

# A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona

Francesc M. Quílez i Corella  
Museu Nacional d'Art de Catalunya

## RESUM

---

L'activitat pictòrica desplegada per Pere Pau Montanya (1749-1803) per terres del Camp de Tarragona constitueix un dels episodis més destacats d'una trajectòria creativa fonamentada en la repetició estandarditzada dels models academicistes. A partir de la dècada dels setanta, la seva producció es decanta cap a la realització dels grans cicles pictòrics de les residències de personalitats importants de la societat catalana setcentista i entre les quals sobresurt, en tractar-se d'una de les primeres, el programa iconogràfic desplegat al saló noble del Palau Bofarull de Reus.

Paraules clau:

Pintura d'història, academicisme artístic, decoració de palaus, pintura catalana del segle XVIII, iconografia dels quatre continents, Palau Bofarull de Reus, Camp de Tarragona.

## ABSTRACT

---

### An Insight in to the Art of Pere Pau Muntanya in Camp de Tarragona

The pictorial activity demonstrated by pere Pau Montanya (1749-1803) in Camp de Tarragona constitutes one of the highlights of a creative course of development promoted in the repetition of academic patterns. Starting in the seventies his production progresses to the painting of the big pictorial series of the residences of important personalities of Catalan society in the eighteenth century, and outstanding amongst these, being one of the first works, is the iconography programme on show in the Noble Hall of the Bofarull Palace in Reus.

Key words:

History painting, artistic academicism, palaces decorating, XVIIIth Catalan painting, iconography of four continents, Bofarull Palace in Reus, Camp de Tarragona.

1. Anotem com una de les contribucions més importants a la història artística catalana del segle XVIII, l'aportació del professor Santiago Alcolea i Gil. La seva obra ha esdevingut un instrument de consulta i un punt de referència obligat per a qualsevol estudiós de l'art d'aquest període. Vegeu S. ALCOLEA i GIL, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XIV, XV, 1959-1962. Del mateix autor hem d'esmentar la direcció científica de l'exposició que, sobre la figura del pintor Antoni Viladomat, va tenir lloc a Mataró l'any 1990. El propi Alcolea va ser l'autor del catàleg de l'exposició. Precisament, Viladomat ha estat tradicionalment un dels únics pintors d'aquesta època que ha gaudit d'una enorme fortuna crítica traduïda en una de les primeres monografies decimonòniques dedicades a un artista català. Ens referim a l'obra de J. FONTANALS del CASTILLO, *Antonio Viladomat. El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos*, Barcelona, 1877. Amb relació al tema de la fortuna crítica de Viladomat, vegeu el nostre propi article, F. QUÍLEZ, «La fortuna crítica del pintor Antoni Viladomat: la configuració d'un mite artístic», a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, I, 1, 1993, p. 215-226. Així mateix, cal esmentar les importants contribucions de Joan Bosch a l'estudi de l'obra del pintor.

2. Atesa la gran quantitat d'estudis publicats sobre el tema, remetem el lector al més recent de tots. Vegeu M. RUIZ ORTEGA, *Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, 1775-1808*. Igualment, en un article recent s'inclou una exhaustiva relació bibliogràfica sobre el tema, vegeu, F. QUÍLEZ, «Josep Cantallops i Salvador Mayol: dos exemples d'intercanvis artístics entre Catalunya i l'illa de Mallorca», a *Renaixement i Barroc. Col·lecció i mecenatge al MNAC*, Palma, Sa Llotja, 1998-1999, p. 27-43.

3. Potser la principal excepció a aquesta situació d'ignorància és el cas del pintor Francesc Pla, dit «el Vigatà», que tradicionalment ha gaudit d'un tractament generós, si el comparem amb la resta de pintors de l'època. Sobre la personalitat artística del Vigatà cal recordar els estudis realitzats per S. Alcolea i Gil. Sobre una nissaga important de pintors, els Tramulles, també hem d'esmentar la tesi de llicenciatura inèdita de C. MIQUEL i CATÀ, *Manuel i Francesc Tramulles, pintors*, Universitat de Barcelona, 1986. Un altre pintor que darrerament ha estat rescatat del somni dels justos ha estat el provençal Josep Bernat Flaugier, en diversos estudis que hem estat publicant, des de l'any 1993, una recerca que ha de culminar amb la presentació de la tesi doctoral.

4. Una argumentació molt similar ja va ser defensada per R. CASELLAS, «Els últims barrochs de Barcelona. I. A manera de preface», a *Empori*, I, Barcelona, 1907, p. 17-24.

5. Anotem com una de les probables causes d'aquest ritme artístic desigual, la inexistència a Catalunya d'un mecenatge reial, o l'actitud de la noblesa que, al llarg del segle XVII, només aspira a poder formar part del cercle cortesà i que, per tant, no exerceix la funció de clientelisme que li correspon. Aquesta situació comença a invertir-se a partir de les primeres dècades del segle XVIII i s'intensificarà a la segona meitat del mateix segle, com a conseqüència, entre d'altres factors, del creixement econòmic que es produeix a Catalunya i que, lògicament, repercuteix favorablement en la demanda de béns artístics de caire sumptuosos per part d'aquesta aristocràcia d'origen rural que es trasllada a Barcelona. Sobre aquest particular, vegeu P. MOLAS i RIBALTA, «Estructures i formes de la vida social», a J. SOBREQUÉS i CALLICÓ (ed.), *Història de Barcelona*, V, Barcelona, 1993, p. 169-214 i l'obra de J. AMELANG, *La formación de una clase dirigente. Barcelona 1490-1714*, Barcelona,

1986. Podem trobar-se algunes reflexions sobre la imatge artística de l'aristocràcia catalana en el nostre article, vegeu, F. QUÍLEZ, «Una obra inèdita de Manuel Tramulles: el retrat de Carlos Antonio de Azcón Potay, comte de Vallcabrera», a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, 1994, p. 185-199.

6. Les notícies artístiques i biogràfiques contingudes a l'obra d'Alcolea i Gil constitueixen la principal aportació per tal d'efectuar una primera aproximació a la seva figura. Vegeu S. ALCOLEA i GIL, cit. supra, n. 1, XV, 1961-1962, p. 122-128.

7. En concret, fou professor de Llotja entre els anys 1775 i 1803 i ocupà la plaça de director, substituint el desaparegut Pasqual Pere Moles, entre 1797 i 1803. Vegeu F. MÀRES, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, 1964, p. 329 i 332.

8. La intervenció de Pere Pau Muntanya en la decoració pictòrica de la llotja va ser estudiada, de manera tangencial, per Carlos Cid. Vegeu C. CID, «Problemas acerca de la construcción de la Casa Lonja de Barcelona», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, V-1 i 2, gener-juny, 1947, p. 65-68; 75-78 i 93 i, del mateix autor, «La decoración de la Casa Lonja de Barcelona», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VI, 3 i 4, juliol-desembre, 1948, p. 423-462. Tanmateix, Cid ja apuntava, en el seu article, que l'estudi de la decoració d'aquest edifici emblemàtic de la ciutat de Barcelona encara estava per fer. Una aproximació al tema, des d'un punt de vista més divulgatiu, ha estat realitzada per J. BASSEGODA i NONELL, *La Casa Llotja de Mar de Barcelona*, Barcelona, 1986.

Tot i el nivell de gran precarietat que caracteritza la situació dels estudis d'art català de l'època moderna, podem considerar que la segona meitat del segle XVIII ha desvetllat un notable interès entre aquells especialistes que, per un motiu o un altre, han decidit efectuar un acostament al coneixement d'algun aspecte relacionat amb aquest període<sup>1</sup>. Fonamentalment, la major part dels estudis han gravitat a l'entorn de l'aparició a Barcelona, arran de la creació el 1775 de l'Escola Gratuïta de Nobles Arts, del fenomen de l'academicisme artístic<sup>2</sup>. En general, però, hi ha una absència significativa de monografies dedicades a les grans personalitats artístiques del set-cents català, tendència que s'inverteix de forma sensible quan hom contempla el gran nombre d'estudis que ha generat l'art català de la centúria següent<sup>3</sup>. No entrarem a analitzar la casuística d'aquesta desigualtat que palesa la historiografia catalana, un dèficit que afecta extraordinàriament les arts visuals anteriors a la segona meitat del segle XIX. Tanmateix, constatar aquesta problemàtica no significa, ni de bon tros, que haguem d'acceptar com a premissa metodològica inqüestionable la idea, sovint apuntada, d'una superioritat qualitativa de les manifestacions artístiques vuitcentistes.

Indubtablement, l'eclosió d'una cultura figurativa de tipus academicista generà una dinàmica inercial caracteritzada per una repetició mimètica dels models compositius i, d'alguna manera, donà lloc a l'aparició d'un grup d'artistes que fonamentaren la seva praxi en la utilització d'un gran nombre d'estampes. Tanmateix, l'ús d'un repertori d'imatges gravades no va constituir cap novetat en un marc artístic que sempre havia mostrat una tendència declaradament oberta i abusiva envers aquest tipus de pràctiques. A on residí, doncs, la novetat o, més ben dit, la diferència? Creiem que una de les possibles diferències fou la institucionalització d'un sistema d'educació artística que derivà, amb el pas del temps, en una pe-

renne uniformització del gust artístic i que també representà una fossilització de les formes pictòriques catalanes; una situació que perdurà fins ben entrat el segle XIX.

Una de les expressions més singulars de la nova sensibilitat consistí en el notable increment dels programes pictòrics de tipus decoratiu. Entre d'altres factors, el sorgiment d'una classe social burgesa benestant que, amb la seva demanda artística, imitava les pautes de comportament nobiliari i assumia el seu mateix sistema de valors, fou un dels factors determinants a l'hora d'explicar el perquè d'aquest fenomen<sup>4</sup>. Encara que sigui extremament arriscat especular sobre les actituds artístiques d'un sector important de la societat catalana de les acaballes del segle XVIII, sí que sembla del tot indiscutible pensar que molts d'aquests cicles pictòrics responien a la necessitat de projectar una imatge mediàtica de prestigi social. Ara bé, quin podia ser el potencial destinatari d'unes imatges que, d'una banda, i encara que resulti paradoxal, havien estat pensades per ser contemplades i, sobretot, admirades, en un àmbit d'evident privacitat, com era el marc del palau familiar i, d'una altra, únicament adquirien la seva veritable dimensió si eren observades pel nombre més elevat nombre possible de persones? Tanmateix, amb l'anterior afirmació no volem insinuar que es produís un fenomen de socialització de la imatge, ans al contrari, en cap moment es va veure alterada la seva significació elitista. Per tant, i en resposta a l'interrogant que fa uns moments plantejàvem, sembla clar que els clients perseguïen, a parts iguals, tant la complicitat, com el beneplàcit, de tots aquells que compartien una mateixa condició social. Amb l'exhibició d'aquests conjunts es palesava el desig de fer ostentació d'uns signes d'identitat, d'un estatus social, on la pintura tenia un mer paper instrumental al servei d'aquesta causa. Tampoc no volem, però, minimitzar el valor artístic d'aquestes manifestacions, ni efectuar judicis de valor que puguin derivar en una interpretació mecanicista de la història de l'art. És evident que al darrere d'aquest moviment també prevalia una voluntat esteticista que s'advertia, sobretot, en la contractació d'artistes socialment reconeguts.

Al costat dels cicles pictòrics privats, en aquesta mateixa època a la ciutat de Barcelona es van crear dos programes que, a diferència dels anteriors, van tenir una notable repercussió social, ens referim, d'una banda, als treballs de decoració de l'edifici de la Llotja i, de l'altra, a la decoració de la que llavors era la seu de la Duana. Totes dues mostres pictòriques van estar presidides per una mateixa voluntat de difondre i propagar les virtuts comercials del poble català. Cal no oblidar que al darrere de tots dos programes es trobava la Junta de Comerç de Catalunya, una institució que, amb la seva política il·lustrada, tot i el seu evident

paternalisme proteccionista, va afavorir, entre d'altres activitats, la pràctica artística amb el propòsit de fomentar i d'incentivar el desenvolupament del teixit industrial català. En aquest context, la creació, l'any 1775, de l'Escola Gratuïta de Nobles Arts, s'ha d'entendre, al marge de les indiscutibles consideracions artístiques que es puguin realitzar, com una conseqüència de la política dirigista practicada per una institució que mediatitzava i connotava totes les seves actuacions d'una ideologia marcadament mercantilista.

No volem, però, subestimar ni infravalorar l'activitat d'un grup d'artistes que, malgrat aquests condicionants creatius, va saber desplegar, de manera força convincent i reeixida, un repertori gràfic de signe al·legòric que, malgrat que posteriorment va derivar en un fenomen de continuïsmecadent, en el moment de la seva aparició va suposar l'epifania d'una nova cultura figurativa en el panorama artístic català, on fins llavors, a diferència d'altres centres artístics, no havia existit una tradició d'aquest tipus<sup>5</sup>.

Fins ara ens hem limitat a realitzar algunes consideracions o reflexions de tipus genèric sobre determinats aspectes sociològics o històrics de l'art català de l'època, tot seguit volem focalitzar el nostre interès en la figura del pintor Pere Pau Muntanya (1749-1803)<sup>6</sup> que, a partir de les darreres dècades del segle XVIII, va protagonitzar un dels episodis creatius més fecunds en l'escenari artístic català de l'època. En certa manera, la història del nostre protagonista va seguir un curs paral·lel, amb moments de clara convergència, amb la línia traçada anteriorment per nosaltres quan descrivíem algunes de les principals peculiaritats que van caracteritzar el desenvolupament de la pintura catalana. Així doncs, ens trobem en presència d'un personatge que, en primer lloc, llevat del primer període de formació, sempre va mantenir, ocupant diferents càrrecs, un vincle permanent amb la principal institució acadèmica del país: l'esmentada Escola Gratuïta de Dibuix<sup>7</sup>, i, en segon lloc, va conrear amb gran assiduitat la decoració pictòrica al fresc, gènere en el qual va sobresurtir la seva tasca com a director dels treballs decoratius de dos dels edificis més emblemàtics de la ciutat de Barcelona: la Llotja i la Duana. En ells, sobretot en el primer, va articular un discurs pictòric carregat d'una profunda significació simbòlica que va servir de referent imprescindible per a les futures generacions de pintors que, igual que Muntanya, també van practicar la decoració pictòrica mural<sup>8</sup>.

Tanmateix, l'objectiu fonamental del present article és doble: d'una banda, intenta efectuar una aproximació a la metodologia de treball desenvolupada per l'artista i, de l'altra, a partir d'una creació retratística que es conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya i que hem d'atribuir a Muntanya, ens acostarem, atesa la condició del

9. Vegeu S. ALCOLEA i GIL, cit. supra, n. 1.

10. Vegeu M. TARRAGÓ, *El teatre de les Comèdies de Reus. Un exemple de vitalitat ciutadana (1761-1892)*, Tarragona, 1993. La mateixa autora ja va precisar, fa un temps, la data d'intervenció de Muntanya en els treballs de decoració del teatre de Reus, Vegeu M. TARRAGÓ, *El arte en Reus durante el siglo XVIII*, 2 vol., Barcelona, 1973. Pel que fa a les referències a l'activitat escenogràfica de Muntanya, manllevem les incloses a l'obra de Tarragó.

11. La pintura a l'oli, amb número d'inventari MNAC/MAC 69503, un cop adquirida, ingressà al Museu Nacional d'Art de Catalunya l'any 1966. Les mides de l'obra són de 116,5 x 89,5 cm.

12. Les principals fonts per a la reconstrucció del perfil gràfic del model han estat els llibres de C. VILA, *Descripción de mi estimada patria la villa de Reus*, Reus, 1965; J. OLESTI TRILLES, *Diccionario biográfico de reusencs*, Reus, 1991, I, p. 127; B. de QUEROL, «Nobles y comerciantes en Reus. Los Bofarull del siglo XVIII», a *Pedralbes*, 8-1, p. 77-82; J. MORELL, *Aproximació al comerç marítim de Reus i de Salou al segle XVIII*, Barcelona, 1993, I, sobretot, S. J. ROVIRA i GÓMEZ, *La burgesia mercantil de Reus embolada durant el segle XVIII*, Tarragona, 1994.

13. Atesa l'especial significació i importància del text, reproduïm íntegrament el seu contingut que hi figura a l'angle inferior dret del quadre, «Nobilis Dom. Franciscus de/ Bofarull Administrador Sancti/Nosocomii Eremitorii Sancte/Marie Virginis de Misericordia/Oppidi Vulgo Reus/Natus die 2 Febrarii a[n]i/1737».

14. Vegeu S.J. ROVIRA i GÓMEZ, cit. supra, n. 12, p. 19-20.

15. Vegeu A. i A. GARCÍA CARRAFFA, *Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos Españoles y Americanos*, XVII, Madrid, 1924, p. 194-200. Josep Bofarull i Gavaldà obtingué el privilegi de cavaller al monestir de San Lorenzo del Escorial, el 18 d'octubre de 1772 i el de noble, el 13 de febrer de 1774. L'any 1760 havia estat nomenat ciutadà honorat de Barcelona. Vegeu F. DOMÉNECH i ROURA, *Nobiliari general català*, Barcelona, 1923 i L. PAGAROLAS, «L'èlite social reusenca al segle XVIII. La burgesia comercial ennoblida», a *Del Museu. Butlletí del Museu de Reus*, març, 1990, 3, p. 21.

personatge retratat, al seu periple creatiu per terres tarragonines, centrat en els anys d'activitat a Reus. Finalment, completarem el disseny de l'estudi amb una proposta d'atribució al nostre pintor d'un cicle sobre la vida de la Verge, actualment exposat al Palau de Pedralbes i que tradicionalment havia estat atribuït, de manera errònia, al pintor d'origen provençal, Josep Bernat Flaugier (1757-1813).

Les principals notícies documentals sobre l'activitat creativa de Muntanya van ser recollides per Santiago Alcolea i Gil en un apartat de la seva tesi doctoral dedicat a glossar la personalitat i el quefer dels principals pintors catalans del segle XVIII<sup>9</sup>. Seguint un model d'ordenació cronològica, Alcolea situava en l'any 1778 la primera referència al·lusiva a l'actuació del pintor, consistent en la realització d'un dibuix del Crucifix venerat al monestir de Sant Jeroni de la Murtra i que fou gravat a Barcelona per J.A. Martí. Tanmateix, les darreres investigacions de Maria Tarragó han permès avançar en dos anys l'inici d'un periple creatiu que va tenir com a escenari la ciutat de Reus, lloc on el pintor va participar en els treballs de decoració pictòrica del Teatre de les Comèdies<sup>10</sup>. Malauradament, la pèrdua de la totalitat d'aquest conjunt no permet valorar la importància i la significació de la participació en unes tasques que, segons es dedueix de la consulta de la documentació conservada, van tenir una naturalesa fonamentalment escenogràfica. En aquest sentit, resulta il·lustrativa la notícia referent al pagament, el 20 de febrer de 1777, de 140 lliures a Pere Pau Muntanya per la realització d'un tel·lo de teatre amb la representació de la faula de Pegàs.

En el procés de remodelació del teatre reusenc va tenir un especial protagonisme la persona de Francisc de Bofarull i Miquel (1737-1791), que esdevingué un dels principals promotors d'aquesta iniciativa, fins al punt que el 12 de febrer de 1775 va presentar als seus companys de la Junta de l'Hospital un plànol definitiu, on apareixien plasmades les noves reformes. Encara que no existeixi una confirmació documental, sembla del tot plausible considerar l'esmentat membre de la família Bofarull, al costat del seu germà Josep, com uns dels responsables de la contractació de Muntanya. Avalaria aquesta hipòtesi, les futures intervencions que va realitzar en la decoració mural de la residència familiar a partir de 1788 i que constitueixen un testimoni prou evident de l'existència d'un vincle permanent entre la nissaga dels Bofarull i el pintor. Creiem que un retrat del citat Francisc de Bofarull i Miquel (figura 1), conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya<sup>11</sup>, s'ha d'emmarcar en el context d'aquestes relacions de clientelisme. L'efigiat<sup>12</sup> era fill de Josep de Bofarull i de Gavaldà (1711-1779) i de Maria Miquel i Pagès. Va contreure matrimoni amb Teresa Mascaró i Salas, filla del comerciant reusenc Andreu

Mascaró. Entre les seves activitats més destacades sobresortiren la de ser síndic personer de Reus i la d'administrador de l'ermita de la Misericòrdia i de l'hospital local. Amb el seu germà Josep continuà l'activitat econòmica familiar amb el nom social de José i Francisco Bofarull, i també eren els propietaris d'una botiga administrada per Joan Urgell.

Considerada com una producció anònima que reproduïx una imatge del retratat massa convencional i estereotipada, la tela presenta un notable interès històric, atès que ens brinda alguns elements documentals referents al personatge, notablement valuosos per configurar la seva identitat. Una de les primeres informacions contingudes en el text de la cartel·la<sup>13</sup>, que acompanya la figura retratada, és la que fa referència a la data del deu de febrer de 1737 com la del seu naixement. En un estudi recent, Salvador Rovira ja va apuntar aquest any com la probable data del seu natalici, atès que el propi Bofarull declara l'any 1778 que té quaranta-un anys<sup>14</sup>. El text també fa al·lusió a la condició nobiliària de Francisc, un títol que va obtenir, igual que el seu germà Josep, el 21 d'octubre de 1776, segons consta en el llibre de privilegis del comú de la Vila de Reus. L'escut d'armes representat a l'oli, concedit per Carles III al seu pare Josep de Bofarull i Gavaldà, el 18 d'octubre de 1772<sup>15</sup> i l'empanyadura de l'espasa que sobresurt per damunt de la casaca vermella, subratllen visualment un determinat estatus social. El model vesteix la indumentària civil de l'època: casaca, calçó i armillla, acompanyat per la camisa amb corbata. Ja hem indicat abans, en referir-nos al retrat contemporani del comte de Vallcabra realitzat per Manuel Trullas<sup>16</sup>, que la moda d'aquest moment mostra una clara influència dels models francesos i que l'ús del tern masculí començà a generalitzar-se a Catalunya a partir de 1680. Seguint el dictat i les pautes estètiques franceses, el personatge cobreix el seu cap amb una perruca de les denominades *in folio*. El postís va formar part del vestit tradicional dels cavallers de la classe alta i cal interpretar-ho com un signe extern de distinció social. Encara que no deixa de constituir un tòpic visual, la presència en el costat dret d'una llibreria, així com l'escribania que descansa sobre la taula, són elements que contribueixen a projectar una imatge d'una marcada voluntat intel·lectual<sup>17</sup>. Completa la iconografia de l'obra el marc marítim que es contempla a través de l'obertura d'una finestra situada al costat esquerre de la composició i que, en aquest cas, cal considerar com una referència a l'activitat econòmica familiar, que consistia en la comercialització dels fruits secs i especialment de l'avellana i de l'aiguardent, com a principals productes destinats a l'exportació<sup>18</sup>. Amb el seu germà Josep tenien participació en diversos negocis de barca en els ports, entre d'altres, d'Arenys de Mar, de Mataró i de Sitges, i també amb la com-



Figura 1.  
Pere Pau Muntanya. *Francesc de Bofarull i Miquel*. Després de 1780. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: Calveras/Sagristà/Mérida.

16. Vegeu F. QUÍLEZ, cit. supra, n. 5.

17. Segons consta a l'inventari *postmortem*, la biblioteca de Francesc de Bofarull constava d'un número aproximat de set-cents volums i una caixa plena de llibres de temàtica religiosa. Aquestes xifres resulten prou eloquents i justifiquen la presència tan destacada dels llibres en la pintura de Muntanya. La notícia sobre el contingut de l'inventari *postmortem* pot trobar-se a l'obra de S.J. ROVIRA i GÓMEZ, cit. supra, n. 12, p. 171. Agraïxo al professor Rovira la seva amabilitat, en consultar, novament, el citat document, amb la intenció de comprovar una possible inclinació vers el col·leccionisme artístic, per part d'en Francesc de Bofarull.

18. Vegeu S.J. ROVIRA i GÓMEZ, cit. supra, n. 12, B. de QUEROL, cit. supra, n. 12 i S.J. ROVIRA i GÓMEZ, «Anticipació de diners a productors d'aiguardent per part de comerciants de Reus (1750-1799)», a *Quaderns d'Història Tarraconense*, VII, Tarragona, 1988, p. 143-160.

panyia de Comerç de Barcelona, fundada el 4 de maig de 1755 amb la finalitat de restablir el comerç metropolità amb les illes de Santo Domingo, Puerto Rico i la Margarita<sup>19</sup>. Tanmateix, podria tractar-se d'una al·lusió al paper protagonitzat per Francesc en la tasca de defensa i redreçament del port de Salou.

De la lectura de la informació continguda a la cartella s'infereix que Francesc de Bofarull va ser administrador de l'Hospital i de l'Ermita de la Misericòrdia de Reus, càrrec per al qual ell i el seu germà Josep van ser nomenats l'any 1780.

Pel que fa a l'autoria de la peça proposem, com una hipòtesi versemblant, que pugui tractar-se d'una creació autògrafa de Pere Pau Muntanya. Des d'un punt de vista formal, el retrat mostra un alt nivell de coincidència estilística amb el retrat oficial de Manuel de Terán, baró de la Linde (1714-1793), (figura 2), que va ser intendent del Principat de Catalunya des del 29 de setembre del 1776 fins al 24 de maig del 1789<sup>20</sup>. La tela conservada al museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi va ser realitzada per Muntanya en una data indeterminada, tot i que el 29 de març de 1787 es va passar al gravador i primer director de l'Escola de la Llotja, Pasqual Pere Moles (1741-1797), l'encàrrec de realització dels retrats de Juan Felipe de Castaños i del baró de la Linde<sup>21</sup>. No obstant això, el Llibre d'Acords de la Junta de Comerç registra el pagament a Muntanya, el 18 d'octubre de 1798, d'una quantitat de diners per la realització del retrat d'un intendent desconegut<sup>22</sup>.

Tot i l'evident diferència existent entre tots dos retrats, poden observar-se indiscutibles punts de contacte, tant en la forma de modelar el rostre, amb una tipologia ovalada, com en aspectes comuns a la fisonomia dels dos personatges i que afecten la forma de dibuixar la comissura dels llavis, la configuració del nas, o el perfil de les celles. També poden establir-se analogies compositives amb alguns dels personatges representats en les escenes decoratives realitzades en els salons de la Duana de Barcelona.

Apuntem com una probable data per a la pintura del MNAC, la posterior a 1780, atès que va ser en aquest any quan va tenir lloc el nomenament de Francesc de Bofarull com a administrador del Santuari de la Misericòrdia<sup>23</sup>. Resulta força plausible establir aquesta cronologia si, tal i com hem indicat anteriorment, va existir una constant relació entre el client i l'artista, tal i com, d'altra banda, certifica la carta que el pintor adreça a Francesc de Bofarull el 30 de desembre de 1785 i en la qual, a més d'expressar la seva gratitud als dos germans Bofarull, postula la seva candidatura per realitzar la decoració pictòrica de «la bodega del Salón de la casa de la Villa»<sup>24</sup>. Hem de suposar que Muntanya es refereix al Palau que la família havia construït al carrer de Llovera de Reus<sup>25</sup>, les obres del qual van ser iniciades cap a l'any 1770 i degueren finalitzar a l'entorn de 1788, data que figura en una de les



Figura 2.  
Pere Pau Muntanya. *Retrat de l'intendent Manuel de Terán, baró de la Linde*. Cap a 1787.  
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

19. L'Arxiu Municipal de la Ciutat de Barcelona conserva un fons documental del ciutadà barceloní Onofre Glòria, que, segons es desprèn de la lectura d'alguns d'aquests documents, es dedicava a gestionar els interessos comercials de l'empresa familiar dels Bofarull. Vegeu AHCB, Fons Comercial, Onofre Glòria, 1787-1793. Copiador de Cartas de España de Dn Onofre Gloria i els Llibres Majors, on es registren els moviments i les transaccions comercials efectuades per Glòria. Amb relació a la personalitat d'Onofre Glòria i la seva vinculació al pintor mallorquí, Josep Cantallops, vegeu, F. QUÍLEZ, cit. supra, n. 2.

20. Vegeu F. FONTBONA, V. DURÀ, *Catàleg de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, I, Pintura* Barcelona, 1998 p. 65.

21. Vegeu S. ALCOLEA i GIL, cit. supra, n. 1, XIV, p. 114.

22. Vegeu S. ALCOLEA i GIL, cit. supra, n. 1, XV, p. 126.

23. Vegeu J. de PASTOR RODRIGUEZ, *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Misericordia de Reus*, Lleida, 1887, p. 40. La vinculació de la família Bofarull al santuari de la Misericòrdia ja s'estableix en vida del pare, Josep de Bofarull i Gavalda, que va par-

ticipar de forma molt directa i intensa en les tasques d'ampliació del convent que van tenir lloc entre 1731 i 1772, així com en els encàrrecs de decoració del cambril del santuari. Manlevem la notícia de l'obra de C. MARTINELL, *El escultor Luis Bonifás y Massó. 1730-1786*, Barcelona, 1948, p. 144 i 193.

24. Vegeu B. de QUEROL, cit. supra, n. 12, p. 78.

25. Vegeu M. TARRAGÓ, *El arte en Reus...*, cit. supra, n. 10; P. ANGUERA, *Urbanisme i arquitectura de Reus*, Reus, 1988, p. 96 i O. PI de CABANYES, *Cases senyoriales de Catalunya*, Barcelona, 1990, p.

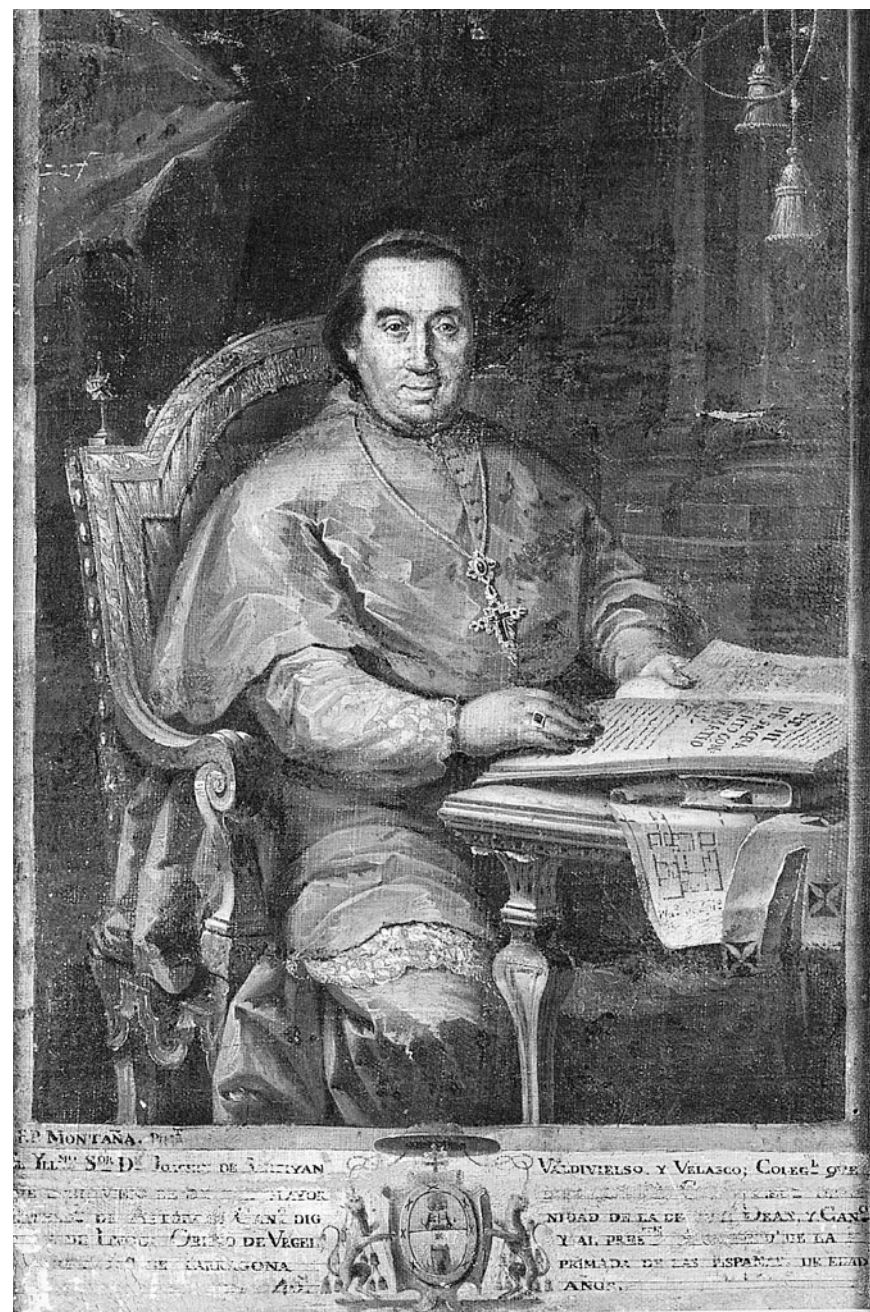


Figura 3.  
Pere Pau Muntanya. *Retrat de Joaquín de Santiyán y Valdivieso*. Cap a 1781. Museu Nacional d'Art de Catalunya.  
Foto: Calveras/Sagrístà/Mérida.

150-155. El Palau va ser adquirit l'any 1985 per la Diputació de Tarragona i, segons Anguera, els Bofarull hi van residir com a molt fins al 1863, any en què l'edifici va ser arrendat a la societat recreativa El Olimpo. Sobre la història del Palau Bofarull com a seu de l'esmentada societat, vegeu *La Societat Recreativa El Olimpo. En el LXXV Aniversari de la Seva Fundació*, Reus, 1933.

26. En la relació de mèrits presentada per Muntanya, el 6 d'octubre de 1799, davant l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando i destinada a obtenir el grau d'acadèmic, el pintor inclou, entre les seves realitzacions a la

ciutat de Reus, tres quadres a l'oli amb les imatges dels sants patrons de la ciutat. La sol·licitud va ser publicada per S. ALCOLEA i GIL, cit. supra, XIV, n. 1, p. 283. Tot i que hem intentat esbrinar el parador de les obres, la recerca no ha resultat fructífera i és possible que les pintures s'hagin perdut.

27. Arxiu de la Junta de Comerç. Biblioteca de Catalunya, Llibre d'Acords, 1780-1781, p. 362.

28. Vegeu A. RODRÍGUEZ MAS, *El arzobispo urbanista D. Joaquín de Santiyán y Valdivieso, 1779-1783*, Tarragona, 1956.

29. Vegeu *Archiepiscopologi de la Santa Metropolitana Iglesia de Tarragona compost per lo il·le sr D. Joseph Blanch Canonge de la sobredita Iglesia*, 14 de desembre de 1795, fol. 202.

30. Vegeu R. d'AMAT i de CORTADA, BARÓ DE MALDÀ, *Viles i Ciutats de Catalunya* (edició a cura de Margarida Aritzate), Barcelona, 1994, p. 146. Un altre dels il·lustres residents en el Palau de Santiyán va ser Antoni Ponz. Vegeu A. PONZ, *Viaje de España*, XII, Madrid, 1947, carta VI, p. 1213.

decoracions que el pintor barceloní va realitzar en el sostre del Saló Noble. Indubtablement, és aquesta una de les realitzacions més emblemàtiques de l'activitat del mestre al Camp de Tarragona i constitueix l'episodi culminant de la relació de clientelisme existent amb la família Bofarull. L'actuació per terres tarragonines<sup>26</sup> inclou, així mateix, un periple d'activitat a la ciutat de Tarragona, lloc a on, segons la documentació conservada en el Llibre d'Acords de la Junta de Comerç, el pintor es va traslladar l'any 1781, després d'haver sol·licitat, el 17 de setembre d'aquest mateix any, el permís preceptiu per realitzar el viatge<sup>27</sup>. El motiu d'aquest va ser el de treballar en la decoració de la residència de camp de l'arquebisbe de Tarragona, Joaquín de Santiyán Valdivieso y Velasco<sup>28</sup> (1733-1783), que va ocupar la seu de l'arquebisbat des del 1777 fins al 1783, any de la seva mort. Santiyán va ordenar la construcció d'un palau en un lloc molt proper a Tarragona i que era conegut popularment amb el nom de turó del Lloro. Era aquest l'escenari d'una antiga capella del segle XVI dedicada a l'advocació de la Mare de Déu del Lloret, la construcció de la qual va ser patrocinada pel prevere tarragoní Pere Mir. La casa, en paraules del cronista de l'arxiepiscopologi, tenia: «hermosísimas habitaciones con bellos adornos y finísima cristalería. Completaba el edificio una muy alegre galería y enfrente una magnífica plaza. No lejos de ella mandó cultivar un huerto, colocando en su centro un surtidor»<sup>29</sup>. Entre els personatges il·lustres que van visitar la residència de Santiyán es trobava el baró de Maldà, Rafael d'Amat i de Cortada, qui, referint-se a la visita realitzada a Tarragona l'any 1782, deia el següent: «A mitja hora de distància de Tarragona, en puesto eminente a la part de levant és lo santuari de Nostra Senyora de Lorito, adnexo lo casino casa de camp que ha hermosat en gran manera, ab sas galerias y a son devant una espayosa plasa y jardins dins de un terreno tot ell escarpat e incult, lo senyor il·lustríssim Santyan»<sup>30</sup>. Després de tot un seguit de vicissituds històriques, el Palau i el Santuari van ser destruïts, el 1823, per l'exèrcit dels Cent Mil Fills de Sant Lluís.

En una carta, comentada a la sessió de la Junta celebrada el 15 de novembre de 1781, el prelat tarragoní va sol·licitar de la Junta de Comerç la concessió d'una pròrroga a Muntanya perquè pogués finalitzar el seu encàrrec pictòric. Precisament, el Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva un retrat de l'arquebisbe de Tarragona (figura 3), (MNAC/MAC 11574), de format molt petit (42 x 28 cm) i realitzat en grisalla, que s'ha d'interpretar com un esboç preparatori destinat a la impremta i que deuria il·lustrar alguna de les obres d'oratória sagrada escrites per Santiyán. Tampoc no podem descartar que es tracti d'un estudi preliminar per a la realització d'un retrat

31. Al respecte, vegeu J. GRAMUNT, «Iconografía de los Arzobispos de Tarragona», a *Boletín Arqueológico Tarraconense*, IV, 1952, p. 310-319. Tanmateix, a l'article esmentat no hi ha cap referència concreta a l'existència d'un retrat amb la imatge de Santiyán.

32. Vegeu A. PALAU y DULCET, *Manual del Librero Hispanoamericano*, XX, Barcelona, 1968, p. 39. Malauradament, no hem pogut localitzar cap exemplar de l'esmentada obra literària. Per contra, sí que hem trobat l'obra que Fray Ambrosio Puig va escriure amb motiu de les exèquies de l'arquebisbe de Tarragona. Vegeu FRAY AMBROSIO PUIG, *Descripción sucinta de las solemnes exequias que la gratitud de los moradores de Tarragona consagró a la venerable memoria de su ilustrísimo prelado don Joaquín de Santiyán de Valdivieso...*, Tarragona, 1783. Molt probablement, Palau es refereix a aquest opuscle, atès que no hem pogut localitzar cap peça literària escrita per Santiyán.

33. Certament, però, si bé no hi ha possibilitat de confusió pel que fa a la primera xifra que es distingeix clarament com a quatre, la segona sí que pot interpretar-se com un sis. No obstant això, atès que la data de naixement de l'efígie va ser la de l'any 1733, si en el moment de realització de l'obra hagués tingut quaranta-sis anys, voldria dir que el retrat va ser realitzat el 1779, és a dir, dos anys abans de ser designat arquebisbe de Tarragona, aspecte que contradiria, tant la iconografia de la peça, com l'al·lusió a la seva condició d'arquebisbe de la ciutat. Per tant, la hipòtesi més versemblant és la de considerar que la segona xifra és un vuit i que, en conseqüència, la pintura és una producció de l'any 1781.

34. L'obra intitulada *Las Porpas* és esmentada per Pere ANGUERA, cit. supra, n. 25, p. 101.

35. A la cartel·la hi figura el text següent: «Nació en Reus 24 abril 1711». La peça, amb número d'inventari 7471, forma part del retrat de la seva muller, Teresa Miquel (7474), i que també cal considerar com una producció de Tramulles. No hem trobat cap referència sobre l'existència d'aquestes pintures a la tesina de C. Miquel i Catà.

36. Entre 1787 i 1789, el pintor residia al barceloní carrer del Born. La notícia ha estat exhumada a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona i, en concret, en els fulls de personal de la secció del Cadastre.

37. La història de la decoració pictòrica i ornamental dels palaus catalans del segle XVIII ha estat un tema poc tractat per la historiografia catalana. Llevat de l'aportació de J. MAINAR, «Les Arts Decoratives», a *L'Art Català*, II, Barcelona, 1958,

posterior, de mida superior<sup>31</sup>. Tanmateix, Palau y Dulcet esmenta el títol d'una única obra escrita per Santiyán i intitulada *Sermón*, editada a Tarragona l'any 1783<sup>32</sup>. Acompanya la imatge del model un text, malauradament molt malmès, la transcripció del qual resulta molt difícil, que fa referència a la personalitat de la figura retratada, així com també consta, a l'angle inferior esquerre, el nom de Muntanya com a autor de la creació. Molt probablement, la cronologia de la pintura se situaria a l'entorn de 1781, coincidint amb el moment d'estada del pintor a Tarragona, una data que subratllaria la referència a l'edat de quaranta-vuit anys que tindria el retrat, tal i com consta a la cartel·la<sup>33</sup>. D'altra banda, des d'un punt de vista estilístic, la tela presenta un gran nombre d'elements de coincidència amb altres de les produccions que li han estat atribuïdes, desestimant, per tant, la possibilitat que pugui tractar-se d'una realització del fill, Pau Muntanya (1775-1801), que, per tant, en aquest moment, només tindria sis anys d'edat.

Tot i els habituals convencionalismes figuratius, la imatge remarca dos aspectes importants directament relacionats amb la personalitat del retrat. D'una banda, en el llibre obert que sosté entre les seves mans es pot llegir clarament el text següent: *Tit. III De Sacramento Confirmatio*, que podria fer referència a la hipotètica, però no demostrada, condició com a autor de literatura teològica. De l'altra, sota els llibres que descansen a la taula s'entreveu la presència del dibuix de la planta d'un edifici, com una clara al·lusió al paper que Santiyán va tenir com a promotor de la important transformació urbanística que hi va haver a Tarragona durant el temps de la seva prelatura.

Abans d'introduir-nos, pròpiament, en el comentari del programa pictòric desenvolupat en el saló noble del Palau Bofarull, ens agradaria tornar a puntualitzar alguns aspectes relacionats amb el retrat de Francesc de Bofarull. Segons el relat novel·lat de Ferran de Querol i de Bofarull, l'any 1930<sup>34</sup>, cal Bofarull albergava una extensa galeria de retrats dedicats a evocar la imatge d'alguns dels membres més destacats de la nissaga. Resulta versemblant pensar que entre els quadres localitzats en una galeria o sala de passeig que conduïa al saló principal pogués trobar-se el realitzat per Muntanya. Tot fa pensar que en aquest grup de «varias generaciones, varones y damas, que aparecían retratados de tamaño natural, en una colección de telas, encuadrados en marcos barrocos [...]», també hi figuraria el retrat de Josep de Bofarull i Miquel (1734-1809) i que, amb tota seguretat, el seu autor seria el mateix pintor. Igualment, anem a destacar, com una hipòtesi versemblant, la presència, en aquest conjunt, del retrat de Josep de Bofarull i Gavaldà (1711-1779), pare dels dos citats anteriorment; obra localitzada al Museu Comarcal del Baix Camp, Salvador

Vilaseca de Reus i que, segons la nostra opinió, cal considerar com una producció autògrafa del pintor Manuel Tramulles (1715-1791). Pel que fa a la cronologia de l'obra, la inclusió a la tela de l'escut d'armes, apunta a establir una datació posterior a 1772, any en què, com ja hem indicat anteriorment, li va ser concedit aquest atribut nobiliari. L'atribució de la composició a Tramulles és plausible si comparem la grafia del text que s'inclou a la cartel·la<sup>35</sup>, amb la inclosa en altres obres documentades del mateix pintor.

El conjunt del Saló Noble del Palau Bofarull constitueix una manifestació paradigmàtica del quefer creatiu del pintor barceloní. Realitzat el 1788<sup>36</sup>, esdevé un exponent prou representatiu de la metodologia de treball per ell emprada, en el sentit que en tot el conjunt preval la idea renaixentista de l'*ornato*, com un principi estètic comú a la majoria de realitzacions de l'època. Al nostre entendre, en aquest tipus de realitzacions sobresurt, com un aspecte destacat, una clara voluntat escenogràfica. L'espai sofreix un procés de transformació amb unes clares connotacions teatrals. Interessa, doncs, crear un impacte visual, un efecte teatral que pugui projectar una imatge d'ostentació, de riquesa i de luxe que difongui la magnificència del propietari d'aquella residència. D'aquí que, per exemple, l'escut d'armes familiar, amb la corresponent divisa de la nissaga, ocupi un lloc central en la decoració del sostre. Per aconseguir aquest propòsit, la pintura com a element de narració, però, sobretot, com a suport d'un missatge al·legòric hi té un paper fonamental, però no és menys cert que a l'espectacle visual i l'espectacularitat que l'acompanya contribueixen altres elements decoratius que, aparentment, podrien tenir una funció subsidiària, però que a la pràctica esdevenen aspectes complementaris imprescindibles. Ens referim a l'activitat desenvolupada pels denominats *artesans*: escriptors, fusters, guixaires, dauradors i d'altres oficis, que amb la seva intervenció potencien el resultat final<sup>37</sup>. Tanmateix, no pretenem, ni de bon tros, insinuar que la consideració per aquestes darreres pràctiques fos idèntica a la que es podia tenir vers la pintura. Indubtablement, aquesta darrera pràctica ocupava, com no podia ser d'altra manera, un lloc de primàcia en qualsevol sistema jeràrquic de les diferents arts figuratives.

Tot seguit, volem abordar aspectes relacionats amb el programa iconogràfic desplegat en aquest cicle pictòric. En termes quantitius, el conjunt està constituït per un total de quinze pintures de tipus al·legòric, realitzades al tremp i que cobreixen la totalitat del sostre del Saló Noble, així com les escòcies corresponents als quatre murs de l'estança. Pel que fa a les primeres, ocupa el lloc central l'escut de la família Bofarull, pintat en grisalla, acompanyat de les representacions de les al·legories del Temps,



la Fama i el Déu Mart. A tocar de l'anterior, i també a la zona del sostre, hi trobem dues pintures destinades a evocar i exaltar les figures dels monarques espanyols: d'una banda, en una, Carles III i, de l'altra, Carles IV i la seva muller Maria Lluïsa de Borbó. A la banda de les escòcies hi trobem, reproduint un efecte de *trompe l'oeil*, dotze al·legories, compositivament estructurades en escenes independents i compartimentades, del comerç amb Amèrica, Àsia, Àfrica i Europa<sup>38</sup>. Completa el cicle pictòric un grup de tres pintures a l'oli que, situades a banda i banda de les parets laterals i seguint una disposició de correspondència simètrica, reproduïen episodis de la vida d'Escipió l'Africà, Alexandre el Gran i de Sesostris. Els temes desenvolupats són: *La continència d'Escipió* (figura 4), *Alexandre davant el sacerdot Yeddo* (figura 5) i *Sesostris al temple de Vulcà*<sup>39</sup> (figura 6). Inicialment era previst que el grup de teles es completés amb una representació de la monarquia dels Perses i Medes, molt probablement l'escena prevista era la de *Soló el legislador davant Creso* que finalment, tot i que es va reservar un espai per albergar l'oli, no es va arribar a materialitzar a causa de la negligència mostrada per Muntanya, qui, en contra del que en un primer moment havia pactat amb la família Bofarull, només en va arribar a realitzar una de les quatre teles previstes. Per tant, les altres dues obres que actualment es troben localitzades en el seu emplaçament original no poden ser considerades com a creacions seves i caldria incloure-les en l'activitat d'altres pintors, tal i com, d'altra banda, s'albira a partir de la contemplació i l'anàlisi visual de totes dues composicions.

A l'arxiu familiar dels Bofarull es localitza un document molt valuós i extremament útil, perquè ens ajuda a reconstruir alguns dels avatars històrics de l'encàrrec realitzat a Pere Pau Muntanya<sup>40</sup>. Es tracta d'una carta que un membre de la família Bofarull<sup>41</sup> adreça a una persona desconeguda, hem de suposar que, segons es desprèn de la lectura del text, a algun integrant de la pròpia nissaga, per tal que el mateix destinatari o, conjuntament, amb una tia comuna, anomenada Rosalina, facin les oportunes diligències davant la muller o el gendre del pintor, amb la finalitat d'obtenir els tres dibuixos preparatoris que, segons consta en el document, havia afirmat tenir enllestits<sup>42</sup>. Així mateix, l'anònim comunicant, sol·licita la mediació del receptor de la missiva, per tal que convenci el pintor Francesc Roca, director de l'Acadèmia de Girona, i, segons indica, molt amic seu, que completi el treball inacabat, atès que els intents de contractar Josep Bernat Flaugier no van prosperar, perquè el provençal no mantenia una bona relació amb Muntanya, que, precisament, s'havia negat a contractar-lo en els treballs de decoració pictòrica del Palau Bofarull de Reus<sup>43</sup>; població a on el



Figura 4. Pere Pau Muntanya. *La continència d'Escipió*. Cap a 1801. Saló noble del Palau Bofarull de Reus.

Malgrat el fet que un paràgraf de la carta faci referència a l'existència d'un escrit de Muntanya, on possiblement el pintor, seguint el model emprat en la decoració de la Llotja de l'any 1802, faria una descripció dels temes representats, no ens ha estat possible accedir a aquest document. Atès que totes quatre pintures mantenen un mateix fil conductor, consistent en l'exaltació de les virtuts i qualitats del bon governant, podem deduir que en el cas de la representació de la monarquia dels Perses i Medes, pensés en la figura del rei Creso.

41. No hem pogut esbrinar la identitat de l'autor de la carta. En un primer moment vam creure que es tractava de Francesc de Bofarull i Miquel, però la data de la seva defunció l'any 1791 invalida aquesta possibilitat. Tanmateix, tal i com consta en el primer paràgraf de la carta, es tracta d'una persona que ha conegut el pintor i amb qui ha mantingut una relació constant: «Ja que Montaña se comportà amb mi molt diferent del que devia i me havia promès tantes vegades de paraula i per escrit, me agia acabar de eixir de este enredo». Per tant, la hipòtesi més versemblant és la de pensar en Josep de Bofarull i Miquel, mort l'any 1809, com a autor del text.

42. «Segons relació i alguna carta de Montaña digué tenia treballat los dibuixos de los quadros. Ab aquesta inteligencia veurem ab quina idea estan, sa muller o gendre, per poder tirar las midas que millor me aparegan, pues a no haverli guardat tanta atencion y comportat ab ell tan generosamente hauria fet servir amb maors aventatges».

43. «Flaugier no acomoda per que se recorda que Montaña no lo volgue emplear en las obras de esta casa, y en tal cas voldria fer un sacrifici de la obra y sino ho deixaria com [...]».

p. 309-330. Creiem que el caire multidisciplinari del treball artístic, obliga a considerar aquestes creacions com una unitat compositiva. La importància d'aquesta activitat decorativa es manifesta arreu d'Europa i genera l'aparició d'un gran nombre de repertoris ornamentals, com el de l'arquitecte i escultor francès Gilles-Paul CAUVET (1731-1788), autor del *Recueil d'ornemens à l'usage des jeunes artistes qui se destinent à la décoration des bâtiments*, París, 1777. Vegeu M.L. MYERS, *French Architectural and Ornament drawings of the eighteenth century*, Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 1991, i P. THORNTON, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland*, Yale University, 1978.

38. Tot i que més endavant dedicarem un espai a parlar amb més profunditat del programa iconogràfic desenvolupat per Muntanya, volem simplement, apuntar la coincidència existent entre l'efecte de *trompe à l'oeil* del

Palau Bofarull amb el del Saló Turc del Palau Colonna de Roma. Aquestes relacions són extensives a alguns dels personatges que porten indumentàries orientals. Vegeu A. PACIA, «Esotismo, cultura archeologica e paesaggio negli affreschi di Palazzo Colonna», a *Ville e palazzi. Illusione scenica e miti archeologici*, Roma, 1987, p. 125-179.

39. Un cop restaurades, pels tècnics de la Diputació de Tarragona, les teles van ser exposades l'any 1996 en el seu emplaçament original, a on es poden contemplar en l'actualitat. Les dues primeres tenen unes mides idèntiques de 352 x 184 cm i la tercera fa 353 x 190 cm. Amb motiu de la seva restauració, la Diputació de Tarragona va editar un petit opuscle amb un text redactat per Núria Ballester Valveny.

40. Agraïxo al Sr. Borja de Querol la seva amabilitat, en permetre'm la consulta de l'esmentada documentació, localitzada a l'arxiu familiar dels Bofarull.

Figura 5.  
Pere Pau Muntanya i Josep Bernat Flaugier. *Alexandre agenollat davant el sacerdot Yeddoa*. 1790-després de 1803. Saló noble del Palau Bofarull de Reus.

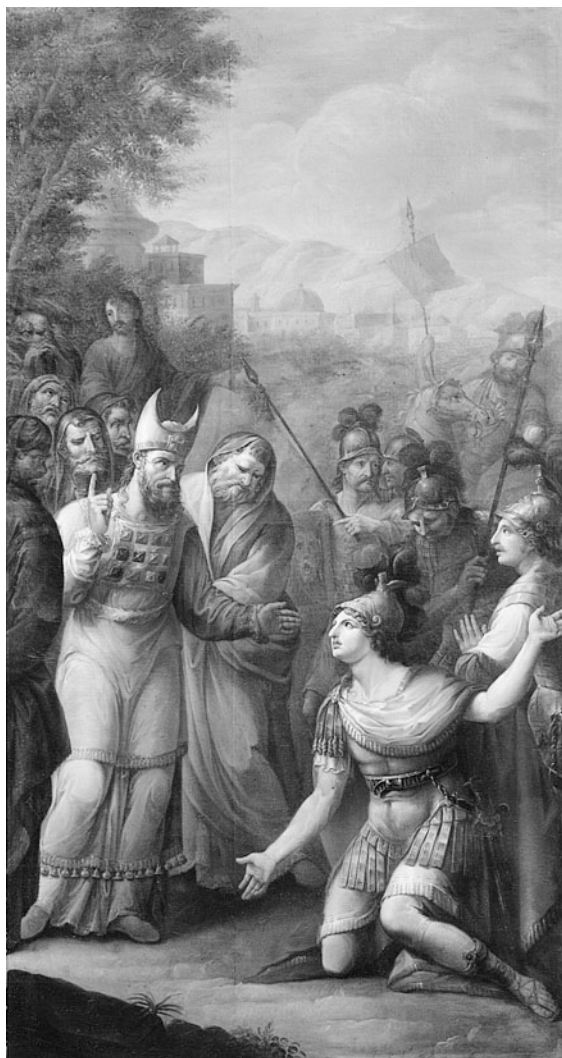


Figura 6.  
Pere Pau Muntanya i Bonaventura Planella. *Sesostris al temple de Vulcà*. 1790-després de 1803. Saló noble del Palau Bofarull de Reus.



44. L'antiga residència dels Miró desaparegué víctima de l'especulació immobiliària el 1973. Encara que no s'hagi documentat la participació de Flaugier en les pintures que decoraven el sostre del saló noble i altres dependències del Palau, les característiques formals d'aquestes composicions —conegudes a través de fotografies antigues— coincideixen plenament amb l'estil del pintor. El motiu temàtic representat gravitava a l'entorn del mite de Prometeu, i la decoració del sostre es complementava, segurament seguint el model implantat al Palau Bofarull, amb quatre teles amb representacions basades en la vida de Prometeu i que es trobaven a les parets laterals. Pel que fa a la cronologia de les pintures, caldria situar-les entre el 1788 i el 1790, moment que coincideix tant amb un seguit de reformes a la residència dels Miró, com amb la documentada estada de Flaugier al monestir de Poblet. D'altra banda, i tal i com indica la carta, Flaugier entra en contacte amb Pere Pau Muntanya en aquestes mateixes dates. Per a una història dels avatars de l'edifici, vegeu M. TARRAGÓ, *El Arte en Reus...*, cit. supra, n. 10, i P. ANGUERA, cit. supra, n. 25, p. 106-114. Sobre l'activitat de Flaugier per terres del Camp de Tarragona, vegeu J. FOLCH I TORRES, «Obras del pintor Flaugier (1757-1813) en tierras tarraconenses», a *Destino*, 956, 1955, p. 28-29.

45. Santiago Alcolea i Gil cita el nom de Francesc Roca i Pi, encara que, tot i la coincidència amb el nostre pintor, no sembla probable que pugui tractar-se de la mateixa persona, atès que no consta en cap lloc la pretesa condició de director de l'escola de Girona, i el Roca citat per Alcolea sembla reduir l'àmbit de la seva actuació a la ciutat de Barcelona. D'altra banda, la data de la seva mort, 1803, limita, encara més, la possibilitat que hagués pogut substituir Muntanya en la finalització de l'encàrrec pictòric. Tampoc no hem trobat cap referència a la condició acadèmica de Roca en l'estudi de S. MARQUÉS i SUREDA, *De l'Escola de Dibuix a l'Escola Municipal de Belles Arts (200 anys de projectes i realitats)*, Girona, 1990.

francès va realitzar el conjunt decoratiu del malauradament desaparegut Palau Miró<sup>44</sup>.

Pel que fa a la probable datació de la carta, en podem deduir una de posterior a 1803, any de defunció de Muntanya, segons s'infereix, tant de la necessitat de demanar els dibuixos preparatoris a la dona del pintor, Antònia Cantó, com al seu gendre. Corroborava aquesta hipòtesi l'afirmació de l'autor lamentant el fet que, des que va acceptar l'encàrrec que, lògicament, hauríem de situar en una data propera a la de realització de les pintures al tremp (1788) i transcorreguts uns catorze o quinze anys, només havia arribat a realitzar-ne, feia uns dos anys, el tema d'*Escipió l'Africà*. Per tant, tot i la vaguetat i els lapsus memorístics, podem establir una datació per a la pintura de la monarquia dels romans, propera als anys 1801-1802 i, com a tal, considerar-la una producció molt tardana del pintor.

Les altres dues composicions, que, lògicament, van ser ultimades amb posterioritat a l'any 1803, ens endinsen en el territori de les especulacions i de les incerteses, derivades tant de la lectura de la

carta com de les seves característiques estilístiques. Pel que fa al primer dels elements disponibles, un cop analitzat, sembla versemblant anotar una hipotètica participació del pintor, d'altra banda pràcticament desconegut, Francesc Roca<sup>45</sup>.

Tanmateix, l'exercici de contemplació de les pintures introdueix nous elements que, en algun cas, obliguen a deixar obert el problema de l'autoria i a no desestimar, com del tot improbable, la possible intervenció de Muntanya en les altres dues creacions. Lògicament, la contradicció sorgeix si, com hem indicat anteriorment, les obres van ser realitzades després de la seva mort, qüestió que invalidaria totalment una hipotètica participació. No obstant això, caldria considerar com a plausible que, tot i que l'any 1803 les pintures encara restaven per acabar, el barceloní ja hagués iniciat el procés de creació, però que per raons desconegudes no l'hagués culminat. En aquest sentit, l'observació d'una de les teles, en concret la de *Sesostris al temple de Vulcà*, permet establir un gran nombre d'analogies compositives amb la creació que sobre

el mateix tema va realitzar Muntanya, entre 1790 i 1792 a un dels salons de la Duana de Barcelona (figura 7). Aquestes coincidències estilístiques afecten l'ús d'unes mateixes tipologies figuratives, així com també a la utilització d'un mateix model de composició. El mimetisme existent entre les dues obres il·lustra perfectament el tipus de sistema de treball vigent a l'obrador del barceloní, que, com era habitual, denota la participació d'un gran nombre de col·laboradors, així com una tendència a la repetició mecànica de fórmules compositives que es mostren més o menys encertades, segons el grau d'habilitat demostrat pel pintor encarregat de la representació. Volem apuntar el nom de Bonaventura Planella com el probable autor de l'escena; una atribució que realitzem a partir de la comparació amb altres creacions, l'autoria de les quals no presenta cap mena de dubte<sup>46</sup>. Unes solucions compositives molt similars van ser adoptades en un gran nombre de les pintures que decoren els diferents salons de la Duana. Anotem, com a mer exemple testimonial, tant l'escena dels *Ambaixadors romans davant d'Àsdrubal*, com la d'*Enric II en l'acte d'atorgar les prerrogatives als mercaders i navegants catalans*.

Per tant, creiem que les altres dues pintures que encara no eren acabades a la mort de Muntanya, deurien ser finalitzades per membres del taller del pintor; col·laboradors que, al nostre entendre, van seguir al peu de la lletra el plantejament compositiu per ell dissenyat en els dibuixos preparatoris. La dificultat principal, però, rau a discernir la identitat dels artistes que van participar en la tasca d'ultimar les obres. En el cas de la creació d'*Alexandre agenollat davant el sacerdot Yeddoa*, advertim una diferència estilística molt acusada entre el grup de l'esquerra de l'espectador, format per Yeddoa i el seu seguici, i el de la dreta, constituït per Alexandre i un soldat. Pel que fa al primer dels grups esmentats, cal considerar-lo com una creació indiscutiblement autògrafa de Muntanya. La configuració anatòmica de les figures, els seus trets facials, la disposició emfàtica dels personatges i l'estructura compositiva general evoquen clarament episodis pictòrics del mateix artista. Com a exemple més evident podem citar l'escena dels *Desposoris de Josep i Maria* (figura 8), o la de la *Circumsició*, obres totes elles pertanyents al cicle que sobre la vida de la Mare de Déu es conserva al Museu de les Arts Decoratives del Palau de Pedralbes i que, al nostre parer, de manera equivocada s'ha atribuït al quefer creatiu de Josep Bernat Flaugier<sup>47</sup>. La coincidència de molts dels personatges representats en aquestes escenes amb els protagonistes de la tela de Reus, contribueix a reforçar la nostra proposta d'autoria. Fins i tot, escenes com la de la *Presentació de Jesús en el Temple* reproduïxen mimèticament la mateixa estructura compositiva que una de les pintures que decoren l'antiga capella de l'edifici de



Figura 7.

Taller de Pere Pau Muntanya. *Sesostri al temple de Vulcà*. Cap a 1790. Saló de l'antiga Duana de Barcelona. Foto: Julio C. i Gabriel Yaques.

46. Vegeu F.M. QUÍLEZ i CORELLA, «Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX», a *Locus Amoenuis*, 1, 1995, p. 193-207.

47. Vegeu A. MASERAS, «Una decoració de Josep Flaugier al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes», a *Bulleti dels Museus d'Art de Barcelona*, 22, març de 1933, p. 65-73. La informació del trasllat de les obres de la seu de l'antic Museu de la Ciutadella a la nova instal·lació del Palau de Pedralbes és un mer pretext perquè Maseras construeixi un perfil biogràfic de l'artista i pràcticament no parli de les peces. El primer autor que parla de l'existència d'aquests plafons

decoratius va ser Raimon Casellas, qui també els va atribuir a Flaugier. Vegeu R. CASELLAS, «L'estil Imperi a Barcelona», a *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, gener-abril de 1910. L'autor va arribar a veure el conjunt pictòric en el seu primitiu emplaçament a la Casa de Manuel Bertran, antiga residència dels Vedruna, segons consta en la documentació personal de Casellas que es conserva a la Biblioteca de Catalunya. Hem de suposar que el crític va visitar la Casa Bertran en una data propera a 1898, atès que és l'any que figura en l'encapçalament de la seva visita al Palau de la Virreina. La relació de les peces, un total de nou, va acompanyada d'un relat

sobre algunes de les vicissituds històriques de les obres. Vegeu B.C., *Secció de Manuscrits, Arxiu Casellas. Caixa 1*. Actualment, les composicions segueixen instal·lades en un dels salons del Palau de Pedralbes. L'any 1902, l'escultor Josep Reynés va fer donació de les obres a l'antiga Junta Municipal de Museus i Belles Arts. Al respecte, vegeu *Diario de Barcelona*, 148, 3 de juny de 1902, p. 6714 i 6715. *L'arxiu històric de la Junta de Museus (AHJM)*, localitzat al Palau Moja, conserva una valuosa documentació sobre aspectes relacionats amb les vicissituds d'acceptació dels plafons per part dels museus d'art, així com el procés de restauració que es va realitzar en aquesta època.

la Duana de Barcelona. Una altra de les obres que integren el conjunt és l'escena de la *Presentació de Maria en el Temple* (figura 9), obra inspirada en un gravat anònim, realitzat a partir d'una creació del pintor francès Charles Le Brun<sup>48</sup>. La resta de composicions d'aquest mateix cicle també inclouen un gran nombre de citacions o préstecs figuratius que remeten a Le Brun. Aquestes similituds es fan extensives a l'episodi de la *Fugida a Egipte* que mostra un alt nivell de coincidència amb el dibuix que Muntanya va presentar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; un dibuix de gran format (67 x 52 cm), conservat a l'Acadèmia, i que segons Bassegoda podria tractar-se de la prova pràctica que la corporació madrilenya li deuria demanar per tal d'obtenir el títol d'Acadèmic de mèrito. El pintor va realitzar l'obra, segons consta en una inscripció, el 22 d'octubre de 1799<sup>49</sup>. Creiem, però, que les pintures del Palau de Pedralbes correspondrien a una etapa d'activitat anterior i que podrien situar-se en una cronologia propera a l'inici de la dècada de 1790. Igualment, hem de considerar com a molt propera, estilísticament i compositivament, l'escena de l'*Adoració dels pastors*, amb el gravat que sobre el mateix tema va realitzar Pasqual Pere Moles, l'any 1786, a partir d'una pintura de Muntanya i que es trobava a l'església del desaparegut convent franciscà de Barcelona<sup>50</sup>.

Per contra, i tornant a l'anàlisi formal de l'obra d'*Alexandre agenollat*, tal i com ja hem apuntat anteriorment, les figures de la dreta dibuixen una personalitat artística completament diferent que, per les seves característiques estilístiques, s'acosta al quefer creatiu del pintor Josep Bernat Flaugier. Anotem, pel que fa a la tipologia dels rostres de les figures, amb els seus convencionalismes estereotipats, l'existència d'una gran similitud amb moltes de les creacions incloses en el catàleg d'activitat del provençal. Tanmateix, la participació de Flaugier, encara que, per la seva dimensió, pugui ser considerada com a molt menor, resulta problemàtica si recordem, segons consta a la carta, la seva oposició, traduïda en una declarada animadversió a col·laborar en la finalització d'un conjunt en el qual Muntanya no va voler que hi participés en la seva etapa inicial. No obstant això, el darrer paràgraf del document obre una possibilitat a la hipotètica intervenció de Flaugier. En aquest sentit, són significatives les paraules referides a les intencions del pintor, quan afirma que: «[...] y en tal cas voldria fer un sacrifici de la obra y sino ho deixaria com [...]», paraules que permeten aventurar la seva implicació final en el treball.

El problema d'autoria present en les pintures del Palau Bofarull entronca directament amb el tema de l'activitat de l'obra de Pere Pau Muntanya. És aquesta una de les qüestions historiogràfiques més complexes, difícils i contro-

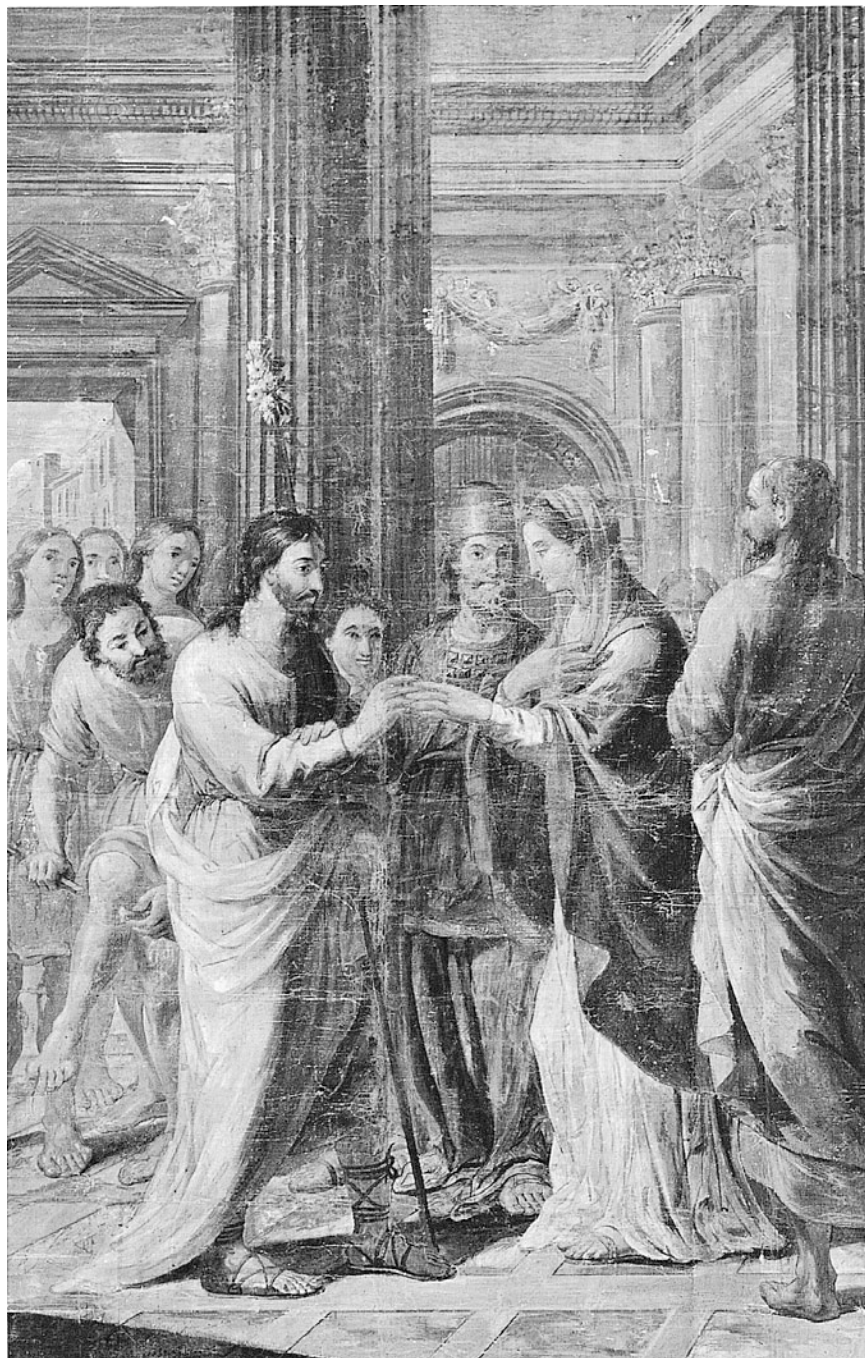


Figura 8.  
Pere Pau Muntanya. *Desposoris de sant Josep i la Mare de Déu*. Cap a 1790.  
Museu d'Arts Decoratives de Barcelona.

48. Vegeu D. WILDENSTEIN, «Les oeuvres de Lebrun, d'après les gravures de son temps», a *Gazette des Beaux-Arts*, 2, 1963, p. 4, fig. 16 a p. 5.

49. Vegeu B. BASSEGODA i HUGAS, «Observacions a l'entorn del dibuix català antic», a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, II (en premsa). Agraïco a

l'autor la seva amabilitat de permetre'm la consulta del seu article.

50. Vegeu R.M.<sup>a</sup> SUBIRANA i REBULL, *Pasqual Pere Moles i Corones, València 1741-Barcelona 1797*, Barcelona, 1990, p. 202, fig. p. 203.

51. Vegeu Josep ARRAU i BARBA, *El Juramento de un artista o Juan*

y Pepita. *Relato histórico del primer tercio del siglo XIX*, fol. 22. Biblioteca General d'Història de l'Art, manuscrit 31. Sobre una d'aquestes personalitats —en Pau Rigalt—, estem realitzant un estudi que esperem publicar breument.

52. Vegeu Josep ARRAU i BARBA, *Notas autobiográficas. Apuntes*



Figura 9.  
Pere Pau Muntanya. *Presentació de Maria en el Temple*. Cap a 1790.  
Museu d'Arts Decoratives de Barcelona.

autobiogràfics. Biblioteca General d'Història de l'Art, manuscrit 35. Entre la documentació que inclou el manuscrit figura un certificat, signat per Gerónimo Anglés y Felipe Anglés, germans del pintor i tractadista d'art, Joan Carles Anglés, a la ciutat de Barcelona l'any 1827 i que certifica el mestratge que aquest darrer va exercir sobre Arrau i Barba des

de l'any 1818 fins al 1822, moment en què es va produir la defunció del mestre. El primer autor que va esmentar l'existència del manuscrit d'Arrau va ser J. AINAUD, «Juan Carlos Anglés, Pintor Neoclásico», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII, 1944, p. 7-29.

53. Part d'aquesta documentació va ser exhumada i publicada per Carlos CID, «La decoración de la...», cit. supra, n. 8, p. 457-458. En general, es tracta de treballs menors de tipus ornamental, realitzats per aquest grup d'artistes que treballaven al taller de Muntanya.

vertides i que, evidentment, atesa la dimensió del problema, no sempre troba una resposta satisfactòria si el que es pretén és discernir o diferenciar les diferents personalitats que conflueixen en un mateix encàrrec pictòric amb la intenció de remarcar la distància qualitativa que separa l'actuació del Mestre, de la de la resta dels seus col·laboradors. Indubtablement, un simple cop d'ull permet observar l'existència de notables i acusades diferències estilístiques entre les diverses composicions que integren un mateix programa artístic. La diferència es palesa amb més intensitat entre el grup de pintures que conformen el conjunt decoratiu plasmat a les parets dels salons de la Duana de Barcelona, on cobren un sentit especial les paraules del pintor Josep Arrau i Barba (1802-1872), quan, referint-se a la figura de Muntanya, afirma: «[...] Pedro Pablo Montaña, otro habil maestro y el segundo de los Directores generales que tuvo la escuela de nobles artes de Barcelona, gefe de otra cohorte de artistas en la cual figuraron Don Francisco Vidal, José Comas, Don José Arrau y Estrada, Don Pablo Rigalt, Don Buenaventura Planella, Don Francisco Solanes, Don Benito Calls, Don Cayetano Pont, Don José Coromina y Don Pablo Montaña hijo del maestro: todos los cuales a la mayor parte sirvieron de grande auxilio a su maestro y dieron prueba de un conocimiento en las obras al temple y al fresco que hizieron 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 [...]»<sup>51</sup>. Es tracta d'un testimoni d'una notable importància, atès que entre els col·laboradors citats s'inclou el nom del seu propi pare, Josep Arrau i Estrada. Per tant, hem de suposar que la relació dels artistes va arribar a Arrau i Barba a través del testimoni oral patern, amb qui, segons la notícia inclosa en els seus apunts autobiogràfics, es va exiliar a Reus, l'any 1808<sup>52</sup>. D'altra banda, a la documentació que sobre la decoració pictòrica de la Llotja de Barcelona es conserva a l'Arxiu de la Junta de Comerç surten molts dels pintors citats per Arrau en el seu manuscrit<sup>53</sup>. Que existia, doncs, un grup important de col·laboradors que treballaven a les ordres de Muntanya, sembla un fet innegable si fem cas, tant de les proves documentals, com del testimoni de Josep Arrau i Barba. Ara bé, la principal dificultat sorgeix quan intentem reconstruir la participació individualitzada d'algunes de les personalitats artístiques que treballen en aquesta gran empresa que dirigeix el segon director de l'Escola de Llotja. Tampoc no podem precisar a partir de quin precís moment de l'itinerari pictòric de Muntanya aquesta participació es fa més intensiva. Sembla, però, que els treballs realitzats, a partir de 1790, en els salons de la Duana, marquen un notable punt d'inflexió amb relació a la etapa anterior. Tanmateix, pel que



Figura 10.  
Pere Pau Muntanya. Detall del sostre del saló noble de l'antiga Duana de Barcelona. Cap a 1790. Foto: Julio C. i Gabriel Yaques.

54. Són diverses les edicions que de l'obra de Cervantes es realitzen en aquesta època i que inclouen imatges gravades. Una de les més populars, va ser l'editada a Madrid l'any 1780 i que conté gravats de Fernando Selma, a partir dels dibuixos realitzats pel pintor Antonio Carnicero. Vegeu *Fernando Selma, el grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Madrid, 1993, i C. REYERO, *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*, Alcalá de Henares, octubre-desembre de 1997. Algunes de les composicions atribuïdes a Arrau i Estrada, copien mimèticament els models creats per Selma.

fa a les obres realitzades en el període precedent a 1790, tampoc no disposem de suficients elements de judici, o de comparació, com per extreure conclusions definitives. Sí que advertim, però, una sensible diferència amb relació a les decoracions de sostre del Saló Noble del Palau Bofarull; un conjunt que no presenta l'alt nivell de desigualtat o de diferenciació entre les seves diferents parts i que, per tant, semblen correspondre a l'activitat d'una mateixa i única personalitat pictòrica. No obstant això, la dimensió de l'encàrrec realitzat a Reus va ser molt menor i, d'altra banda, la pèrdua d'una part de la decoració, present en algunes de les dependències del Palau, no ens permet superar el terreny de les conjetures. No podem menystenir la casual coincidència que l'autoria dels programes artístics desplegats en els sostres i en les parets dels respectius salons nobles de Reus i Barcelona van ser creacions autògrafes de Muntanya, que va tenir un especial interès a exhibir les seves capacitats artístiques en la zona més emblemàtica de l'edifici; un espai que, atesa la seva notable significació social, exigiria, per part del client, la participació del

Mestre. En aquest sentit, cal recordar que una de les pintures realitzada en el saló noble de la Duana inclou les inicials P.P.M. (figura 10) com una mostra evident de la importància especial que l'autor va atorgar a aquest grup pictòric.

En el cas del conjunt decoratiu representat a l'antiga Duana de Barcelona, podem aventurar-nos a formular algunes hipòtesis sobre els artistes que hi van col·laborar. Al nostre entendre, la pintura de sostre d'una de les dependències annexes al saló noble es podria atribuir, amb un cert fonament estilístic, al pintor Bonaventura Planella (1772-1844), que, tot i tenir només divuit anys, podria perfectament ser l'autor d'aquesta decoració. Sense perdre la necessària cautela i prudència metodològiques, podem apuntar el nom de Josep Arrau i Estrada com l'autor dels episodis que sobre la vida del Quixot decoren una de les dependències d'aquest mateix edifici<sup>54</sup>. En aquest cas, es tracta d'una atribució estilística que prenc com a element de comparació amb les pintures de la Casa Alegre de Sagrera de Terrassa, que li han estat atribuïdes i que es consideren una realització propera a l'any 1807<sup>55</sup>.



Figura 11.  
Pere Pau Muntanya. *Al·legoria d'Amèrica*. Cap a 1790. Foto: Julio C. i Gabriel Yaques.

Volem, tot seguit, efectuar algunes consideracions sobre el programa artístic desplegat en el saló noble del Palau Bofarull. Es tracta, d'una banda, d'intentar efectuar una lectura interpretativa sobre el significat simbòlic del conjunt pictòric i, de l'altra, de reconstruir algunes de les fonts gràfiques utilitzades pel pintor.

Pel que fa al primer aspecte, creiem que tot el conjunt, pintura mural i les tres teles dels murs laterals, respon a una voluntat programàtica comuna i que no s'han de dissociar o interpretar separatament. Resulta evident que assistim a una escenificació al·legòrica<sup>56</sup>, transformada en exaltació triomfal, de les virtuts morals atresorades per la nissaga dels Bofarull. La presència de l'escut i de la divisa familiar, *Victori Fidelitas/Sanguine Obsignata*, cal interpretar-les com a dues manifestacions inequívokes de la nova condició nobiliària, estrenada l'any 1772. També constitueixen una manifestació de gratitud i respecte vers la Corona espanyola i dos dels seus monarques, Carles III (1716-1788), ja difunt, segons consta en el text que acompanya la seva imatge i que diu: *Caroli III. Ad. Perpetuam Memoriam/ Vita Functi/ XIX Kal. Ian. MDCCLXXXVIII* i Carles IV (1748-

1819), que en el moment de realització dels frescos ja figura, com a nou sobirà coronat de la monarquia hispànica, al costat de la seva muller Maria Lluïsa de Parma, amb qui havia contret matrimoni l'any 1765. El text de la cartel·la que acompanya les figures dels nous monarques diu: *Carolo IV et Mariae Lodoicae/ Spei. Hispanorum Magnae. Inevnte. Regno/ XIX Kal. Ian. MDCCLXXXVIII/ Joph. Bofarull Dicavit*. Resulta del tot indiscutible que la iniciativa de realització del programa decoratiu del palau familiar va partir del més gran dels dos germans Bofarull, en Josep de Bofarull i Miquel.

A l'espai que formen les escòcies del saló, hi trobem la representació de diverses escenes que personifiquen les al·legories de les quatre parts del món, un tema, d'altra banda, molt recurrent en l'escenari pictòric espanyol de la segona meitat del segle XVIII<sup>57</sup>. La inclusió d'aquests elements s'ha d'interpretar com una manifestació de la idea del domini territorial, de la sobirania política que els monarques espanyols exercien sobre els territoris d'Àsia, Àfrica, Amèrica i Europa. La repetició, uns quants anys més tard i en el marc de la decoració de la sala noble de l'edifici de la Duana de Barcelona (figura 11), d'aquest mateix motiu temàtic i amb

55. Vegeu O. Pi de CABANYES, cit. supra, n. 25, p. 205-213

56. La capacitat de Muntanya com a creador de programes al·legòrics és palesa en la descripció que ell mateix fa de la decoració de la Llotja realitzada l'any 1802 amb motiu de la visita real a Barcelona. El document va ser publicat per Carlos Cid i inclou una pormenoritzada relació de figures al·legòriques, amb la descripció exhaustiva dels seus atributs corresponents. Algunes d'aquestes imatges ja havien adquirit identitat pictòrica en la decoració d'alguns salons de l'edifici de la Duana. Al respecte, vegeu, C. CID, cit. supra, n. 8, p. 441-450. Per a una aproximació al programa iconogràfic creat per Muntanya, vegeu L. GARCÍA SÁNCHEZ, «La ornamentación de la Casa Lonja de Barcelona con motivo de la visita real de Carlos IV en 1802: lectura iconológica de las esculturas realizadas para la ocasión», p. 701-707, C. CID, «El arte barcelonés y las visitas reales de 1802», a *Hispania*, LIX, 1955, p. 5-59. Els dos principals repertoris iconològics de l'època eren, d'una banda, el més clàssic de C. RIPA, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino, notabilmente accresciuta d'imagini, di annotazioni e di Fatti dell'Abate Cesare Orlandi*, 5 vol., Perugia, 1764-1767, i, de l'altra, el de J.B. BOUDARD, *Iconologie tirée des divers auteurs, ouvrage utile aux gens de lettres, aux poètes, aux artistes et généralement à tous les amateurs des Beaux-Arts*, 3 vol., Parma, 1758.

57. Al respecte, vegeu M<sup>a</sup> C. GARCÍA SÁIZ, «América en el arte español del siglo XVIII: tradición y cambio», a *Cuadernos de Arte Colonial*, 5, maig de 1989, p. 23-33; així mateix, el catàleg de l'exposició *L'Amérique vue par l'Europe*, París, Grand Palais, 1976-1977 i J.L. MORALES y MARÍN, *Iconografía del descubrimiento de América*, València, 1991.

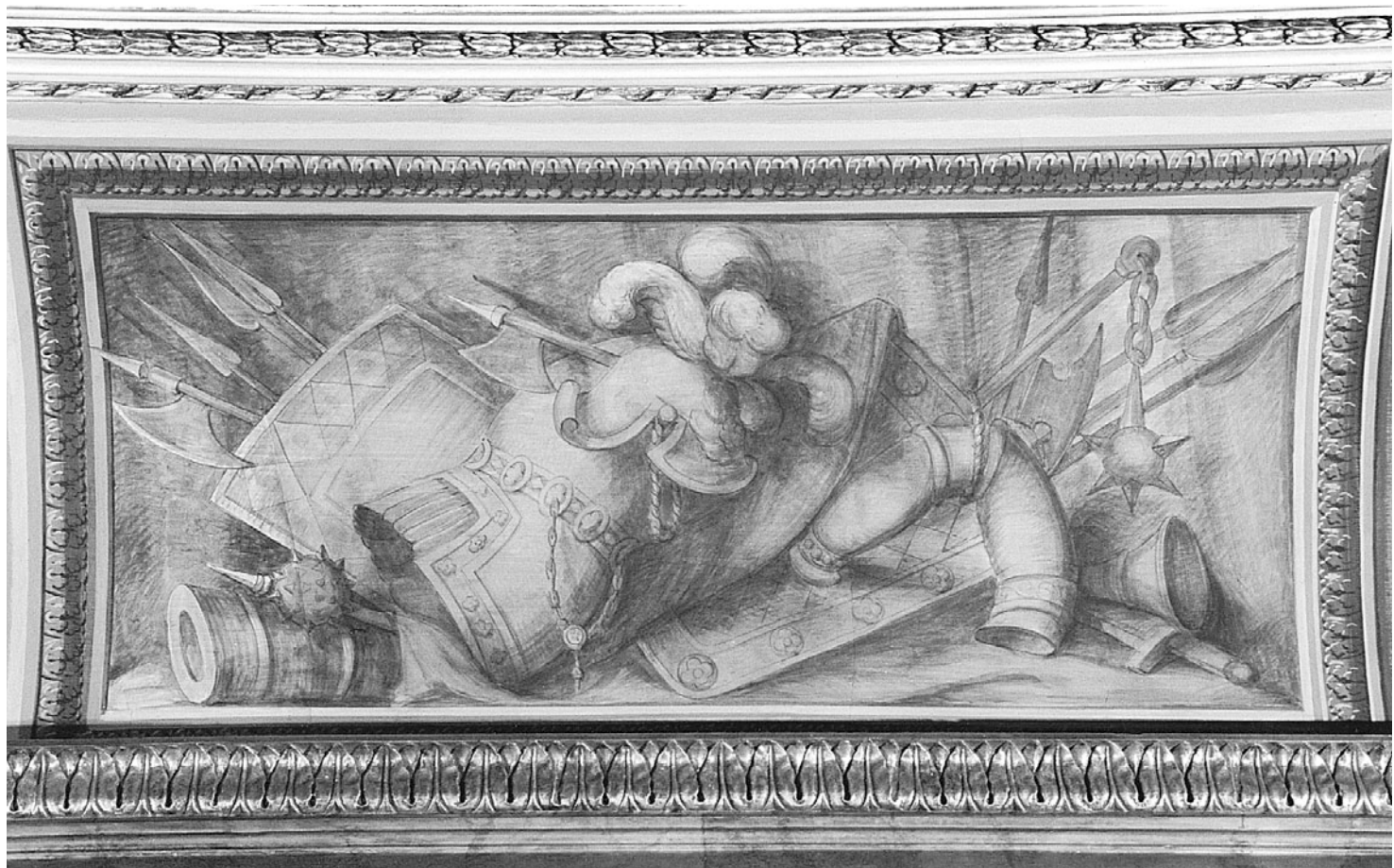


Figura 12.  
Taller de Pere Pau Muntanya. Panòpia amb decoració triomfal. Cap a 1790. Foto: Julio C. i Gabriel Yaques.

unes característiques tipològiques també idèntiques, demostraria fins a quin punt el tema va tenir una gran fortuna en el taller de Muntanya.

Com a aspecte nou, hem de comentar que el pintor barceloní va utilitzar com a principal font compositiva per a les seves composicions de les quatre parts del món, els gravats que Louis Surugue va realitzar, l'any 1720, de les pintures que decoraven la desapareguda escala d'ambaixadors del Palau de Versalles i que van ser executades per Charles Le Brun (1619-1690) entre 1674 i 1679<sup>58</sup>. Les coincidències entre els dos conjunts són totals i, atès el nivell de mimetisme existent, no podem considerar que es tracti d'una mera i retòrica incorporació de determinades citacions, o el resultat d'una assimilació epidèrmica d'algunes formulacions compositives. Hem de fer una valoració en el context de l'activitat d'un taller que va utilitzar, com a metodologia habitual de treball, aquelles fonts instrumentals que, com el gravat, es van transformar en un procediment eficaç i útil per introduir nous horitzons temàtics. Precisament, tal i com ja hem insistit, l'observació de tot el *corpus* pictòric realitzat per Muntanya i el seu taller permet

efectuar un acostament força precís a un sistema de treball que fa un ús abusiu de la reiteració tipològica i compositiva. La dinàmica d'actuació és encara molt més ostensible quan es tracta d'utilitzar tot un repertori ornamental que assoleix la seva màxima expressió en els populars motius triomfals romans de clares connotacions classicistes (figura 12), l'ús dels quals es generalitza en la majoria dels pintors catalans del darrer terç del segle XVIII. Es tracta d'un aparell ornamental que és introduït a Catalunya per pintors que, com el propi Muntanya, els germans Tramulles, o Francesc Pla, dit «el Vigatà», practiquen una pintura de tipus decoratiu i que, lògicament, hem de pensar, com a hipòtesi més plausible, en una penetració a través de les fonts gravades que ja des d'època renaixentista es difonen arreu d'Europa<sup>59</sup>.

Finalment, la iconografia representada a les tres teles —en realitat quatre— dels murs laterals, entronca, d'una banda, amb el tema recurrent dels orígens mitològics de la monarquia hispànica; uns orígens que arrelen en la creença que la figura d'Hèrcules, representat en el sostre del saló noble, va ser el primer membre d'aquesta nissaga. No



obstant això, creiem que, en el context comentat, hem d'interpretar la presència d'altres grans dignataris, representants de les monarquies romana, persa, egípcia i grega, com una manifestació del principi d'autoritat clàssica que acredita històricament, a través de la successió temporal, un conjunt de virtuts que són consubstancials a l'ideari monàrquic. En aquest sentit, hem d'observar que no es tracta d'una proclamació de les tòpiques virtuts d'heroisme, de valor, o de gestes bèl·liques que, de manera tradicional, acostumen a associar-se a la imatge del rei<sup>60</sup>. Per contra, es tracta d'una exaltació, encara que també pot resultar estereotipada, que fa una exegesi visual de tot un seguit de virtuts morals que han estat extretes de les fonts

històriques de l'època<sup>61</sup>. En el cas d'Escipió, es fa una sublimació de la seva generositat i magnanimitat; de Sesostri destaca la seva condició de benefactor públic; de Creso, la seva saviesa, i, finalment, d'Alexandre Magne, la seva obediència religiosa<sup>62</sup>. Totes quatre obres il·lustren episodis històrics i, des d'aquesta perspectiva, poden ser considerades com a manifestacions de la denominada pintura d'història, encara que, tal i com ja hem observat en una ocasió anterior, en referir-nos a algunes de les realitzacions de Bonaventura Planella<sup>63</sup>, a Catalunya les aportacions al gènere no van assolir ni la importància ni la dimensió que sí que van tenir en l'àmbit de la pintura madrilenya de l'època<sup>64</sup>.

58. Vegeu AA.DD., *Charles Le Brun 1619-1690. Le décor de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles*, Musée National du Château de Versailles, 1990-1991, París, 1990. L'escala fou totalment destruïda l'any 1753 per ordre de Lluís XV. Per a una aproximació a l'obra del pintor, vegeu M. GAREOU, *Charles Le Brun. First painter to King Louis XIV*, Nova York, 1992.

59. Vegeu A. CAVALLARO, «La colonna Traiana nel Quattrocento. Un repertorio di iconografie antiquariali», a *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto* (Roma, 14-17 de novembre de 1979), Roma, 1989, p. 9-38. Una de les fonts setcentistes més popular és la sèrie de gravats realitzats per l'arquitecte i decorador Jean-Charles Delafosse (1734-1791), autor de la *Nouvelle iconologie historique*, París, 1768, que inclou un gran nombre de panòpies o trofeus militars. Vegeu M. ROUX, «Delafosse, Jean Charles», a *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIII siècle*, XVI, París, 1949, p. 212-217. Una referència històrica més propera és la de M.L. MYERS, cit. supra, n. 37, p. 53-55. Anteriorment,

també són coneguts altres repertoris com el denominat *Panoplia seu armamentarium ac ornamenta cum artium...*, realitzat per Vredeman de Vries i que va ser gravat per Gerard de Jode el 1572. Vegeu *Hollstein's dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, XLVIII, Rotterdam, 1997, p. 337-352. També anotem el grup gravat per Giovanni Battista Galestruzzi, l'any 1658, a partir dels originals realitzats per Polidoro da Caravaggio. Així mateix, cal recordar que la influència de Piranesi en la configuració d'aquesta cultura figurativa resulta fonamental, vegeu S. PRESOUYRE, «La poétique ornementale chez Piranèse et Delafosse», a *Piranèse et les français* (Actes del col·loqui, 12-14 de maig de 1976), París, 1976, i AA.DD., *Exploring Rome: Piranesi and his contemporaries*, Montreal, 1993.

60. Els triomfs d'Alexandre Magne realitzats pel pintor francès Charles Le Brun constitueixen, pert que fa a l'exaltació de les virtuts heroiques, un dels conjunts més paradigmàtics. Al respecte, vegeu D. POSNER, «Charles Le Brun's Triumphs of Alexander», a *The Art Bulletin*,

XLI, 1959, 3, p. 237-248. La sèrie de gravats que sobre les pintures de Le Brun va realitzar la família de gravadors Audran, ha estat datada entre els anys 1703 i 1708. Vegeu D. WILDENSTEIN, cit. supra, n. 48, p. 1-58.

61. Les fonts d'història clàssica més utilitzades van ser la *Història romana*, de Titus Livi, i les *Històries de Quintus Curtius*. A Espanya van proliferar, a partir de la segona meitat del segle XVIII, les reedicions il·lustrades amb gravats de la *Historia General de España*, del pare Juan de Mariana. Com a exemple, podem esmentar l'editada a València l'any 1787 i que contenia gravats del valencià Fernando Selma, a partir dels dibuixos dissenyats per José Camarón. Vegeu cit. supra, n. 54. Molt probablement, algunes de les narracions pictòriques realitzades pel taller de Muntanya a l'edifici de la Duana, estan inspirades en alguns d'aquests gravats. Vegeu A. ESPINÓS DÍAZ, «Rafael Ximeno y Planes ilustrador de la *Historia General de España* del P. Mariana», a *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, 1990, p. 173-216.

62. Indubtablement, es tracta d'una clara referència al principi neoclàssic de l'*exemplum virtutis*. Al respecte, vegeu R. ROSEMBLUM, *Transformaciones en el arte del siglo XVIII*, Madrid, 1986.

63. En aquella ocasió vam fer algunes reflexions sobre la incidència del fenomen de la pintura d'història en el marc artístic català. Vegeu F.M. QUÍLEZ i CORELLA, cit. supra, n. 46, p. 193-207.

64. Vegeu E. A. ANGLÉS, «Los orígenes del "fenómeno" de la pintura de historia del siglo XIX en España», a *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 62, 1986, p. 185-216. Així mateix, AA.DD., *Historia y Alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, 1994. Per a una aproximació al tema, des d'una perspectiva francesa, vegeu J. LOCQUIN, *La peinture d'histoire en France de 1747 a 1785*, París, 1978.