllures o elements arquitectònics o escultòrics. Al palau Moja (figura 1), una motllura daurada encercla tota l'estança per sobre de les pintures del parament inferior i permet penjar-hi els cortinatges de les obertures. Al sostre d'aquesta sala, també hi trobem una motllura de fusta i quatre grans florons que ressalten el plafó central (figura 2).

L'aportació dels fusters també pot tenir un caràcter de treball auxiliar; es tracta més del treball de fuster vinculat a l'obra que no pas als aspectes més ornamentals. L'escòcia del saló del palau Moja és l'element més singular dels que hem vist; és un gran entramat de fusta que està encastat a les encavallades del sostre i que permet cobrir el saló. També l'entramat de la cúpula de la sala rodona del palau Alòs (figura 6) i els envans que donen la forma arrodonida són uns altres exemples del treball auxiliar dels fusters.

Els models de pintors i escenògrafs

Per entendre el marc artístic de referència dels artistes i artesans que intervenen en la conformació dels interiors de les cases que hem estudiat, cal saber quines són les fonts documentals de què disposen, quins són els models i els exemples que tenen a l'abast. Com hem vist, els autors dels interiors són artistes de dues generacions que treballen a cavall entre dos segles, en el moment en què s'està dissolent el món gremial i està emergint l'acadèmic.

Els llibres amb què treballen els pintors, els hem de buscar en dues direccions: d'una banda, pel vessant escenogràfic, els que aporten conei-

xement sobre les tècniques de dibuix i de la perspectiva i també el coneixement dels ordres; de l'altra, els models iconogràfics emprats per realitzar les escenes pictòriques.

Entre els llibres que corren pels tallers abans de la creació de Llotja, sabem, com ja s'ha dit, que hi ha el de Ferdinando Galli, dit *Bibiena*, *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive; considerazione pratiche di... Dissegnate e descritte in cinque parti*¹²³, un llibre d'escenografia barroca, en què es dóna importància al valor pictòric i a l'obertura de perspectives. És un referent important. És un llibre que també explica els ordres arquitectònics, dels quals proposa una gran varietat i com s'han de dibuixar. Les composicions de perspectiva i les decoracions de teatre són curiosament conservades en gravats al llarg del segle XVIII, que són emprats per a l'alliçonament d'escenògrafs¹²⁴. Ja hem parlat de l'estreta relació entre aquests i els pintors.

Un altre llibre que té una rellevància especial és el d'Antonio Palomino, *Museo pictórico*, editat el 1724¹²⁵. El fet que el coneixement d'aquest llibre sigui força ampli, permet millorar qualitativament la capacitat de representar, en les pintures i les perspectives, els espais i els elements dels edificis en perspectiva¹²⁶. Una dada que ens permet confirmar la proximitat d'aquest llibre als pintors a què ens referim és que la composició del sostre de Pere Pau Muntanya a la Sala dels Vint o del Consolat a Llotja és molt semblant a la portada del segon volum del llibre de Palomino. També el de Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*¹²⁷, és habitual als tallers de l'època.

A més, tal com ha estudiat Alcolea¹²⁸, per a l'adequació dels interiors, per pintar els elements d'ordre, els models són gravats de publicacions fetes a França o a Itàlia. En aquest sentit, tenen una gran repercussió els gravats d'interiors d'hòtels parisencs realitzats a inicis del segle XVIII.

Dels models iconogràfics sabem, a partir dels treballs realitzats per Alcolea, Quílez i Coll, la gran importància que també tenen els gravats. Francesc Pla, entre 1770 i 1780, segueix models de gravats italians i, posteriorment, de gravats de Jan Saenredam a partir de la pintura de Hendrick Goltzius. Pere Pau Muntanya mira en diversos treballs gravats que arriben fets sobre la pintura de Charles Le Brun.

Pel que fa als llibres de Llotja, hem localitzat dos inventaris¹²⁹, signats l'any 1826 per Francisco Rodríguez, aleshores director general de l'escola, dels llibres existents. El fet que la data de la signatura sigui força tardana dins del període que estudiem, ens pot fer pensar que la relació de llibres pot no ser vàlida, però, analitzant els documents, hem constatat que el primer inventari, esmentat com a *Libros en la librería*, detalla

123. F. GALLI, *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive; considerazione pratiche di... Dissegnate e descritte in cinque parti*, op. cit.

124. J. M. MONTANER, *La modernització de l'utillatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, op. cit.

125. A. PALOMINO DE CASTRO, *Museo pictórico y la escala óptica*, Madrid, Viuda Juan García Infanzón, tom I, 1715; tom II, 1724. Edició consultada editada a Madrid, M. Aguilar Editor, 1947.

126. J. M. MONTANER, *La modernització de l'utillatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, op. cit.

127. F. PACHECO, *Arte de la pintura*, edició original de 1649. Edició consultada: Madrid, Càtedra, 1990, edició, introducció i notes de Bonaventura Bassegoda i Hugas.

128. S. ALCOLEA, *El palau Moja*, op. cit.

129. Arxiu Històric de la Biblioteca de Catalunya, Arxiu de la Junta de Comerç. Lligall CVI, 6, caixa 141, folis 11, 12, 15, 16, 17 i 18.

130. C. ROLLIN, *Histoire ancienne des égyptiens, des carthaginois, des assyriens, des babyloniens, des médés, et des perses, des macédoniens, des grecs*, París (1758-1764), 13 toms en 14 volums.

131. G. ALBERTOLLI, *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti. Incisi da Giacomo Meroli e da Andrea Bernardis*, Milà, 1787. Se'n guarda un exemplar a l'Acadèmia de Sant Jordi.

132. I. BRAVO, *L'escenografia catalana*, op. cit.

133. D. IRWIN, *Neoclassicism*, Londres, 1997.

els llibres existents a l'escola l'any 1821, i a més distingeix els que hi havia el 1814 i els comprats des d'aquesta data fins a 1821. El segon document inventaria els llibres existents l'any 1826. Es fa una doble llista, la primera encapçalada pel títol *Obras existentes en la librería de Nobles Artes*, i l'altra és la relació dels *Libros hallados en la Cátedra de Arquitectura*. A partir d'aquests inventaris, podem establir els llibres existents a la Junta de Comerç el 1814, els de 1821 i els de 1826. Si tenim en compte que entre 1808 i 1814 probablement no es compren gaires llibres, ja que es viu la situació excepcional de l'ocupació francesa, és possible que la llista de 1814 no hagi variat des d'abans de l'ocupació. Per tant, podem establir una seqüència de les obres escrites que es van incorporant en cada moment per saber quins són els interessos i per on va la formació acadèmica.

A partir de l'estudi d'aquests inventaris, podem establir quines són les fonts escrites de què disposem en cada moment.

L'any 1814, els llibres guardats a la biblioteca són principalment de pintura o de matèries que hi estan molt vinculades. Hi trobem el tractat de pintura de Leonardo da Vinci, l'obra d'Antonio Rafael de Mengs, el llibre de Palomino de Castro, del qual ja hem comentat la importància que té entre els artistes anteriors a Llotja, la *Iconologia* de Cesare Ripa, els retrats de Van Dyck, a més de la col·lecció de pintura toscana que no hem pogut referenciar. Un altre capítol important és el que tracta sobre la història antiga i clàssica i sobre les restes arqueològiques, la història antiga de Rollin¹³⁰, la història dels emperadors romans de Rollin o Crévier, a més de les antiguitats d'Herculà de David i Sylvain. També hi trobem literatura clàssica, com ara la *Iliada* d'Homer, i una obra de principis filosòfics que no hem pogut concretar. Només hi ha un llibre de temàtica explícita d'arquitectura, que és el d'exercicis arquitectònics de Pietro Marquez. Tanquen la biblioteca els llibres de temàtica religiosa, d'on es devien agafar els models per representar episodis de l'Antic Testament i de la vida de Jesús.

Des de 1814 fins a 1821 es fan molt poques adquisicions; s'hi incorpora algun tom (no s'especifica) de la pintura toscana, un tom dels retrats de Van Dyck i un tom més dels exercicis de Pietro Marquez. Les adquisicions que volem destacar són el llibre de decoracions de sales nobles d'Albertolli¹³¹ i el que no hem pogut identificar de Basoli. Dels sis llibres nous incorporats, dos tracten del que en aquell moment s'assenyala com a decoració o ornaments. El sisè és un llibre d'estampes que suposem que són religioses.

El catàleg de 1826 evidencia un creixement notable de la biblioteca; entre 1821 i 1826 hi ha

un salt quantitatiu i qualitatiu extraordinari. En primer lloc, ja hi ha dues biblioteques diferenciades, una de belles arts i una altra d'arquitectura. Si n'analitzem acuradament els continguts, veurem que el creixement real és en la d'arquitectura, ja que les noves adquisicions de belles arts són escasses: es limiten a un quadern d'estàtues antigues, a un tom més dels exercicis de Pietro Marquez i a un tom més de principis filosòfics. Les dues adquisicions més rellevants són el llibre de Legrand sobre escultures, busts i relleus, a més del catàleg de pintures i escultures que es conserven a l'Academia de San Fernando.

Pel que fa a la biblioteca d'arquitectura, s'ha dotat l'escola d'obres fonamentals però ja superades, des de la teoria de l'arquitectura fins a la tècnica, passant pels llibres sobre les eines de representació, matemàtiques i, molt especialment, els d'antiguitats i llibres de viatges. Hi són presents els escrits de Blondel, Laugier, Marquez, Milizia, Palladio, Vitruvi i Vignola. De llibres de dibuix i perspectiva, hi ha els de Cerdà, Pozzo i Rivard. Els llibres de matemàtiques referenciats són els de Baïls, Cerdà i Corsini. Els llibres tècnics d'estereotomia, fortificacions i construcció també hi són nombrosos; tenien el llibre de Bèlidor, Cerdà, Frésier, Lucuze, Müller i Simonin. Finalment, deixant-ne de banda alguns de tipologies que no hem pogut identificar, hi ha un gran nombre de llibres que miren cap al passat clàssic. Són llibres de viatges o de restes arqueològiques: les ruïnes de Pompeia i d'Herculà i la Roma antiga són referents i punt de mira d'obres diverses com les de Bosarte, Baxxal, Cipriani, Cochin, David i Sylvain, D'Harcenville, Labacco i Marquez, entre d'altres.

Uns altres models que hem d'apuntar són els que poden haver arribat a través dels escenògrafs italians Giuseppe Lucini i Cesare Carnevali a partir de 1800, dels quals no tenim constància documental. Però, si més no, les seves escenografies introdueixen el coneixement profund de l'arquitectura clàssica i aporten rigor tècnic i ampliació temàtica als seus col·legues Bonaventura Planella i Pau Rigalt¹³². El parament del palau Dalmases, tal com apunta Quílez, mostra la vinculació amb models neoclàssics francesos i anglesos¹³³.

Formes de producció

Finalment, per saber quines són les formes de producció, com es planteja la feina i si es dona un procés de racionalització, descriurem la feina que fan i el procediment que segueixen els diferents artistes i artesans que intervenen en els interiors. Tractarem, en primer lloc, de la comesa de pintors i fusters, com els artistes sobre

els quals recau la responsabilitat dels interiors. I després ens referirem als altres artesans que hi intervenen fent un treball complementari o auxiliar. Entre aquests, també hi ha pintors i fusters, ja que també fan feines de suport.

Pintors

Hem vist que, en un bon grapat d'interiors, els pintors són els que canalitzen la voluntat dels clients d'exaltar virtuts o de narrar episodis èpics d'avantpassats, per la qual cosa pinten diferents escenes als paraments i als sostres. Aquesta voluntat narrativa requereix un marc adequat, un saló o unes estances que estiguin condicionades d'acord amb les expectatives de prestigi social i riquesa. En diversos exemples, són també els pintors els que, a través dels elements arquitectònics pintats, proporcionen la singularitat a l'interior.

Per això s'ha de parlar de dos nivells de treball dels pintors. D'una banda, l'obra única, les escenes pintades en què es narren episodis concrets, vinculats explícitament a la casa. Són obres d'encàrrec, sobretot les de l'últim terç del segle XVIII. Els programes desenvolupats per Francesc Pla i per Pere Pau Muntanya expressen amb més força el sentit narratiu vinculat a l'encàrrec. La relació tan estreta entre el programa pictòric i la casa es va perdent en el primer terç del segle XIX. Hem vist que Pau Rigalt emprà un mateix motiu en diferents interiors; en són un exemple les hores del dia, que trobem en una sala del palau Castell de Pons i al palau Dalmasas. Aquest fet ens indica que, tot i que hi pot haver pintures fetes expressament i per encàrrec, el pintor ofereix un cert repertori formal; l'artista disposa d'un ventall d'escenes prou genèriques per poder realitzar en qualsevol interior. Són motius ben acceptats pels clients.

La realització d'aquestes escenes recau en el mestre pintor, en alguns casos de manera exclusiva i en d'altres en col·laboració amb els seus deixebles. Francesc Pla realitza les pintures pràcticament sol; només en coneixem un col·laborador, el seu cunyat Lluçà Romeu¹³⁴. En canvi, Pere Pau Muntanya té un grup de col·laboradors força estable i consolidat, per la qual cosa, en les escenes d'alguns interiors seus, es veu el treball de diferents mans. Només en els interiors més significatius les pintures són únicament seves i, en aquest cas, les signa¹³⁵.

L'altre nivell de treball, la pintada dels elements d'ordre arquitectònic i elements decoratius, implica una certa sistematització. En alguns casos, els ordres i els elements d'articulació els realitzen els ajudants, com és el cas esmentat de Muntanya. La repetició de pilastres o columnes pintades, plafons i faixes permet sistematitzar el

treball, pintar a partir d'un model. Els elements decoratius per a frisos i els motius florals i ornamentals es poden realitzar amb trepes. Trobem algunes pintures que es fan amb plantilles i trepes, com són les sanefes dels frisos del palau Dalmasas (figura 8) i els motius decoratius de l'escòcia i de l'enteixinat del saló i el fris de la sala amb alcova del palau Castell de Pons (figura 7). Alhora, també trobem detalls com ara les faixes verticals amb flors del saló del palau Dalmasas, cadascuna de les quals és diferent, cosa que indica que no sempre s'usa la trepa.

La tècnica emprada i el suport sobre el qual es pinta, també condicionen la manera de treballar. Les tècniques més emprades són la pintura al fresc i la pintura al tremp¹³⁶, directament sobre el parament o sobre tela.

Les pintures sobre el parament exigeixen que el treball del pintor es faci al lloc. És un procés ben organitzat però que exigeix que tot el treball es realitzi a l'obra, amb les condicions d'incomoditat que això implica. A més, la pintura al fresc té el condicionant que s'ha d'anar estucant per *giornatas*, i això vol dir només aquell tros que es pot pintar en un dia. Aquesta tècnica a vegades es combina amb la pintura al tremp o a la calç per poder fer retocs i tapar penediments. És la tècnica emprada al palau Moja i al palau Palmerola (figures 1 i 3). Les pintures de la cúpula del palau Alòs (figures 5 i 6) i les del palau Dalmasas són fetes al tremp. Les de la cúpula sabem que són al tremp a l'aigua, ja que es va poder constatar en la restauració feta el juny de 2003.

Les pintures sobre tela permeten que el treball es faci al taller, des de la preparació suport¹³⁷ fins a la realització de la pintura. La realització de les pintures està més vinculada al funcionament de taller que no pas als condicionants concrets de l'obra. Es facilita el treball del pintor sobretot pel que fa als sostres, ja que els pot pintar amb la tela posada en vertical, no hi ha la incomoditat de pintar des de baix. El treball a l'obra és només un muntatge: fixar les teles disposades sobre el bastiment al seu lloc. Aquesta percepció de muntatge es veu molt bé al saló del palau Castell de Pons, on es poden observar els claus de les teles sobre el bastidor. La pintura del plafó central té una perspectiva molt forçada que només s'entén en vertical. D'alguna manera, es delata el procediment de creació de l'obra. Aquest procediment també l'hem vist en interiors de Francesc Pla i de Pere Pau Muntanya guardats als diferents museus.

Pintar sobre tela, respecte a pintar sobre mur, permet realitzar un plantejament del treball més sistematitzat i més desvinculat de les circumstàncies concretes que tenen lloc a l'obra. El treball de taller es pot organitzar independentment de l'evolució de l'obra.

134. A. COLL, «Francesc Pla, el Vigatà, i la decoració de la casa Fontcoberta de Vic», op. cit., p. 242.

135. Vegeu F. QUÍLEZ I CORELLA, «A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona», op. cit.

136. Hi ha un bon nombre de procediments que podem anomenar *tremps*, són aquells els aglutinants dels quals admeten com a diluent l'aigua. Així doncs, la pintura a la cola (a la tempera) és aquella en què, com a substàncies lligants, predominen les coles animals o vegetals: l'ou, la llet i els seus derivats.

La cola de conill és la més adient en el cas que ens ocupa, és la que s'empra en la preparació de fustes i teles. El suport més adient per al tremp d'ou és la fusta preparada amb cola de conill i creta. La pintura al tremp de caseïna es presta tant per a teles com per a fustes (*Secretos raros de artes y oficios: pintura al temple*, 1839).

137. La preparació de les teles abans de ser pintades consisteix en un tensat correcte i una imprimació de coles per tancar els porus i preparar la superfície per rebre la pintura. Aquesta preparació aporta el color blanc, una textura uniforme i el grau necessari d'absorbència.

Quadre número 1.

Relació del preu del jornal del mestre d'obres i del fuster pagats a les obres del baró de Castellet*

Jaume Valls, mestre de cases
 mestre jornal 1.421
 aprenent 169
 picador 1.449
 manobre 1.193
 fadrí 14

Felip Teixidor, fuster
 mestre jornal 1.879
 aprenent 1.193
 fadrí 174

[als documents, no s'hi especifica de quina unitat monetària es tracta]

*Fons Baró de Castellet 152/4. Biblioteca de Catalunya. Epígraf Miquel Alegre i Roig. Obres 1756-1795.

138. Justament en un moment en què comença a decaure el treball del fuster. Vegeu M. ARRANZ HERRERO, *La menestralia de Barcelona al segle XVIII. Els gremis de la construcció*, op. cit.

139. Les talles dels nens no són daurades, sinó que han rebut unes capes, normalment sis, aplicades amb pinzell rodó, de preparació de blanc d'Espanya i cola de conill. Un cop seques, se'n frega la superfície amb paper de vidre. Els busts són daurats al bol. El bol és un tipus d'argila que es barreja amb un tremp de mitja part de cola de conill per mitja part d'aigua. El bol s'aplica sobre l'escultura després d'enguixar-la i polir-la, i és la base de preparació sobre la qual es daura amb el pa d'or.

140. Són plantilles metàl·liques, en general de zinc (mai de ferro, per les oxidacions). Per crear motlures en un mur, es fan lliscar sobre unes guies. Solen atirantar-se per evitar que oscil·lin i segueixin sempre un pla vertical.

Fusters

El treball dels fusters és significatiu, sobretot en dos dels interiors estudiats: el saló del palau del baró de Castellet (figura 4) i el saló i la sala amb alcova del palau Castell de Pons. En el primer, el treball del fuster proporciona, quasi de manera exclusiva, la singularitat i la capacitat expressiva i escenogràfica de l'interior. El que ens indica molt bé el valor de la feina del mestre fuster és, en aquest cas, el preu dels jornals. Tal com es pot observar en els documents de l'obra, el del fuster és més alt que el del mestre d'obres (vegeu el quadre número 1)¹³⁸. En l'altre exemple, participa en l'adequació del marc arquitectònic que envolta la pintura del sostre. Tots dos exemples ens permeten conèixer tres nivells de treball del fuster, en una seqüència que va de l'obra única al treball seriati.

En primer lloc, ens hem de referir als elements singulars que trobem al saló del baró de Castellet. Els busts i les figures de nens al saló són un treball d'encàrrec. És una feina d'escultor, de tallista, que requereix la qualificació professional més alta¹³⁹. La realització està desvinculada de l'obra, és una feina de taller.

El segon nivell de treball el constitueixen els elements d'ordre: les pilastres, les columnes, els sòcols o arquiteaus. És una feina pautaada que el fuster aplica als diferents encàrrecs. La concreció d'aquesta tasca respon més a la formació del fuster i al seu coneixement dels ordres que no pas a l'encàrrec en si. El que fa en cada cas és adaptar els diferents elements a les dimensions i a les característiques de l'estança en concret. Els capitells, les bases, els fusts, els pedestals, etc. es fan al taller de manera sistematitzada. El treball a l'obra esdevé un muntatge. És interessant veure que, al llarg del temps que dura la reforma del palau del

baró de Castellet, de gener a desembre de 1792, a les notes presentades pel fuster del material emprat (tal com es pot veure al quadre número 2), quasi tot són claus i fils de muntatge, cosa que ens indica que el treball de realització dels elements d'ordre és previ. A l'obra, s'hi porten els elements acabats, daurats o pintats a imitació del marbre. És una feina d'acabat que només es realitza als llocs que es veuen, per exemple: la cara superior del capitell no es daura, ja que no és visible des de baix.

El tercer nivell de treball és el que concerneix els elements decoratius: els frisos, les sobreportes i les motlures. És una feina sistematitzada que es realitza per metres lineals al taller, i a l'obra només es fixa. El fris de la cornisa del saló del baró de Castellet són tires de mig metre que ja arriben al palau acabades del taller. S'han fet de manera quasi estandarditzada, són vàlides per a qualsevol obra. Les sobreportes del saló i de la sala amb alcova del palau Castell de Pons responen al mateix criteri. Les motlures del sostre del palau Moja, com les del palau Castell de Pons, també es fan al taller, potser sense estar vinculades a un encàrrec concret; només s'adeqüen a les mides del lloc. En canvi, els florons del sostre del palau Moja, atesa la seva excepcionalitat, són una feina d'encàrrec.

En tots tres casos, és molt important la feina dels dauradors, una feina que està estretament vinculada al fuster.

Treballs d'altres artesans

A més de la tasca de pintors i de fusters, per a la realització d'aquests interiors, cal la participació de nombrosos artesans. Els apuntarem seguint la relació dels diferents interiors, ja que la seva intervenció depèn de la solució concreta de cada estança.

Al palau Moja, l'element tècnicament més singular és l'escòcia, un entramat de fusta d'armar, cobert en l'intradós per un encanyissat que s'encasta a l'estructura de la coberta, tres grans encavallades. És un element que es porta a l'obra per trossos i es munta un cop s'han col·locat les encavallades i s'ha fet la coberta.

En segon lloc, seguint un ordre constructiu, hem de parlar de les cornises, que requereixen la feina de guixaires i de paletes. L'alçada de la cornisa inferior és aproximadament d'un metre. El fet que sigui tan alta ens porta a dir que possiblement es realitza amb dos sabaters¹⁴⁰. Algunes de les motlures, com els dentellons, que no es poden fer a partir d'un element que llisca sobre unes mestres, són de fusta, fetes al taller i fixades a la cornisa *a posteriori*. La feina dels guixaires i dels paletes també suposa la realització dels estucs de calç que cobreixen totes les superfícies.

En aquest interior també és rellevant el treball de la pintura que podríem dir de fons, al marge de les escenes i dels elements fingits. Ens referim a les pintures d'imitació de marbre de les cornises i a les d'imitació de fusta amb què es recobreixen les portes. En aquests moments, les portes de fusta no es deixen vistes, sinó que, per qüestions estrictament formals, es pinten imitant la fusta¹⁴¹.

Al palau del baró de Castellet, els picapedrers són els que realitzen el sòcol de pedra sobre el qual recolzen les pilastres de fusta. Els documents localitzats ens permeten veure que és una feina que té unes condicions d'encàrrec específiques¹⁴².

Els elements arquitectònics que articulen els paraments, les pilastres i les cornises ja hem vist que formen part de la feina del mestre fuster. Tot i així, no descartem que la part superior de la cornisa que separa els dos ordres, encara que sigui majoritàriament de fusta, no s'hagi construït d'obra i guix.

Una altra feina important en aquest interior és la que fan els pintors i estucadors. Els panys de paret són estucats i pintats imitant el marbre. És una feina prèvia a la col·locació de les pilastres, però no cobreix tot el parament, es deixa la reserva d'on aniran les pilastres.

Com hem dit més amunt, l'interior de la sala rodona del palau Alòs respon al criteri de muntatge; les columnes, la cornisa i la cúpula es munten dins de la petita estança. Es tracta d'un cas semblant al plantejament dels fusters, però aquí és sobretot una feina de guixaires i de paletes. Les columnes, els fusts i els capitells són de guix, fets al taller amb motlles¹⁴³ i muntats a l'obra. La cornisa és de peces ceràmiques recolzades sobre les pilastres d'obra que hi ha al darrere de les columnes.

La feina del fuster és auxiliar. Construeix els envans, que fan forma rodona, fixats al darrere de les columnes, i l'estructura de la cúpula. És un entramat de fusta o canyes cobert amb un encanyissat. És una feina que es realitza al taller, i a l'obra només se'n fa el muntatge i l'acabat, un acabat que, a la cúpula, ja hem vist que requereix una feina de pintura artística. A les columnes, els paraments i la cornisa, les pintures són d'imitació al marbre.

Els procediments emprats a la sala i al saló del palau Castell de Pons i al saló del palau Dalmases ja han quedat explicats amb el que s'ha dit fins ara. Només cal afegir-hi la importància que tenen els daurats al primer saló, no només per als elements d'ordre, sinó també a les portes i balconeres. En tots aquests treballs, com a treballs fets per artesans, hi ha un procés de racionalització, d'optimització de mitjans i de recursos, tot i que no sempre es pugui parlar de sistematització.

Quadre número 2

Relació de notes presentades per Felip Teixidor, fuster*

1792	
<u>23 de gener a 4 de febrer</u>	<u>2 a 7 de juliol</u>
Claus duples	Claus maials
Claus de 3 quarts	
Claus de manilla	<u>9 a 14 de juliol</u>
Cera	Jornals de mestre, fadrí i aprenent
Pega	
<u>12 a 24 de març</u>	<u>23 de juliol a 4 d'agost</u>
Jornals mestre, fadrí, aprenent	Jornals de mestre, fadrí i aprenent
Taulons de Flandes	
Claus de 6	<u>29 d'octubre a 3 de novembre</u>
Aigua de guix	Jornals de mestre, fadrí i aprenent
Claus ternals	
Caus dinals	<u>10 a 15 de desembre</u>
Claus dinal i mig	Dos taulons de vint de pi de dos pams i mig
Fils de fuster	
Claus duples	
Claus de 4	
<u>7 a 12 de maig</u>	1793
Per 6 de albe (?) per com fincar los florons del saló	<u>8 juliol a 3 d'agost</u>
Fils de vint-i-quatre	Jornals de mestre, fadrí i aprenent
Fils de fuster	
Taulons de Flandes	
Cabirons de Melis	
Llaras (?) de Melis	
Taulons de vint-i-quatre dels Pirineus de 2 pams i mig d'ample i mig de guix	
10 bomgades (?) de albe (?)	

*Fons Baró de Castellet 152/4. Biblioteca de Catalunya. Epígraf Miquel Alegre i Roig. Obres 1756-1795.

141. Abans de pintar les portes al tremp, se n'ha de preparar la superfície (com qualsevol fusta pintada) amb l'anomenat *gesso* blanc. Aquest s'aconsegueix amb la mescla d'un pigment inert, com el blanc d'Espanya, i un aglutinant aquós, com la cola de conill.

142. Les condicions s'expressen

en aquests termes: «Diem dos baix firmants que nos obligam en fer los sòculs de pedra negra ben treballada, brunyida i enllustrada per lo saló de la casa del S. D. Mariano de Alegre sobre les mides que a dit efecte se nos entregaran y dita pedra al tot son treball la entregarem a satisfacció de dit senyor per lo preu d'una lliura i sis sous per

cada palm lineal a l'altura que se destini a que poc més o menos será d'un pam i tres quarts [...]. Signat Juan Clausellas i Esteve Bosch 20 d'agost de 1792». Arxiu del baró de Castellet. Biblioteca de Catalunya.

143. Vegeu I. GÁRATE, *Artes de los yeses, yeserías y estucos*, Madrid, 1999.