

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

FRANCESC M. QUÍLEZ I CORELLA*

La pintura catalana de la primera meitat del segle XIX va viure immersa en una situació d'indefinició estètica que basculà entre la continuïtat de la inèrcia setcentista i l'aparició d'alguns episodis de renovació que tanmateix no van constituir, atesa la seva esporàdica intermitència, un canvi de direcció apreciable en la línia continuïsta que caracteritzà el marc artístic del canvi de segle. D'aquesta manera, l'absència d'alternatives que haurien pogut contribuir a renovar els models de tipus academicista sorgits arran de la creació, l'any 1775 a Barcelona, de l'Escola de Nobles Arts precipità l'art català de l'època en una dinàmica inhibidora que va obstaculitzar i, fins i tot, va neutralitzar qualsevol intent destinat a alterar el ritme arcaïtzant que seguien les arts visuals.¹

Fonamentalment, els artistes, amb la seva actitud acomodaticia, van contribuir al manteniment d'un sistema de formació basat en la repetició estandaritzada d'un mateix tipus de pràctiques i a on l'educació del gest pictòric, a partir de l'exercitació de la còpia, esdevingué un dels principis fonamentals de l'ideari acadèmic.²

* Museu Nacional d'Art de Catalunya. Una part dels resultats d'aquesta recerca van ser presentats en una conferència pronunciada el dia 15 de juny de 1999, a la seu del Cercle Artístic de Sant Lluç.

1. Algunes d'aquestes reflexions, en aquest cas, centrades en l'aparició a Catalunya del fenomen de la pintura d'història poden trobar-se a F.M. QUÍLEZ i CORELLA, «Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX», a *Locus Amoenus*, 1, 1995, p. 193-207. Així mateix, en una direcció complementària pot consultar-se, F.M. QUÍLEZ i CORELLA, «Josep Cantallops i Salvador Mayol: dos exemples d'intercanvis artístics entre Catalunya i l'illa de Mallorca», a *Renaixement i Barroc. Col·leccionisme i mecenatge al Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Mallorca, 1998, p. 26-43. Tanmateix, cal constatar un canvi d'apreciació i de valoració de la pintura catalana de l'època entre els dos articles citats i el present, que potser mostra una actitud massa severa i vehement, a diferència dels anteriors que mantenen una posició més permissiva i comprensiva envers l'actuació dels pintors catalans.
2. Vegeu, N. PEVSNER, *Las Academias de Arte*, Madrid, 1982 i C. GOLDSTEIN, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, 1996. Pel que fa al sistema pedagògic

L'articulació d'un discurs teòric, alternatiu al classicisme hegemònic, va ser un fenomen tardà i en un principi, malgrat l'entusiasme i la vehemència que inspirà la formació dels primers nuclis romàntics, amb una escassa incidència en el camp de les arts visuals.³

Difícilment un model pautat d'aquestes característiques podia acceptar la introducció de novetats metodològiques que suposessin una alteració de l'ordre establert, ni tampoc no podia potenciar les facultats o condicions artístiques personals si aquestes entraven en conflicte, o, simplement erosionaven la base del sistema. Precisament, la disciplina jeràrquica que regulava el funcionament de les institucions academicistes i uniformitzava el gust estètic, fins al punt de no tolerar la dissidència, o, simplement la diferència, constituïa la millor garantia de perpetuar el model.

Evidentment, per comprendre en la seva autèntica globalitat el marc artístic català de l'època, caldria també desvetllar algunes de les incògnites que, hores d'ara, encara graviten a l'entorn de l'actitud exterioritzada per els comitents. Tot i que no és el propòsit d'aquest treball efectuar un anàlisi sobre el comportament artístic d'una determinada classe social, sí que sembla força obvi que, en termes generals, cal imputar a la clientela de l'època l'absència d'una preocupació per les matèries estètiques, acompanyada d'una limitada cultura visual que, lògicament, va determinar una demanda de béns artístics molt poc innovadora. L'eclosió en el panorama social català de la burgesia ennoblida,⁴ com un nou estament sorgit arran del procés d'acumulació de beneficis que van generar les activitats agràries i la seva corresponent comercialització, auspiciada pel decret de lliure comerç promulgat per Carles III l'any 1777, va tenir una incidència directa en l'increment quantitatiu de la producció artística catalana, bàsicament centrada en la creació de grans programes pictòrics destinats a decorar les noves residències, en gran part edificades a partir de la segona meitat del segle XVIII.⁵ Com ja hem apuntat en una anterior ocasió,⁶ el desig d'os-

implantat a l'escola de Barcelona, per a no resultar massa prolífics en l'enumeració de les fonts bibliogràfiques remetem al nostre article, «Josep Cantallops i Salvador Mayol...», cit. supra, n. 1, especialment la nota 4. Per citar-ne l'estudi més actual que aborda la història d'aquesta institució, des d'una perspectiva pedagògica, anotem la tesi doctoral de M. RUIZ ORTEGA, *Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, 1775-1808*, Barcelona, 1991.

3. Vegeu, J. HERNANDO, *El pensamiento romántico y el Arte en España*, Madrid, 1995. La millor aproximació a la realitat artística catalana de l'època pot trobar-se a V. MAESTRE, «El primer romanticisme artístic a Barcelona: el retorn a "El Medieval"», a *Daedalus*, 1, 1979, p. 43-56.
4. El procés històric d'acumulació de capital que van generar les activitats agràries va ser magníficament reconstruït per Pierre VILAR. L'autor francès va destacar la incidència que aquest factor va tenir en el redreçament econòmic i social del Principat. Vegeu, P. VILAR, *Cataluña en la España Moderna*, Barcelona, 1978 (1ª ed., París, 1963). Encara que es tracti d'un període cronològicament anterior, resulta molt útil i suggerent la lectura de l'obra de J. AMELANG, *La formación de una clase dirigente. Barcelona 1490-1714*, Barcelona, 1986.
5. Al respecte, vegeu, B. BASSEGODA, «La edificación barcelonesa en el siglo XVIII» a *Barcelona Atracción*, XXVI, 297, març 1936, p. 78-82.
6. Una reflexió més aprofundida sobre el tema pot consultar-se al nostre article sobre l'activitat de Pere Pau Montaña. Vegeu, F.M. QUÍLEZ i CORELLA, «A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Montaña al Camp de Tarragona» (en premsa).

tentació i de sumptuositat supèrflua va estar al darrera d'un gran nombre d'aquestes iniciatives, en les quals va primar, com un factor prioritari, l'emulació d'un sistema de valors molt arrelat en la mentalitat i en la ideologia de les classes dirigents catalanes que sempre van contemplar i valorar el fenomen artístic en una dimensió merament instrumental. A grans trets, el van considerar com un instrument propagandístic destinat a proclamar i exaltar de manera triomfalista els signes d'identitat familiar. En aquest sentit, el llenguatge al·legòric que poblava els sostres i els murs d'aquests palaus, de criatures divinitzades, s'adaptava perfectament a les necessitats semàntiques d'una clientela que cercava en la imatge un vehicle de transmissió de valors morals i amb un alt contingut edificador, sense que importés massa si aquest repertori figuratiu era, en la majoria d'ocasions, molt poc, per no dir gens, original.

En aquest context, poc amant d'acceptar nous plantejaments diferents, resulta comprensible que els pintors actius a Catalunya, al llarg de la primera meitat del segle XIX, i ja en l'etapa precedent, mantinguessin una posició de total immobilisme, amb molts pocs episodis de caire renovador, llevat d'aquells que, gràcies al sistema de pensionat, imperant en les institucions academicistes, van realitzar, en alguns casos, i completar, en d'altres, la seva formació en centres artístics dominats per una dinàmica creativa molt més innovadora. Malauradament, el balanç general d'aquesta experiència acumulada en els anys d'estada formativa va ser, globalment, molt pobre, atès que el posterior retorn de molts d'ells no va tenir una repercussió massa important, ni va representar cap canvi en l'orientació del llenguatge figuratiu català. Especialment malaurat va ser el cas del prometedor Pau Montaña (1775-1801), a qui una mort sobtada va privar de desplegar unes extraordinàries virtuts artístiques, tal i com palesen algunes de les còpies realitzades durant l'etapa de pensionat a Madrid entre els anys 1795 i 1799, on va completar la seva formació al costat de Marià Salvador Maella (1739-1819). Algunes d'aquestes obres, propietat de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi i actualment localitzades al Museu Frederic Marès de Barcelona, van ser estudiades pel professor Marià Carbonell. Es tracta de dues còpies realitzades pel pintor durant el període d'aprenentatge a Madrid i que manifesten un meritori domini tècnic, assimilat per la via del coneixement i estudi dels grans mestres espanyols.⁷ En aquesta relació de pintures lliurades per Montaña hem d'incloure un *Sant Pau* (fig. 1), signat i datat a l'angle inferior esquerre, propietat de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi i actualment dipositat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 24270). Realitzat per l'artista l'any 1795,⁸ el quadre, que formava part d'un lot tramès pel pensionat des de Madrid, va ser admès a la sessió que la Junta de Comerç de Catalunya va cele-

7. Vegeu, M. CARBONELL, «Pau Montaña i Cantó, Sant Joan Evangelista a Patmos. Còpia d'Alonso Cano i Immaculada Concepció. Còpia de Bartolomé Esteban Murillo», a *Fons del Museu Frederic Marès/3. Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Època del Renaixement i Barroc*, Barcelona, 1996, cat. núm. 477 i 478, p. 484-486.

8. Si bé és cert que el darrer número que completa la data pot ser interpretat com un 3, totes les notícies documentals que hem aportat, així com d'altres que ja fa temps van ser esmentades per Alcolea, invaliden una datació per a la tela anterior a l'any 1795.

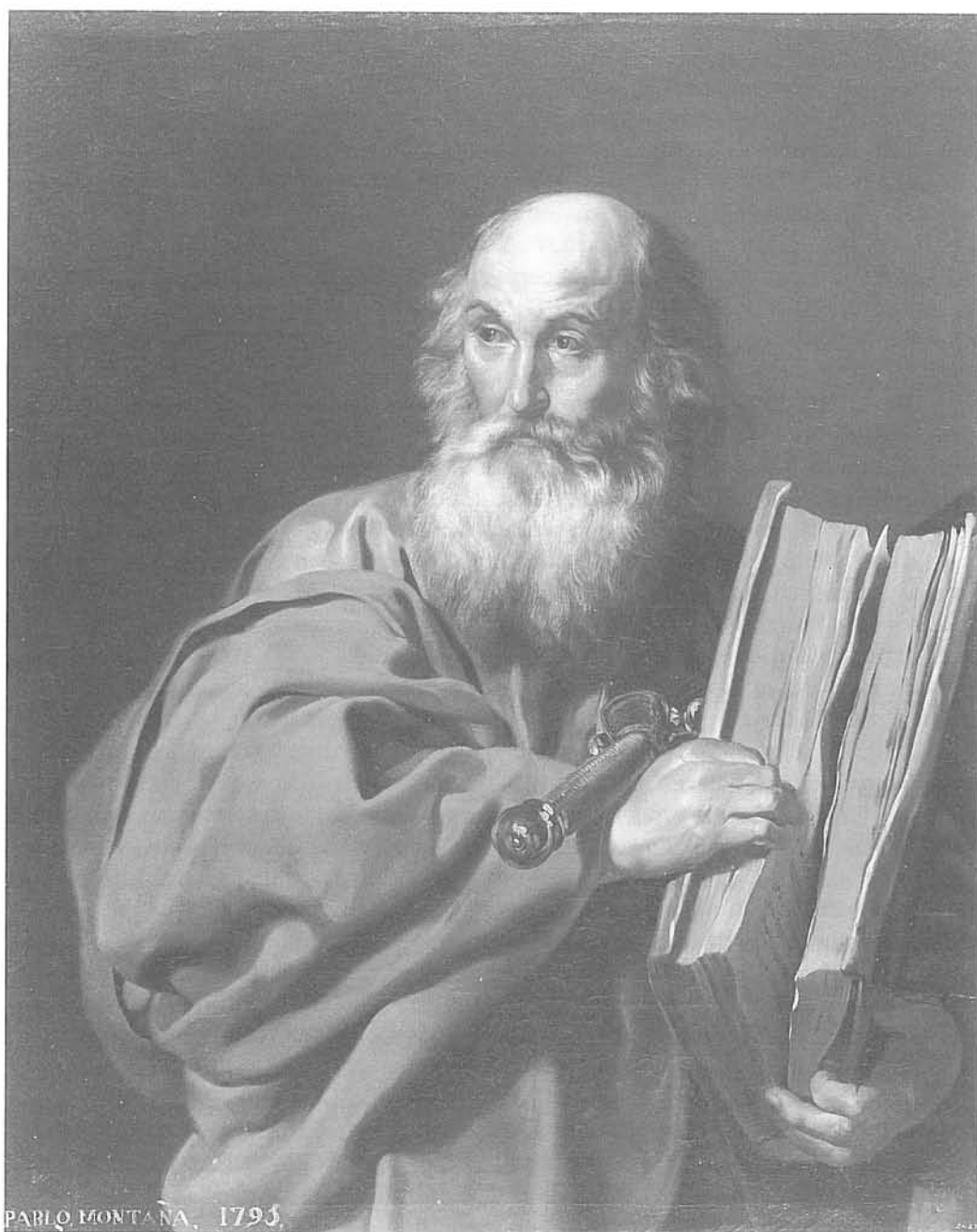
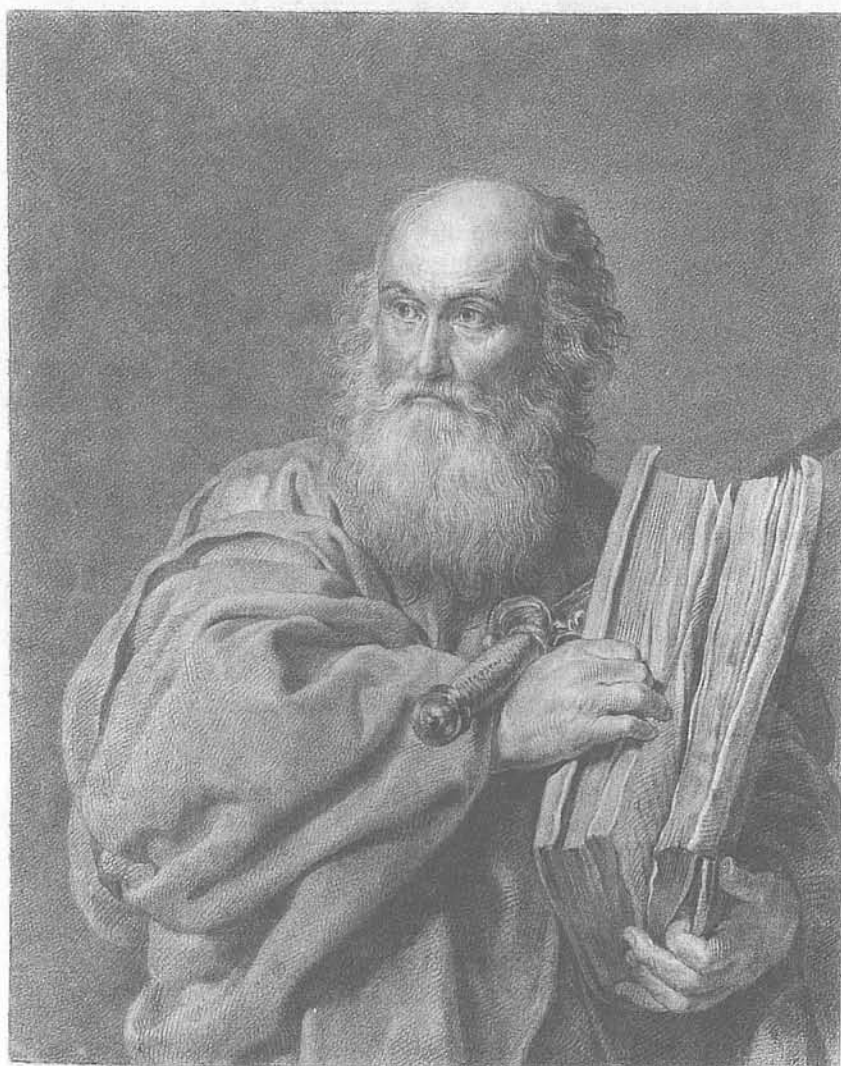


Fig. 1.– Pau Montaña, *Sant Pau*, 1795. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Foto Calveras, Mérida, Sagristà).



*Dibuxado por el Quadro Original de Rambran, y se conserva en la
Coleccion del S.^o D.^o Juan Josef Alson. Manuel Esquivel, y Sotomayor.
1796.*

Fig. 2.- Manuel Esquivel y Sotomayor, *Sant Pau*, 1796. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

brar el 2 de juliol de 1795.⁹ Tradicionalment, s'havia considerat que la còpia de Montaña derivava d'un original de Ribera, quan en realitat hem de precisar que l'obra utilitzada com a model va ser una tela que, a finals del segle XVIII, es conservava a la col·lecció de D. Juan José Aleson i que, un any després, 1796, va ser dibuixada (fig. 2) pel gravador Manuel Esquivel de Sotomayor (1777-1842).¹⁰ La posterior impressió d'una estampa, per part del mateix Esquivel, explicita la fortuna del quadre copiat per Montaña que, segons la informació escrita, tant en el dibuix com en el gravat, es considerava, en el seu temps, com un original de Rembrandt. El gravat va ser presentat pel seu autor en el Concurs que sobre aquesta especialitat va convocar, el mateix any de 1796, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.¹¹

Una mort prematura també va ser la causa de la interrupció de la vida artística de Francesc Lacoma i Sans (1784-1812), una altra de les grans promeses pictòriques de l'època, de qui es conserva, al Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, un gran nombre de còpies realitzades durant la seva etapa de pensionat a Madrid, iniciada l'any 1803. Fa poc temps hem pogut realitzar alguna precisió sobre la localització d'una *Adoració dels pastors*, obra de Mengs que va ser copiada per Lacoma i Sans i de la qual hom desconeixia el seu parador actual.¹²

Finalment, encara que per motius diferents, hem de lamentar el fet que Francesc Lacoma i Fontanet¹³ (1778-1849) decidís allunyar-se de Barcelona i afincar-se a París, on després d'un temps de formació al costat de Gerard Van Spaendonck (1758-1840) va esdevenir un virtuós especialista en la temàtica de la natura morta, com, d'altra banda, palesen les seves extraordinàries realitzacions, algunes d'elles conservades al Museu d'Art Modern de Barcelona i que van ser cedides, l'any 1852, a la Junta de Comerç pel seu autor, segons les darreres voluntats incloses en el testament redactat a París el 26 de desembre de 1846. La disposició testamentària va ser comunicada per

9. Amb relació a l'obra esmentada, vegeu, S. ALCOLEA, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1959-1960, XIV, p. 94 i 177 i 1961-1962, XV, p. 121. Igualment, F. FONTBONA, V. DURÁ, «Pau Montanya Cantó: Sant Pau», a *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Pintura, I*, Barcelona, 1998, p. 62.
10. El dibuix es conserva a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando i porta escrita la següent inscripció: «Dibuxado por el Quadro original de Rambran, que se conserva en la/ Colección del Sr. Dn. Juan Josep Aleson. Manuel Esquivel y Sotomayor/ 1796». Vegeu, V. DURÁ OJEA, E. RIVERA NAVARRO, «Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia*, 70, 1990, p. 395, fig. p. 446.
11. L'estampa va ser publicada al catàleg de l'exposició, *Cinco Siglos de Imagen Impresa*, Madrid, 1981-1982, núm. 704, p. 160.
12. Vegeu, F. M. QUÍLEZ i CORELLA, «Josep Cantallops i Salvador Mayol...», cit. supra, n. 1 i sobretot la nota 45. L'original de Mengs es conserva a la Corcoran Gallery of Art de Washington i va ser realitzat cap a l'any 1765. La còpia de Lacoma ha estat estudiada per F. FONTBONA, V. DURÁ, cit. supra, n. 9, p. 53.
13. Poden trobar-se referències cronològiques sobre la vida del pintor a J.L. AUGÉ (ed.), *Les élèves espagnols de David*, Castres, 1989, p. 52-53. I així mateix, a l'article del mateix autor, «Los discípulos españoles de David» a AA.DD., *José de Madrazo (1781-1859)*, Madrid, 1998, p. 17-33. El primer autor que va diferenciar la personalitat dels dos Lacoma va ser S. ALCOLEA, «Notas biográficas sobre los Lacoma» a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IX, 1951, p. 149-158. Igualment, del propi Alcolea, cal esmentar les aportacions realitzades a la seva tesi doctoral. Vegeu, S. ALCOLEA, cit. supra, n. 9, II, XV, 1961-1962, p. 97-102.

Manuel Aznarez en una carta datada a París, el 4 de juny de 1852, i adreçada a la Junta de Comerç. En ella es va incloure un paràgraf corresponent al testament que havia estat dipositat, el 26 de juliol de 1849, a casa del notari parisenc, Monsieur Sebert, i que deia el següent: «Je legue à la Chambre de Commerce de Barcelone en reconnoissance de m'avoir pensionné pour me perfectionner dans mon art à Paris et pour qu'elle veuille bien le placer dans les salons de son Academie des Beaux Arts, mon grand tableau des fleurs avec lequel j'ai mérité le prix de la gran medaille d'or à l'exposition de l'an 1810 a Paris, lequel tableau represente un vase remplé des fleurs sur une table de marbre et au pied deux instruments de musique. Plus je legue à la dite chambre de commerce pour etre aussi placé dans son academie, deux tableaux peint pour moi, representant des fruits, l'un a un groupe composé d'un melon, raisins, peches, poires et un citron, l'autre eut composé des peches, raisins, prunes et une pomme, le tout groupé ensemble (...)». Amb aquesta aportació documental, localitzada a l'arxiu del Museu Marès,¹⁴ estem en disposició d'assegurar que la pintura que descriu Lacoma al seu testament correspon a la tela actualment dipositada i exposada al Museu d'Art Modern de Barcelona, identificada amb el títol de *Gerro amb flors* (MNAC/MAM 10440) i que va ser exhibida en el *Salon* de l'any 1810.¹⁵ Igualment, les altres dues composicions, esmentades per Lacoma, formen part del fons del mateix Museu i estan inventariades amb els números: MNAC/MAM 10441 i MNAC/MAM 10442.

Per contra, en determinades ocasions, l'enriquiment que va suposar el contacte amb cultures artístiques de signe avantguardista que, indubtablement, podia contribuir a revitalitzar l'esmoreït panorama artístic local es va dil·luir i neutralitzar pel pes d'una inèrcia històrica que no contemplava, entre els seus objectius immediats, incrementar el nivell d'autoexigència, ni assumir nous reptes figuratius que, per desgràcia, tampoc no eren valorats per una clientela, així mateix, molt poc exigent.

D'altra banda i llevat de puntuals excepcions, pocs dels pintors, entre els quals hem d'incloure obligatòriament el nom de Pau Rigalt (1778-1845), van superar el limitat horitzó del marc artístic català.¹⁶ Així doncs, la via del viatge, considerada

14. Vegeu *Expediente referido al legado de Francesc Lacoma i Fontanet sobre las obras legadas a la Junta de Comercio en su etapa de pensionado en París*. El tema de la titularitat de les pintures va generar un conflicte institucional entre la Junta de Comerç i l'Acadèmia de Belles Arts que finalment es va resoldre a favor de la darrera, en ser-li cedides les obres, l'1 de juny de 1865. Va ser Marès el primer autor que va recollir la notícia de l'existència del llegat testamentari de Francesc Lacoma, encara que no va incloure cap referència sobre l'esmentat document. Tanmateix, sí que va fer un seguiment detallat d'algunes de les vicissituds i controvèrsies generades a causa del llegat d'en Lacoma. Al respecte, vegeu, F. MARÈS, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, 1964.
15. En el catàleg de l'exposició celebrada a Castres, l'any 1989, ja s'havia suggerit la probable presència de l'obra en el saló parisenc. Vegeu, *Les élèves espagnols...*, cit. supra, n. 13. Una aproximació a d'altres aspectes documentals d'aquesta mateixa composició a F. FONTBONA, V. DURÀ, cit. supra, n. 9. Tanmateix, hem d'advertir que la presència de l'obra, en el saló de l'any 1810, ja va ser recollida per S. FLAQUER i REVAUD i M^a Teresa PAGÈS i GILIBETS, a la publicació *Inventari d'artistes catalans que participaren als salons de París fins l'any 1914*, Barcelona, 1986, cat. núm. 1464, p. 236; curiosament, però, la notícia ha estat permanentment ignorada.
16. Isidre Bravo afirma que Pau Rigalt va ampliar estudis a Madrid, a on va conèixer les escenografies del valencià Josep Rivelles al Teatro de los Caños del Peral. Vegeu I. BRAVO, *L'escenografia catalana*, Barcelona, 1986, p. 41.

com el procediment històric més tradicional d'incrementar la pròpia cultura visual i, per extensió, experimentar una evolució derivada del coneixement d'altres gramàtiques figuratives, va ser un recurs relativament atípic entre un grup d'artistes que, per diverses circumstàncies històriques i personals, va manifestar una oberta tendència a practicar l'endogàmia artística. Lògicament, com no podia ser d'una altra manera, les tradicionals pràctiques inherents al sistema de treball seguit en els obradors familiars generaven dinàmiques d'actuació força repetitives i anquilosades que resultaven extremament difícils de superar, o, ni tan sols, de reconduir.

Les anteriors consideracions ens ajuden a efectuar una aproximació al context històrico-artístic de la pintura catalana de l'època, en el moment en què va fer la seva aparició, en aquest escenari, un nou pintor que, tal i com intentem demostrar en el present treball, amb el pas del temps, va esdevenir un dels principals representants de la pintura decorativa practicada a Catalunya a principi del segle XIX. Algunes d'aquestes produccions, en alguns casos conservades –Cercle Artístic de Sant Lluç, Palau Dalmasas, així com d'altres conjunts dels quals en desconeixem la seva procedència, però, dels que, per fortuna, sí que en conservem testimonis museístics–, d'altres perdudes –Casa Vinyals de Terrassa– tot i constituir un corpus artístic molt important, malauradament han tingut un escàs ressò per part de la historiografia catalana i, en cap cas, mai, fins ara, havien estat relacionades entre si, ni tampoc no havien estat considerades com a creacions imputables al quefer creatiu d'en Pau Rigalt. Creiem, doncs, que aquest estudi, fonamentalment centrat tant en la difusió d'aquests grans conjunts pictòrics com en la troballa de dades biogràfiques inèdites relacionades amb l'activitat creativa del pintor, constitueix una modesta aportació a un període històric, que al nostre entendre, ha estat injustament tractat i que mereixeria una major consideració per part d'una crítica que sistemàticament ha menystingut, molt probablement condicionada pel pes específic d'algunes de les opinions anteriorment expressades, la contribució dels artistes vuitcentistes, anteriors a l'aparició del moviment romàntic. En cap cas, però, les limitades capacitats d'aquests predecessors no poden servir de coartada intel·lectual per seguir mantenint una opinió desfavorable basada en judicis de valor apriorístics i en visions estereotipades que condemnen al total ostracisme una etapa de la història de l'art català que, convé no oblidar-ho, cronològicament representa quasi la totalitat de quatre dècades. Igualment, el present estudi ha servit per descobrir –com veurem més endavant amb més deteniment– una nova personalitat artística, la d'en Joaquim Rigalt (1804-1821), germà de Lluís Rigalt (1814-1894) i fill primogènit de Pau Rigalt.

La formació artística de Pau Rigalt

En el cas del nostre pintor, la seva pertinença a una nissaga d'artistes va contribuir a potenciar encara més el que fa un moment hem definit com un fenomen d'endogàmia. Encara que es tracta d'una hipòtesi no verificada, podem estimar com a molt plausible la probable pertinença del daurador Francesc Rigalt a la mateixa nissaga familiar. En una anterior oportunitat vam poder documentar la

participació d'aquest darrer, l'any 1774, en els treballs destinats a daurar la remodelada capella de la Llotja, així com el retaule pictòric que presidia l'altar major d'aquest espai.¹⁷

En certa forma, el periple creatiu de Rigalt sembla mantenir sempre una actitud d'inequívoca fidelitat a una metodologia ancorada en l'ús de pràctiques artesanals i, per tant, poc receptiva a introduir novetats. En moltes de les seves creacions predomina una marcada orientació academicista que es deixa entreveure, sobretot, en la primacia del disseny com el principi fonamental que sustenta el seu edifici creatiu i regula la seva actuació. Els dibuixos de tipus escenogràfic constitueixen la manifestació més paradigmàtica d'un virtuosisme tècnic que, com tindrem oportunitat de comprovar, assoleix un alt grau de perfecció quan combina elements de tipus geometrizant que requereixen una gran preparació tècnica, així com un evident domini del procediment de la perspectiva.

En el context artístic català és força habitual, ja des de la segona meitat del segle XVIII, que els pintors incorporin en les seves composicions un repertori ornamental que oscil·la, des de l'inicial gust romanista que caracteritza la pintura decorativa de Francesc Pla, dit el Vigatà, o la dels germans Tramulles, fins arribar, en el cas de les obres de Pere Pau Montaña,¹⁸ a una situació de major diversificació d'elements i que, sense deixar de banda el referent romanista, representen un notable enriquiment d'aquest tipus de motius. En cert sentit, la pintura de Rigalt contribueix a amplificar, fins a la seva màxima expressió, la tendència decorativa iniciada en època anterior i, fins i tot, va molt més enllà, al depurar o perfeccionar les limitades capacitats d'una pintura que encara no havia explorat, ni explotat, les enormes potencialitats que aquest tipus de gènere oferia.

Tanmateix, convé no menystenir el fet que moltes d'aquestes decoracions geomètriques són el resultat, no per més perfeccionista, força previsible del treball d'un pintor, dotat d'unes condicions tècniques i una preparació, obtinguda a través dels anys d'activitat en la creació d'escenografies teatrals en el Teatre de l'Hospital de la Santa Creu. Curiosament, però, la recerca documental realitzada a l'Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, no ens ha permès confirmar el suposat càrrec de mestre maquinista del teatre que, tradicionalment, la major part dels seus biògrafs li havien atribuït, de manera sistemàtica. Tanmateix, un dels documents localitzats, creiem que introdueix nous elements de debat que si bé no neguen l'anterior possibilitat, sí que redueixen el seu paper de primer protagonista en la direcció escenogràfica del Teatre, com a mínim en el període anterior a 1823. En la presentació d'un informe, datat el mes d'octubre del 1823 i adreçat a la Junta de Beneficència de l'Hospital, en Rigalt únicament esmenta la seva condició de pintor i tinent director de l'Escola Gratuïta de Dibuix i en cap moment es pot deduir, a partir de la seva lectura, l'existència d'un vincle professional amb la institució teatral. De fet, al costat d'algunes consideracions sobre el millor sistema per conservar telons, bastidors i altres elements escenogràfics, ofereix de forma gratuïta els seus

17. Al respecte vegeu el meu propi article, «Josep Cantallops i Salvador Mayol...», cit. supra, n. 1.

18. Sobre la incidència d'aquest repertori gràfic en la pintura catalana de l'època, vegeu F.M. QUÍLEZ i CORELLA, cit. supra, n. 6.

serveis per decorar el sostre i el pati del Teatre.¹⁹ No podem descartar, però, que la relació amb la institució teatral es produís en una època posterior, tal i com, d'altra banda, testimonia l'existència d'un gran nombre de dibuixos preparatoris que reflecteix aquest tipus d'activitat.

El procés de formació de Rigalt, com és sabut, va tenir com a principal escenari el marc de l'escola de la Llotja, encara que, segons va manifestar el propi pintor, el 29 d'agost de 1799, l'activitat formativa va ser complementada al costat del pintor d'origen provençal Josep Bernat Flaugier (1757-1813), de qui, en aquella oportunitat, es va declarar deixeble i seguidor.²⁰ Com ja veurem més endavant, una de les obres que donem a conèixer en el present estudi permet reafirmar l'existència d'un vincle o filiació artística entre tots dos pintors. La tesi de la relació entre ambdós artífexs ja va ser defensada de manera insistent per Raimon Casellas, autor que va encunyar el popular terme de *cenacle* per caracteritzar el fenomen d'ascendent didàctic exercit per Flaugier sobre tota una generació d'artistes catalans, entre els quals també va incloure el nom del citat Pau Rigalt.²¹

19. Vegeu, Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental Casa del Teatre o Teatre Principal de la Santa Creu. Anys 1526-1981, *Relacion que manifiesta el abajo firmado pintor y teniente Director de la Escuela Gratuita de dibujo bajo los auspicios de la Junta Nacional de Comercio à la M.Y. Junta de Beneficencia el medio podria adoptar para la conservación y aumento de los telones, bastidores y bambolinas de la Casa Teatro y otras mejoras, Barcelona octubre de 1823.*
20. Vegeu, S. ALCOLEA, «La pintura en...», cit. supra, n. 9, p. 153. De fet, tal i com precisem més endavant, el primer autor que va sostenir l'existència d'un principi de dependència artística entre tots dos pintors va ser Raimon Casellas, que cap a finals del segle passat manifestava el següent: «Flaugier fue maestro particular de Pablo Rigalt, antes de la invasión francesa, puesto que tenia Flaugier hasta la guerra academia privada, concurrida por Pablo Rigalt, Mayol y alguno de los Planella, desde que una vez casado se estableció en Barcelona.» L'anterior paràgraf està extret de les notes manuscrites conservades a l'arxiu Casellas de la secció de manuscrits de la Biblioteca de Catalunya. Pel que sembla, es tracta de les impressions derivades de les visites que el crític modernista va efectuar a algunes col·leccions particulars barcelonines a on es conservaven obres del grup d'artistes pertanyent al denominat moviment dels «neoclàssics catalans». L'única visita en la qual consta la data de la seva realització, va ser la que el mes de juliol de 1898 va efectuar al Palau de la Virreina, espai destinat a albergar la col·lecció Carreras. Per tant, hem de deduir que la resta de visites es deuri realitzar, o bé el mateix any, o en una data propera.
21. Vegeu, R. CASELLAS, «L'Estil Imperi a Barcelona» a *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, Barcelona, 20 de gener-14 d'abril de 1910. D'altra banda, ja és prou coneguda la relació d'amistat existent entre el paisatgista Lluís Rigalt, fill de Pau Rigalt, i Raimon Casellas i, per tant, resulta del tot versemblant pensar que algunes de les afirmacions referides a la figura paterna arribessin al crític a través del seu amic. Sense arribar a sobredimensionar, ni magnificar l'actuació pedagògica de Flaugier, sí que sembla oportú donar crèdit a una opinió que venia refrendada per un testimoni oral molt directe. D'altra banda, convé no oblidar que una gran part dels dibuixos pertanyents a la família Rigalt, un cop mort Lluís Rigalt, van passar a ser propietat d'en Casellas. Alguns dels dissenys atribuïts a Flaugier van ser exhibits a la mostra pública celebrada a Barcelona l'any 1882, quan encara eren propietat de Lluís Rigalt. Vegeu, *Album heliogràfic de la exposició de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas y dibujos de edificios o monumentos que ya no existen, septiembre de 1882*, Barcelona, Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa, 1883, p. 38. Tal i com ja va apuntar Bonaventura Bassegoda i Hugas, la col·lecció Rigalt deuria ser adquirida per Casellas en l'interval de temps que va de l'any 1894 al 1898. Al respecte vegeu, B. BASSEGODA i HUGAS, «Casellas col·leccionista. Petita història d'una col·lecció», a *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuxos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 76-84. Encara que centrat-se en la biografia de Lluís Rigalt, el crític d'art va dedicar un espai a recordar la figura

La personalitat de Pere Pau Montaña (1749-1803) constitueix un altre de les importants referències, imprescindibles per analitzar algunes de les principals etapes de l'itinerari pictòric seguit per Pau Rigalt. La font documental que permet establir aquest vincle és una informació continguda en el manuscrit inèdit escrit per Josep Arrau i Barba (1802-1872) i que es conserva a la Biblioteca General d'Història de l'Art. En concret, en un paràgraf destinat a glossar la figura i l'obra de qui va ser el segon director de l'escola de la Llotja, l'autor esmenta els noms d'alguns dels col·laboradors que van treballar a les ordres de Montaña i que el van ajudar en la realització dels importants encàrrecs pictòrics contractats pel Mestre.²² Tanmateix, si considerem la dècada dels noranta com la del probable inici de la col·laboració de Rigalt en l'empresa pictòrica de Pere Pau Montaña, l'edat d'aquell, tot just 12 anys, desaconsella admetre una hipotètica participació en els treballs de decoració de l'edifici de la Duana de Barcelona i sembla més lògic pensar que la integració en el taller es produís uns anys més tard, en el context de la realització dels programes artístics desplegats en els murs i els sostres de l'Escola de la Llotja.

D'altra banda, la documentació exhumada per Alcolea demostra la vinculació del pintor amb l'escola de dibuix, a on el 7 d'abril de 1794 va obtenir el tercer premi a la classe de figures d'estampa i, un any més tard, el 18 de desembre, el segon premi a la mateixa classe.²³ La primera etapa de relació formativa amb la principal escola del país es clou el 29 d'agost de 1799, any en què a més d'autodefinir-se deixeble de l'Escola de Disseny i Nobles Arts i de Josep Flaugier, va presentar la imatge d'una *Diana* (fig. 3), pintada per ell, amb la intenció de què fos exposada. Atès que es tracta d'una peça signada i que l'artista, de manera altruïsta, va lliurar a la institució pedagògica, hem de considerar-la com a una activitat destinada a acreditar el seu ofici de pintor i, segurament, promoure la candidatura per ocupar una plaça de professor en el Centre. L'esmentada obra és una figura femenina mig nua, ajaguda damunt de coixins, que forma part de la col·lecció de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant

del pare Pau Rigalt, en parlar sobre els orígens artístics i familiars del paisatgista. Vegeu, R. CASSELLAS, «En Lluís Rigalt» a *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, IX, 59, desembre de 1899, p. 281-292.

22. «(...) Pedro Pablo Montaña, otro hábil 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...» 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. 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. En un article recent hem intentat dibuixar algunes d'aquestes personalitats pictòriques que van participar en la decoració de l'edifici de la Duana. Vegeu, F.M. QUÍLEZ i CORELLA, «A l'entorn de...», cit. supra, n. 6.
23. Manllevem aquestes notícies documentals de l'obra de S. ALCOLEA, «La pintura en...», cit. supra, n. 9, p. 153.



Fig. 3.— Pau Rigalt, *Diana en descans*, 1799. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

Jordi i que, a partir d'una certa època, va ser erròniament identificada com a una representació de la Deesa Venus. Tanmateix, en el catàleg d'obres de l'escola de nobles arts, tant en el publicat cap a l'any 1833, com a l'annex a l'obra escrita per Lluís Bordas i publicada a Barcelona l'any 1837, la tela de Rigalt encara apareix amb el títol de *Diana descansant*, denominació que també conserva al catàleg de l'any 1847, però que en els posteriors, de 1866 i 1867, ja trobem rebatejada amb el nom de Venus.²⁴ La incorporació, per primer cop, en aquests dos darrers catàlegs, de les mides de la pintura, permet comprovar que es tracta de la mateixa obra que va ser exhibida a la mostra artística, organitzada pels Amics dels Museus i celebrada al Palau de la Virreina,

24. Vegeu, *Catálogo de las obras en pintura qu existen en la 1ª sala de la galería de Bellas Artes de la Real Junta de Comercio del Principado de Cataluña*, Barcelona, 1833, núm. 11, p. 2; L. BORDAS, *Memoria acerca de la erección y progresos de la Junta de Comercio de Cataluña y de su Casa Lonja*, Barcelona, 1837, núm. 26, p. 93; *Catálogo de las obras en pintura que existen el Museo de la Junta de Comercio de Cataluña*, Barcelona, 1847, núm. 271, p. 10; *Catálogo de las obras de Pintura del Museo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, 1866 i 1867. També la inclou Ossorio en el seu diccionari, amb la denominació de Venus. Vegeu, M. OSSORIO y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1869, II, p. 580. A l'obra de F. FONTBONA i V. DURÁ es recull més bibliografia sobre la peça, cit. supra, n. 9, p. 72-73.

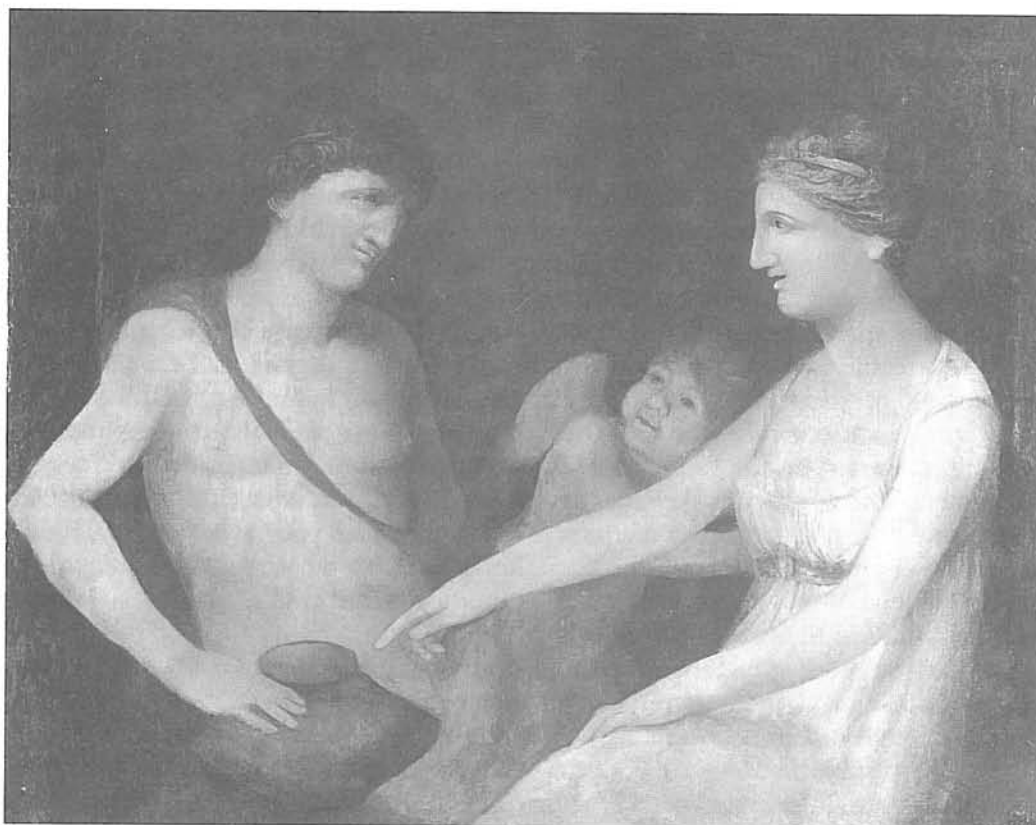


Fig. 4.– Pau Rigalt, *Venus i Adonis (?)*. Cap a 1799. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Foto Calveras, Mérida, Sagristà.)

l'any 1951.²⁵ En qualsevol cas, la confusió sobre la identitat de la figura representada resulta comprensible si parem atenció al fet de què, en realitat, estem davant d'una figura femenina que adopta la disposició i l'actitud característica de la deessa de l'Amor. No és aquesta una forma massa habitual de caracteritzar la imatge de Diana i, únicament, l'atribut de l'arc que descansa al seu costat facilita la identificació d'un model pintat que entronca amb la tradició iconogràfica inaugurada per l'escola veneciana i que va ser perfectament interpretat, entre d'altres pintors, pels grans mestres venecians Giorgione i el seu deixeble Tiziano. Fins i tot, l'element de paisatge que, a manera de teló teatral, ocupa el darrer terme compositiu, tot i mostrar les seves limitacions, així com un desencertat efecte de profunditat espacial, s'ha d'interpretar com una citació, més o menys encoberta, a un dels components simbòlics més tòpics d'aquesta cultura figurativa, consistent en l'establiment d'una correspondència analògica entre la Bellesa Natural i la Bellesa artística, sense oblidar les tradicionals reminiscències neoplatòniques que, ja des d'època renaixentista, va suscitar aquest motiu

25. J. SUBÍAS GALTER, *Un Siglo Olvidado de Pintura Catalana (1750-1850)*, Barcelona, 1951, cat. núm. 83.

pictòric. Igualment, mostra elements de relació, en aquest cas més distant, amb la interpretació localista i tipista que sobre el tema clàssic de la Venus tizianesca començà a irradiar el focus pictòric madrileny contemporani i que assoleix la seva màxima expressió en les figures goiesques de les «Majas». De tota manera, és obvi que la intenció creativa de Rigalt no va contemplar tot aquest conjunt de motivacions cultistes que nosaltres hem enumerat i, més aviat, sembla presentar-se com a molt distanciada d'aquest propòsit erudit. En aquest sentit, sembla més versemblant pensar en una font d'inspiració molt més convencional i representativa del quefer creatiu de l'època, molt decantat cap el gust classicista com un component fonamental en el sistema d'aprenentatge acadèmicista. La còpia de l'estatuària clàssica a la qual els alumnes accedien a partir dels modelats de guix o de fang, explicaria l'existència d'una relació figurativa entre la creació pictòrica de Rigalt i la famosa estàtua de Cleopatra que es conserva als Museus Vaticans i que uns anys més tard va ser reinterpretada pel mataroní Damià Campeny.²⁶ Els models estatuaris clàssics eren tramessos, de manera sistemàtica, des de Roma, a tots els centres acadèmics d'arreu d'Europa. Com a exemple d'una pràctica d'aquestes característiques podem esmentar el lliurament que el pintor mallorquí Josep Cantallops, deixeble de Mengs, va fer, des de la capital italiana, d'una tramesa de diversos models de guix, a l'escola de Barcelona i entre els quals hi figurava la popular figura de Cleopatra.²⁷

Per les seves característiques estilístiques, molt properes a les de la citada composició, hem d'anotar en el quefer creatiu de Rigalt una tela conservada al Museu d'Art Modern de Barcelona (fig. 4) i que, fins ara, havia estat considerada com a una producció anònima.²⁸ Es tracta d'una escena mitològica, molt probablement una representació de Venus i Adonis, que mostra una clara filiació amb el llenguatge pictòric, de ressonàncies neoclàssiques, introduït per Flaugier a Catalunya en la primera dècada del segle XIX, o fins i tot, en un temps anterior, atès el nivell de coincidència que mostra amb la *Diana* del Museu de l'Acadèmia. A partir del vestit d'estil imperi que porta la figura femenina representada, podem apuntar, com a hipòtesi molt plausible, una data, per a la pintura del MNAC, propera a la primera dècada del XIX.²⁹ La tela, que ha sofert una important mutilació a la seva part inferior, palesa un gran nombre de deficiències compositives que es fan sentir, d'una manera molt acusada, en la construcció anatòmica i, en particular, en la representa-

26. Sobre la fortuna de la Cleopatra Vaticana, vegeu, F. HASKELL; N. PENNY, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, 1990, cat. núm. 23, p. 203-206.

27. Vegeu, *Lista de varios modelos de yeso que D. Joseph Cantallops Académico de San Fernando remitió desde Roma*. El document ha estat localitzat a l'Arxiu de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, serie escuela de Barcelona, siglos XVIII-XIX.

28. L'obra de format rectangular presenta unes mides de 83x105 cm i el seu número d'inventari és MNAC/MAM 40714. Vegeu, *Fons del Museu d'Art Modern. Catàleg de pintura segles XIX i XX*, II, Barcelona, 1987, núm. 2934, fig. p. 1124.

29. La incidència del fenomen de la moda a la societat catalana de la primera dècada del segle XIX, així com la seva projecció artística en les composicions costumistes de Flaugier i Mayol, va ser analitzada per nosaltres a l'estudi publicat al catàleg de l'exposició celebrada a la sala d'art Artur Ramon. Vegeu, F.M. QUÍLEZ i CORELLA, «Tradicció i modernitat en la pintura de Josep Bernat Flaugier i Salvador Mayol» a *L'albada de la modernitat. Josep Bernat Flaugier, Salvador Mayol: els iniciadors de la pintura costumista a la Catalunya de principi del segle XIX*, Barcelona, 1994, p. 15-81.

ció de les mans i els dits; un defecte que, encara que molt menys evident, també es pot observar en la figura de *Diana*. Hem de destacar, com un aspecte important, que per la seva cronologia ambdues obres constitueixen una de les primeres manifestacions de la introducció a Catalunya del denominat estil Imperi. Aquesta circumstància obligaria a resituar les primeres produccions d'aquest tipus, atribuïdes a Flaugier, en un període anterior als primers anys del segle XIX i considerar-les com un precedent, atesa l'existència d'un indubtable lligam compositiu, de les realitzacions d'en Rigalt. La dependència amb els models creats pel provençal, així com la incorporació de determinats préstecs figuratius, converteix al barceloní en un dels seguidors més fidels de l'art del seu mestre i l'equipara al nivell de mimetisme que també s'observarà en la poètica de Salvador Mayol, sobretot en les representacions de tipus costumista, un gènere que conrearà, durant el període d'estada a l'illa de Mallorca, entre els anys 1809 i 1812.³⁰

Aquestes dues composicions permeten apuntar algunes de les característiques que presenta l'activitat primerenca de Rigalt. A grans trets, com ja hem apuntat, s'observa una vinculació, transformada en mimetisme, amb l'estil eclèctic conreat pel seu mestre, Josep Bernat Flaugier, sense que, per contra, i contradint el que havíem indicat en les pàgines precedents, es pugui entreveure, en aquest precís moment, cap element de contacte amb la pintura decorativa practicada per Pere Pau Montaña, una influència que sí que es deixarà sentir en una etapa posterior. També són reconeixibles algunes de les formulacions compositives i tipològiques adoptades per Bonaventura Planella (1772-1844) en aquesta mateixa època i, en particular, l'afinitat s'exemplifica, de manera inequívoca, amb *l'Al·legoria de la Reial Junta de Comerç*, obra que fou premiada en el concurs que l'Escola de Nobles Arts de Barcelona va convocar l'any 1803.³¹ Són evidents i constatables uns mateixos trets fesonòmics a l'hora de caracteritzar els rostres dels personatges representats, destacant el perfil d'un nas força prominent, com un element distintiu que també permet identificar la tipologia figurativa adoptada per Flaugier.

Si bé, a partir de la segona dècada del segle XIX, es palesa l'existència d'un corrent d'influència mutu entre Mayol i Rigalt,³² no sembla, però, que en aquesta època la seva poètica mostri massa elements de concomitància amb la de Salvador Mayol (1775-1834), encara que, tal i com hem exposat en algunes ocasions,³³ la primera etapa del periple creatiu, d'aquest darrer artista, constitueix un autèntic enigma, atesos els pocs testimonis gràfics que d'aquest període en conservem i que, evidentment, dificulten qualsevol intent de traçar el seu itinerari artístic, així com les hipotètiques influències que configuren aquest moment inicial.

30. Sobre aquest periple creatiu, vegeu, F.M. QUÍLEZ i CORELLA, «Josep Cantallops i Salvador Mayol...», cit. supra, n. 1 i també l'article, «Tradició i modernitat...», cit. supra, n. 29.

31. Una aproximació a l'activitat pictòrica de Planella pot trobar-se al nostre estudi sobre el pintor. Vegeu, F.M. QUÍLEZ i CORELLA, cit. supra, n. 1.

32. Va ser Raimon Casellas el primer autor que va fer referència a l'existència d'una relació d'amistat entre Salvador Mayol i Pau Rigalt. Vegeu, Biblioteca de Catalunya, secció de manuscrits, *Salvador Mayol. Caixa 8. Documentació sobre art català. Siglos XVIII-XIX. Documentació ordenada per Mn. Josep Gudiol, gener de 1911.*

33. Vegeu, F.M. QUÍLEZ i CORELLA, cit. supra, n. 1.

Curiosament, però, si és que en realitat es tracta de creacions seves, cap de les decoracions realitzades, tant a Vilanova i la Geltrú,³⁴ com a Sitges, i que, tradicionalment li han estat atribuïdes, permet evocar la cultura figurativa d'arrel neoclàssica que presideix l'actuació barcelonina en el període anterior a l'esclat de la guerra del francès, moment en què el pintor es va traslladar a viure a la capital del Garraf, on va residir, segons informa Casellas, fins el 24 d'agost de 1814, data en què es va produir el retorn a Barcelona i va decidir fixar la seva residència al carrer Avinyó.³⁵ No obstant això, també és cert que alguns dels elements de tipus ornamental sí que semblen formar part del tradicional repertori del pintor i que, per tant, no podem basar el nostre judici en una mera observació formal, perquè no disposem de cap producció d'ídèntiques característiques i d'autoria certa que correspongui al període anterior a la guerra del francès i que ens permeti, a partir d'un estudi comparatiu, poder fer extrapolacions. En definitiva, per tal de corroborar una hipotètica participació de Rigalt en aquests cicles pictòrics –tots ells de temàtica bíblica– caldria disposar de nous elements d'anàlisi, derivats d'una recerca documental efectuada en els arxius municipals d'ambdues poblacions.

El seu nomenament com a professor de Llotja, en el curs de 1814-1815,³⁶ confirma plenament que, tal i com va afirmar Casellas, el retrobament amb la seva ciutat nadiua va tenir lloc amb posterioritat a la finalització de la guerra de la independència. El 28 de juny de 1814 va presentar un recurs per tal d'ocupar una plaça en el cos de professors, però pel que sembla el pintor no va obtenir una immediata resposta al seu requeriment, atès que en el mes de desembre del mateix any va tornar a presentar la candidatura per a ocupar-se de la Direcció d'una Escola de Perspectiva i va demanar alguna gratificació per subvencionar la seva família.³⁷ En el decurs del seu períple acadèmic, Rigalt va ostentar diversos càrrecs i un dels més

34. L'activitat pictòrica de Rigalt a Vilanova i Sitges ha esdevingut un lloc comú, present en tots els diccionaris d'artistes que han dedicat un espai a glosar la vida del pintor; A. ELIAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, 1889, II, p. 451. Va ser Ràfols el primer que va detallar els diferents escenaris en els quals el pintor va desplegar la seva poètica per terres de la comarca del Garraf. Vegeu, J.F. RÀFOLS, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, Barcelona, 1953, II, p. 442, encara que Casellas ja havia fet una primera aproximació. Referències més genèriques poden trobar-se a J. SUBÍAS GALTER, cit. supra, n. 25, p. 62-65; R. BENET, «La pintura», a *L'Art Català*, II, Barcelona, 1958; J.M. GARRUT, *Dos siglos de pintura catalana (XIX y XX)*, Madrid, 1974, p. 55; F. FONTBONA, «Del Neoclassicisme a la Restauració, 1808-1888», a F. MIRALLES (ed.), *Història de l'art català*, VI, Barcelona, 1983.

35. Vegeu, R. CASELLAS, cit. supra, n. 21, p. 282. L'any 1823, el pintor seguia residint al mateix domicili del carrer Avinyó número 19. Vegeu, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Documentació del Cadastre, *Contribución extraordinaria de Guerra aplicada al Comercio e Industria, mayo de 1823*, fol. 58. Desconeixem si en una data posterior al 1823, Rigalt va decidir traslladar-se a viure al carrer Escudillers, lloc a on, segons un article anònim de l'any 1882, va residir a la mateixa finca que el pintor alicantí, Vicenç Rodés, de qui, segons aquesta font, era molt amic. Vegeu, «Vicens Rodés», a *Il·lustración Catalana*, Barcelona, 30 d'octubre de 1882, III, p. 315. Tanmateix, hem de puntualitzar que, segons les dades registrades en el cadastre de l'any 1823, Rodés residia al número 41 del carrer Canuda.

36. Vegeu, F. MARÈS, cit. supra, n. 14, p. 76.

37. Vegeu, Biblioteca de Catalunya, Arxiu de la Junta de Comerç, Informe del 4 de juliol de 1814 i del 19 de desembre del 1814, Lligall CXLIX, fol. 130 i 156.

importants fou el de Tinent Director, un nomenament que es va produir el mes de novembre de 1819.³⁸ Indubtablement, la didàctica de la perspectiva i el paisatge van ser dues de les seves activitats pedagògiques més destacades, fins al punt que l'any 1824 fou nomenat professor d'ambdues disciplines.³⁹ L'any 1833, el Capità General de Catalunya, en una carta adreçada a la Reial Junta de Comerç, autoritzava a Pau Rigalt, aleshores director de la classe de Perspectiva i Paisatge, «para que pueda pasar con sus alumnos á los puntos de este Corregimiento que le convenga para el levantamiento de planos y demas objetos que indica».⁴⁰ Uns anys abans, en concret l'estiu de l'any 1828, el pintor va oferir a la Junta de Comerç dibuixar els llocs més pintorescos de Catalunya.⁴¹ Evidentment, el conreu del gènere paisatgístic ja presenta notables precedents en alguns dels dibuixos realitzats cap a 1820 i estudiats per Vicente Mestre. En ells ja hi trobem una natural inclinació a reproduir, amb una tècnica molt acurada i una sensibilitat molt descriptiva, els escenaris naturals, que sovint troben en l'acompanyament de figures humanes el seu millor contrapunt. Per contra, poques de les manifestacions de pintura de paisatge arriben a assolir el nivell de qualitat, ni d'espontaneïtat creativa que sí que podem constatar en el cas dels dissenys;⁴² una constatació que també es pot fer extensiva a la resta de la seva producció pictòrica. Del conreu de la temàtica de paisatge dóna una idea el gran nombre de composicions que recullen els catàlegs de l'Acadèmia i de les quals, per desgràcia, en desconeixem el seu parador actual.⁴³

Les pintures de l'antic Palau Castell de Pons

Volem, tot seguit, donar a conèixer un grup de pintures de sostre, de caire decoratiu, que conformen un important conjunt localitzat en algunes sales de l'antic Palau Castell de Pons, seu actual del barceloní Cercle Artístic de sant Lluç⁴⁴ i que, tal i com intentem demostrar en el present treball, constitueixen un dels episodis més brillants de la, d'altra banda, escassament coneguda activitat pictòrica de Pau Rigalt.

38. *Relacion de los profesores de Nobles Artes empleados en la Escuela de Barcelona hoy dia de la fecha, 21 de abril de 1821*, Arxiu de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Sèrie Escola de Barcelona, segles XVIII-XIX.
39. Vegeu, F. MARÈS, cit. supra, n. 14, p. 86. La temàtica de les obres presentades per Rigalt en algunes de les exposicions que anyalment van tenir lloc a la Casa Llotja, confirma la inclinació del pintor vers la representació de paisatges i el converteix en un dels primers representants del gènere a Catalunya.
40. Vegeu, B.C., J.C., Lligall LXXX, fol. 162, 8 d'abril de 1833.
41. Vegeu, F. MARÈS, cit. supra, n. 14, p. 95.
42. Vegeu, V. MAESTRE, «Monestir de Sant Jeroni de la Vall d'Hebron, Vista d'Alegre de baix, Camperols amb la muntanya de Montserrat al fons», a *La Col·lecció Raimon Casellas*, cit. supra, n. 21, cat. núm. 78, 79, 80, p. 147-149.
43. Al respecte vegeu, F. FONTBONA, V. DURÀ, cit. supra, n. 9, p. 338-339.
44. Dec el coneixement d'aquest cicle pictòric a la gentilesa d'en Francesc Fontbona, a qui agraeixo la seva amable informació. Amb relació a la història del Cercle Artístic de Sant Lluç i la seva actual seu al carrer del Pi, poden consultar-se, E. JARDÍ, *Història del Cercle Artístic de Sant Lluç*, Barcelona, 1976 i J. BRACONS (ed.), *1893-1993. Cercle Artístic de Sant Lluç. Cent anys*, Barcelona, Pia Almoïna, abril-juny, 1993.

Tot i no tractar-se d'un cicle totalment desconegut,⁴⁵ aquest no ha desvetllat massa interès entre els especialistes de la pintura de l'època que, al marge de les oportunes consideracions sobre la seva major o menor vàlua artística, no han sabut valorar la significació històrica ni la singularitat d'un programa que no es pot menystenir, atès que documenta la importància que la societat civil catalana de la primera meitat del segle XIX atorgà a la pintura com a vehicle de transmissió d'una escala de valors i com a signe de distinció social. En cert sentit, a través de la difusió d'aquestes imatges podem observar com, ben entrat el segle XIX, la instrumentalització que de la imatge artística fan les classes dirigents catalanes no difereix gaire de l'ús que, aquests mateixos grups socials ja feien a la centúria anterior. Prima, sobretot, el desig de proclamar, d'una manera triomfalista i emfàtica, les virtuts inherents al propietari del Palau.

Part de la història d'algunes de les vicissituds per les quals va passar l'antiga casa que havia estat propietat del barceloní Miquel Mai († 1546), vice-canceller de l'emperador Carles V i regent de la Cancelleria de Sardènia i del Consell d'Aragó, va ser abordada pel professor Joaquim Garriga en un article dedicat a reconstruir els avatars històrics soferts per la col·lecció de bustos renaixentistes que actualment, en la seva major part, es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya i que Mai va reunir, molt probablement durant la seva estada a terres italianes, mentre era ambaiador davant el Papa Climent VII, entre 1528 i 1533.⁴⁶

Per part nostra estem en disposició d'aportar noves dades documentals que incrementen substancialment el nivell d'informació sobre els principals episodis edilicis del que serà el futur Palau Castell de Pons. La documentació exhumada a l'Arxiu Històric de la Ciutat permet precisar la data de 1805 com la de l'any d'inici de l'edificació, un cop el terreny que havien ocupat les dues cases, propietat del marquès de Barberà, van ser repartides en quatre parts entre els nous propietaris, Antoni Cornet, Maurici Prats, Joaquim Arrau i Josep Ignasi Claramunt.⁴⁷ Dos anys abans,

45. Vegeu, J. BERGÓS, «L'arquitectura» a *L'Art Català*, II, cit. supra, n. 34, p. 200. L'autor inclou el Palau Castell de Pons entre les tipologies arquitectòniques d'estil neoclàssic i fa una referència molt sumària a la decoració pictòrica del seu interior, sense efectuar cap proposta d'atribució. A la mateixa obra es pot consultar l'article de J. MAINAR, «Les arts decoratives», p. 309-330, que tampoc no fa cap nova aportació, encara que hem de valorar, com a molt positiu i encomiable el seu esforç de divulgació patrimonial.

46. Vegeu, J. GARRIGA, «Relleus renaixentistes amb bustos de Cèsars i de Virtuts de la "Col·lecció" de Miquel Mai» a *D'Art*, 15, 1989, p. 141, i especialment clarificadora resulta la nota 18. En ella, l'autor fa una important aportació bibliogràfica que únicament volem complementar amb un nou títol que també inclou alguna referència a la història de l'edifici decorat per Rigalt. Vegeu, A. de BOFARULL, *Guía-Cicerone de Barcelona, o sea viajes por la ciudad*, Barcelona, 1847, p. 11-12. Tanmateix, no hem pogut obtenir cap nou element, ni en aquesta obra ni en la resta de guies que sobre la ciutat es van editar al llarg del segle XIX. Per a no resultar massa prolífics en l'enumeració de les obres consultades, ens limitem a apuntar el cognom de l'autor, i entre parèntesi l'any d'edició: Roca y Lavedra (1837), Patxot (1840), Saurí-Matas (1849), Cornet y Mas (1876), Roca Roca (1884), Coroleu (1887).

47. «Casa de escaleta y dos Botigas à la parte de la Plaza y tres à la parte de la Calle del Pino de Antonio Cornet, Fabricados de nuevo en parte del terreno de dos casas dels Sor Marqués de Barberà, la una à la parte de otra plaza y la otra a la calle de la Paja (...) y respeto que el terreno que ocupan otras dos casas en el dia está dividido en quatro que son Antonio Cornet, Mauricio Prats,

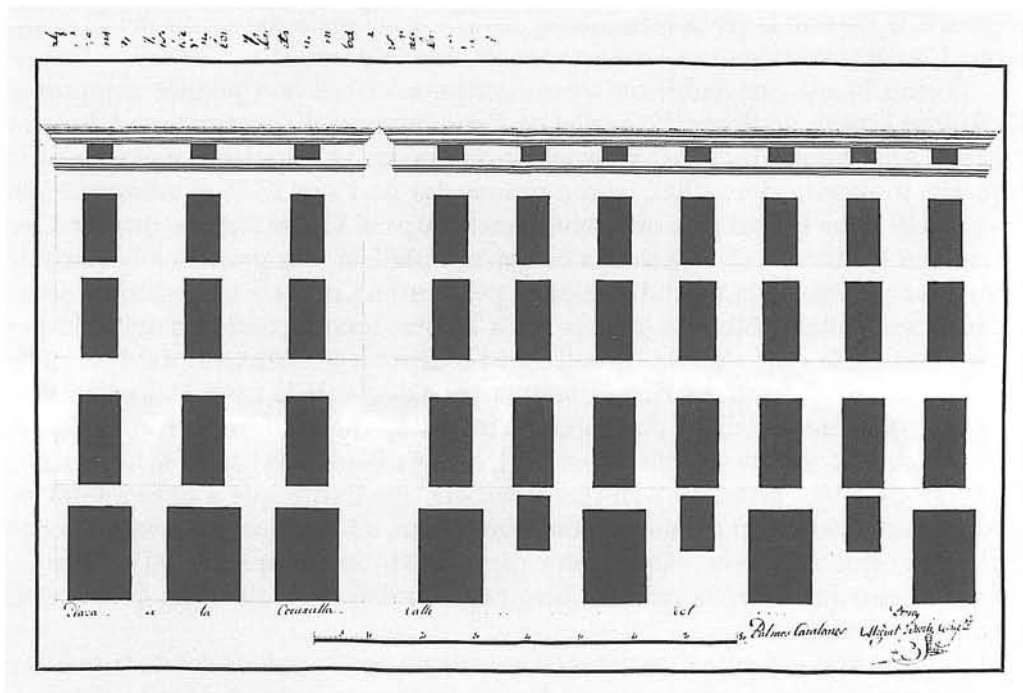


Fig. 5.- Miquel Bosch, *Alçat de la Casa d'Antoni Cornet*, 1803. Institut Municipal d'Història de Barcelona. (Arxiu Històric de la Ciutat.)

en concret el 7 de març de 1803, Cornet va sol·licitar el preceptiu permís municipal per tal de construir un edifici de nova planta, «en la porcion del terreno de las Casas desauciadas que fueron del Illre señor Marques de Barbara sito en la calle del Pino y Plaza de la Cucurulla».⁴⁸ Acompanyava la instància amb un dibuix, on l'arquitecte Miquel Bosch feia la traça de l'alçat de la nova edificació (fig. 5) i que, en la terminologia de l'època, rebia la denominació de perfil. El disseny permet identificar, tant la façana del costat de la Plaça de la Cucurulla, com la del carrer del Pi i l'actual manteniment, sense gaires alteracions, de la traça original dissenyada per Bosch. Pocs dies després, el mestre de cases Josep Mas i Vila, en representació del gremi de paletes, informava positivament a l'Ajuntament sobre la sol·licitud de Cornet. En el seu informe, Mas, precisava que la nova construcció era una casa amb una «cava, tres pisos, azotea y parte de entresuelo con sus puertas, ventanas, balcones y la elevacion de 20 palmos hasta el tejado».⁴⁹ Finalment, l'any 1805, es va bastir una casa i dues

Joaquín Arrau y Dn. Jph Ignacio Claramunt, vegeu, A.H.C.B., *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 del 1807, Plaza de la Cucurulla*, fol. 60.

48. Vegeu, A.H.C.B., Consellers. Obreria. XIV. Caixa 68.

49. Vegeu, A.H.C.B., Consellers... Cit. supra, n. 48.

botigues a la part de la plaça i tres –botigues (?)– a la banda del carrer del Pi, mentre que Claramunt i Prats van fer les seves, un any més tard.⁵⁰

D'altra banda, les dades cadastrals consultades ens han permès comprovar que Antoni Castell de Ponts,⁵¹ o també de Pons, advocat d'Esparraguera i director general d'Agricultura, Indústria i Comerç, persona que va popularitzar el nom de la propietat, ja apareix domiciliat, com a mínim des de l'any 1820, al número 9 del carrer del Pi i que l'espai físic que actualment ocupa el Cercle Artístic de sant Lluc correspon a la vivenda que aleshores ocupava Castell, la més propera a la Plaça de Cucurulla i contigua a la vivenda ocupada per Antoni Cornet.⁵² Les anteriors aportacions documentals obliguen, si més no, a reconsiderar la notícia publicada per Garriga, segons la qual, Antoni Castell no va esdevenir usufructuari del Palau fins l'any 1852, arran del seu matrimoni amb la propietària de la casa, Dolors Vraux i Codolar.⁵³ Tanmateix, el nivell de confusió s'incrementa quan observem que a la veu Barcelona del *Diccionario geográfico Universal*, editat a Barcelona l'any 1831, hi ha una referència a l'antiga propietat Mai-Pinós-Barberà que indica que a principi del segle XIX, a l'antic solar del casalot ruïnós i abandonat, s'havia construït un edifici de nova planta que aleshores –lògicament cap a 1831– era propietat del senyor N. Anglada,⁵⁴ persona sobre la qual no hem pogut trobar cap referència en cap dels documents consultats.

La suposició del paper de clientelisme exercit per Castell prové de la mateixa contemplació de tot el conjunt pictòric. En primer lloc, la composició més significativa, aquella que sembla incloure un contingut simbòlic més important, ocupa el sostre del saló noble del Palau (fig. 6), aquell que com ja és norma tradicional a la pintura de l'època es considera l'espai més emblemàtic. A grans trets, es tracta d'un grup format per una representació d'al·legories i déus mitològics destinat a propagar i difondre algunes de les virtuts inherents a la persona d'Antoni Castell de Ponts. La presència de divinitats clàssiques com Mercuri, Minerva, Hèrcules, o d'al·legories com l'Agricultura o l'Abundància, aquestes dues darreres repetides en el sostre d'un altre dels espais del Palau, constitueixen elements prou destacats com per contemplar, la hipòtesi apuntada, com a versemblant i molt plausible. Igualment, cal incidir en la idea que aquesta interpretació no era fruit d'una mera especulació, sinó que responia al fet que el citat propietari de la casa va ser, com ja hem indicat anteriorment, director general d'Agricultura, Indústria i Comerç. Per tant, aquest nivell de lectura resultava convincent si s'acceptava com a premissa que el paper de comitent

50. Vegeu, A.H.C.B., *Relación de las casas redificadas, fabricadas y mejoradas de nuevo en los ocho barrios de esta ciudad en el año de 1806 que deben cargarse en el catastro el año del 1808*, fol. 82-84.

51. Les úniques referències biogràfiques sobre el personatge, les hem trobat a l'obra d'Elias de Molins, Vegeu, A. ELIAS de MOLINS, cit. supra, n. 34, p. 437. L'historiador també fa al·lusió a la condició d'escriptor de Castell, autor d'una *Cartilla ilustrada*, la segona edició de la qual va ser publicada a Barcelona l'any 1878.

52. Vegeu, A.H.C.B., *Cuaderno original formado por los peritos nombrados por el Excelentísimo Ayuntamiento el que contiene el valor en renta de los Predios rusticos y urbanos de Barcelona en 1820*, Isla número 36, fol. 26.

53. Vegeu, J. GARRIGA, cit. supra, n. 46, p. 141, n. 18.

54. Vegeu, *Diccionario geográfico Universal*, Barcelona, 1831, I, p. 723.



Fig. 6.– Pau Rigalt, *Sostre de la Sala Noble de l'antic Palau Castell de Pons* (Barcelona), cap a 1830. Cercle Artístic de Sant Lluç. (Foto Francesc M. Quílez.)

del cicle pictòric va correspondre a Castell. En aquest sentit, la presència en una de les parets del mateix saló noble de l'escut d'armes de la família Pons podia perfectament afegir-se com un argument més en defensa d'aquesta suposada relació de clientelisme.

Al capdavant, per les seves característiques formals i estilístiques, el programa artístic representat només podia atribuir-se a Rigalt, o a algun altre pintor que també compartia un llenguatge figuratiu amb clares reminiscències classicistes, i la data de 1852, que com hem indicat anteriorment correspondria al moment cronològic en què l'advocat es va convertir en propietari, invalidaria la probable comitència de Castell, atès que la defunció de Rigalt va tenir lloc l'any 1845.

D'altra banda, els altres probables autors –pensem en Salvador Mayol i Bonaventura Planella– que també haurien pogut treballar en aquest encàrrec, havien mort, particularment el primer, feia uns anys. Tot i que no era del tot descartable la seva participació i sobretot la d'en Planella, en qui inicialment vam pensar com a probable autor del conjunt pictòric, atès que existia un corpus d'obra seva més conegut que, en certa forma, s'adaptava a les característiques tipològiques de tot el grup; mentre que la producció d'en Rigalt era força més desconeguda.

Finalment, després de diversos intents infructuosos, la recerca iniciada, amb l'objectiu fonamental de desvetllar la incògnita que gravitava a l'entorn de la pro-

bable paternitat de les pintures, va fructificar amb la felicitat troballa, al Departament de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya, d'alguns dels dibuixos preparatoris –MNAC/GDG 3268/D, 3269/D, 3271/D, 3274/D i 3296/D– emprats en els treballs de decoració del Palau Castell de Pons. Pel que fa a l'autoria dels dissenys –ingressats al MNAC l'any 1907 i reunits en un àlbum que formava part del llegat Casellas⁵⁵– no hi ha cap mena de dubte que són obra de Pau Rigalt. En primer lloc, alguns d'ells apareixen signats pel propi autor i, en segon lloc, aquells en els quals no hi figura la signatura autògrafa, la seva procedència, o algunes de les anotacions manuscrites d'en Casellas, contribueixen a considerar-los com a creacions seves. D'altres projectes, aquells que podríem definir com a manifestacions d'arquitectura efímera, així mateix recopilats en aquest àlbum, apareixen signats per un dels fills de Pau, en Joaquim Rigalt, una figura artística pràcticament desconeguda, ignorada per tots els diccionaris biogràfics, i de la qual hem pogut localitzar –gràcies a la recerca efectuada a l'Arxiu de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid–⁵⁶ alguns documents dels quals en paralarem, més endavant, d'una manera més detallada.

Referint-nos novament a les pintures del Palau Castell, les obres apareixen imbuïdes d'una poètica que es mostra com a molt distanciada de la cultura figurativa que dominarà l'escena pictòrica catalana a partir de la dècada dels cinquanta, tot i que com ja és conegut, els primers brots de romanticisme van fer la seva aparició a partir dels darrers anys de la dècada dels trenta i, en conseqüència, van coexistir amb el sistema d'ensenyament acadèmic encapçalat per un grup d'artistes –Rigalt, Rodés, Campeny– que van mantenir un compromís de fidelitat amb els postulats estètics del denominat moviment neoclàssic i, fins i tot, en alguns casos, van esdevenir uns clars exponents epigonals d'un llenguatge arcaic i retardatari. Amb l'arribada de la segona meitat del segle XIX, la sensibilitat de l'època i el gust predominant s'acostaran al conreu d'un llenguatge protoromàntic que no conservarà cap dels models ni trets distintius de l'etapa anterior, presidida per unes formulacions compostives de signe academicista, a on encara es deixa sentir la influència de pintors com Flaugier, o Pere Pau Montaña.

La primera consideració que es desprèn de l'anàlisi visual de les pintures és la del seu marcat caràcter decoratiu. Pel que fa a la dimensió programàtica del cicle, no hem pogut, o potser no hem sabut, trobar-hi l'existència d'un nexa o denominador comú que permeti unificar i cohesionar, d'una forma coherent, totes les composicions. No obstant això, no podem desestimar del tot, com a una hipòtesi versemblant, que en la intenció del client existís la voluntat de difondre un missatge amb una determinada unitat discursiva, però, l'absència de referències documentals sobre aquestes suposades intencions ocultes, ens obliguen a no precipitar-nos a l'hora

55. En una nota anterior ja hem comentat la relació existent entre Casellas i la família Rigalt. També hem esmentat, a la mateixa nota 21, la dimensió històrica del crític d'art, com a gran col·leccionista de dibuix antic i especialment el d'origen català.

56. *Don J. Rigalt discípulo de Arquitectura de la Escuela de Barcelona remite a la Academia cinco planos de su mano para la exposición pública de este año.* Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona, Serie Escuela de Barcelona, siglos XVIII-XIX.



Fig. 7.- Pau Rigalt, *Al·legoria de la Fama*, cap a 1830. Cercle Artístic de Sant Lluç
(Foto Francesc M. Quílez.)

d'emetre judicis d'intencions poc fonamentats, o basats en meres especulacions poc argumentades.

No és menys cert que la presència, en algunes de les pintures, d'elements figuratius les fa més permeables a la interpretació. D'altra banda, el nivell de significació sembla estar directament relacionat amb l'espai físic que ocupa cada plafó de sostre. En aquest sentit, i d'acord amb un criteri jeràrquic, lògicament, l'escena representada a la sala noble hauria de tenir una importància superior a les altres, destinades a ocupar dependències menors. La utilització d'un registre cromàtic més ric i diversificat, així com la inclusió d'un gran nombre de figures mitològiques, contribueix a reafirmar l'anterior apreciació. En el sostre del saló noble hi trobem, dividit en dos registres compositius, les següents imatges: a la part superior, la figura de la Fama acompanyada dels déus del vent (fig. 7) i de la qual hem pogut localitzar el corresponent dibuix preparatori (fig. 8); a la part inferior, Mercuri, Minerva, Hèrcules, l'Abundància, l'Agricultura i una divinitat masculina que hem de considerar com a una probable representació de Bacus que, en la seva condició de Déu del vi i de la vinya, porta sobre el cap l'atribut de la corona de pàmpols.

En termes generals, tot el grup pictòric constitueix un exemple paradigmàtic de la utilització, abusiva i reiterativa, d'un vocabulari artístic molt estereotipat i convencional que desemboca en una absència de postulats artístics novedosos. Es trac-



Fig. 8.- Pau Rigalt, *Dibuix preparatori de l'al·legoria de la Fama*, cap a 1830. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Foto Calveras, Mérida, Sagristà.)

ta d'un tipus de llenguatge que fonamenta el seu procés creatiu en la imitació –més o menys encoberta– de models derivats de l'ús de dues fonts gràfiques principals: la còpia mimètica d'altres pintors, oportunament emmascarada a partir de citacions contemporànies, i la imatge gravada. Pel que fa al primer d'ambdós procediments, anotem l'efecte d'hibridació que caracteritza la pintura de Rigalt; en ella hi trobem reflectida tota una amalgama d'influències sedimentades al llarg del procés de maduració personal seguit pel propi artista, influència que ha rebut d'artistes anteriors o contemporanis, amb els quals, per una circumstància o altra, va mantenir una relació més directa i personalitzada. De tot aquest grup podem citar els noms de Pere Pau Montaña, Josep Bernat Flaugier, Salvador Mayol i Bonaventura Planella, com les figures amb les quals la creativitat de Rigalt mostra un alt grau de concomitància. La proximitat estètica es transforma en una simbiosi que, malauradament, supera poques vegades la fase de l'eclecticisme imperfecte i, sovint, pel que fa a la creació de figures humanes, un tant maldestra.



Fig. 9.- Pau Rigalt, *Al·legoria de Les Hores*, sostre d'una de les sales de l'antic Castell de Pons (Barcelona), cap 1 1830. Cercle Artístic de Sant Lluc (Foto Calveras, Mérida, Sagristà.)

En concret, en una de les escenes comentades, la localitzada al sostre de l'espai que actualment ocupa la Biblioteca del Cercle Artístic, lloc a on es representa el tema al·legòric de Les Hores del Dia (fig. 9), hem trobat aspectes comuns amb una composició anterior —obra de Flaugier— de col·lecció particular i en la qual hi trobem reproduït el mateix motiu pictòric (fig. 10). Es tracta, aquesta darrera, d'una tela ovalada, destinada a decorar el sostre d'algun Palau, pintada entre els anys 1808 i 1812 i que correspon al darrer tram de la seva vida artística, una etapa presidida per l'adopció d'un llenguatge obertament filoclassicista, amb una superposició de les oportunes influències del denominat estil Imperi.

Des del punt de vista del tractament compositiu, les analogies són inequívokes i confirmen el que ja havíem indicat amb anterioritat, el coneixement per part del barceloní de la pintura del mestre provençal. En el cas de la representació de la figura de la Nit aquestes relacions es transformen en una citació oberta. Totes dues imatges apareixen en una disposició idèntica i cobertes amb el tradicional atribut del mantell negre, un vel recobert d'estels i envoltades d'un grup de rates-pinyades. Hem de puntualitzar que la composició no reflecteix el sentit primigeni d'aquestes figures femenines, interpretades com a reguladores estacionals del cicle natural i, per tant, no apareixen investides amb els tradicionals atributs que les identifiquen

amb les quatre estacions, sinó que es transformen en una imatge al·legòrica de l'esdevenir temporal que representa el pas transitori del dia a la nit. El fet que apareguin unides per una corda sembla constituir una transferència iconogràfica del tema de les tres gràcies que des d'època renaixentista s'acostumen a representar amb les mans entrelaçades.

Per a la realització d'aquest episodi pictòric Rigalt va fer diversos estudis preliminars d'algunes de les figures representades, uns dibuixos que hem pogut localitzar a l'esmentat Àlbum Rigalt, conservat al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC (MNAC/GDG/ 3269/D (fig. 11), 3271/D (fig. 12) i 3296/D (fig. 13). Els dissenys ens apropen al tipus de metodologia de treball seguit per l'artista, un procediment que no difereix del model d'ensenyament vigent a les acadèmies artístiques decimonòniques. Es tracta d'un sistema que regula i pauta les diverses fases que conformen el procés creatiu.

També hem tingut la fortuna de trobar el dibuix preparatori (MNAC/GDG/ 3274/D (fig. 14) corresponent a la representació de les al·legories de l'Abundància i l'Agricultura que, amb els seus respectius atributs, decoren un altre dels sostres de l'antic Palau Castell de Pons (fig. 15). En el revers del disseny hi figura una anotació manuscrita, l'autoria de la qual sembla versemblant atribuir-la a Raimon Casellas i que diu el següent: «Vista del edificio que actualmente posee el Sr. D. José Xifré que se haya sito en la plaza de la Constitución de la Ciudad de Barcelona y cuyas dos fachadas hacen frente la una frente a la Aduana.» La cita fa referència al conjunt de cases –conegut popularment com els porxos d'en Xifré– atribuït als arquitectes Josep Buxareu i Francesc Vila i que fou fet construir per l'indià Josep Xifré i Cases entre els anys 1836 i 1837. Per la nostra banda, podem aportar noves dades documentals sobre la història d'aquest edifici emblemàtic de la ciutat de Barcelona. A l'Arxiu Històric de la Ciutat hem localitzat tant la sol·licitud del permís d'edificació, signada per Xifré el 22 de juliol de 1835, com l'informe favorable a la seva realització signat, el 24 de juliol de 1835, per l'arquitecte municipal, Josep Mas i Vila, i el lliurament de la corresponent licència municipal, el 30 de setembre del mateix any. Tal i com era preceptiu, el propietari acompanya la presentació de la seva sol·licitud amb un dibuix corresponent a la traça de l'alçat del nou edifici i que apareix signat pels arquitectes, Josep Buxareu i Francesc Vila (fig. 16), que, d'aquesta manera, es confirmen com els autors de l'obra arquitectònica.⁵⁷ Pel que fa a les pintures de Rigalt, hem de suposar que molt probablement ocuparien el sostre d'alguna de les estances interiors del bloc porxat i, lògicament, la data de realització seria posterior a l'any 1837, data que sempre ha estat considerada com la de l'acabament de l'obra arquitectònica. D'altra banda, sembla versemblant imaginar que la intervenció del pintor hauria d'incloure un conjunt pictòric més ampli. La precisió amb què el crític identifica el motiu representat i la seva corresponent localització física, constitueix un argument prou sòlid com per considerar com a molt plausible que Rigalt hagués utilitzat aquesta mateixa temàtica en dos espais barcelonins diferents.

57. Vegeu, A.H.C.B., Consellers. Obreria. XIV, Caixa 122. Curiosament, a l'Arxiu fotogràfic de la Ciutat de Barcelona es conserva un negatiu, datat el 9 de novembre de 1971, on es reproduïx la planta i l'alçat dels Porxos d'en Xifré, però que creiem que, fins ara, mai no havia estat publicat.



Fig. 10.– Josep Bernat Flaugier, *Al·legoria de Les Hores*, 1808-1812.
Col·lecció particular. Institut Amatller d'Art Hispànic.

Totes dues imatges –Agricultura i Abundància– semblen estar inspirades en dues d'homòlogues que figuraven en el repertori de gravats que il·lustraven una edició setcentista de la celebèrrima *Iconologia* de Cesare Ripa.⁵⁸ El text que acompanya

58. Vegeu, C. RIPA, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino, notabilmente acresciuta d'immagini, di annotazioni e di Fatti dell' Abate Cesare Orlandi*, (5 vols.), Perugia, 1764-1767. En un article anterior ja vam destacar la importància de l'edició de l'obra de Ripa i la seva incidència en el panorama artístic hispànic de finals del segle XVIII i principi del XIX. En el cas català es va constatar la repercusió del repertori iconogràfic en l'obra de Bonaventura Planella. Vegeu, F.M. QUÍLEZ i CORELLA, cit.



Fig. 11.— Pau Rigalt, *Dibuix preparatori per a l'Al·legoria de Les Hores*, cap a 1830.
Museu Nacional d'Art de Catalunya (Foto Calveras, Mérida, Sagristà.)

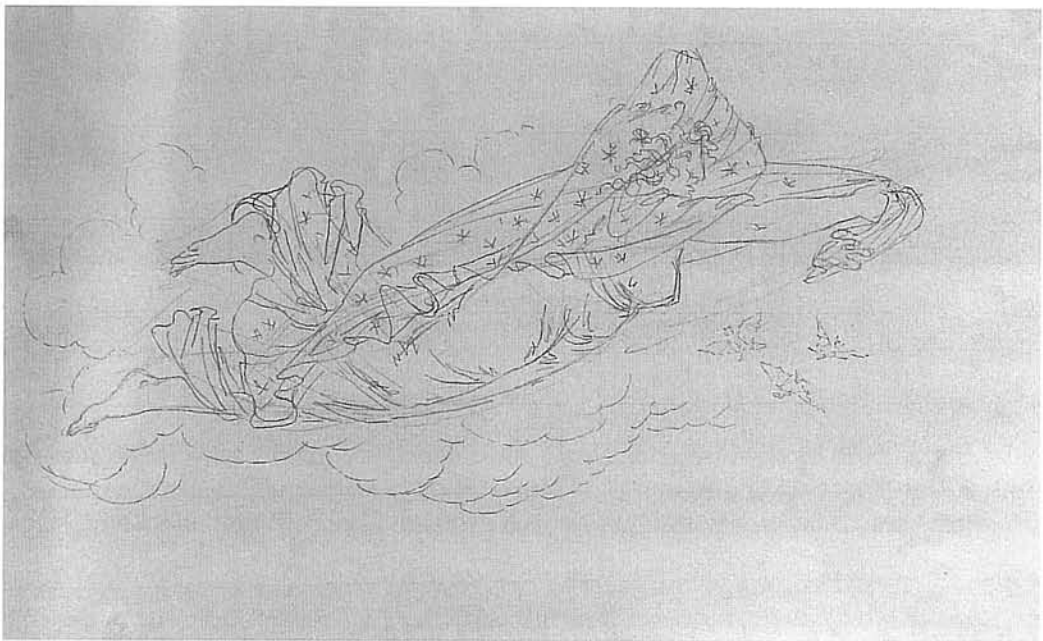


Fig. 12.— Pau Rigalt, *Dibuix preparatori per a l'Al·legoria de la Nit*, cap a 1830.
Museu Nacional d'Art de Catalunya (Foto Calveras, Mérida, Sagristà.)



Fig. 13.- Pau Rigalt, *Dibuix preparatori per a l'Al·legoria de Les Hores*, cap a 1830.
Museu Nacional d'Art de Catalunya (Foto Calveras, Mérida, Sagristà.)



Fig. 14.- Pau Rigalt, *Dibuix preparatori per a l'Al·legoria de l'Abundància i l'Agricultura*, cap a 1830.
Museu Nacional d'Art de Catalunya (Foto Calveras, Mérida, Sagristà.)

la representació de la figura femenina de l'Agricultura fa una descripció en aquests termes: «Donna vestita di verde, con una Girlanda di Spighe di grano in capo. Nella sinistra mano tenga il Circolodei dodici segni celesti, abbracciando colla destra un Arbuscello, che fiorisca mirandolo fisso. Ai piedi vi farà un Aratro. Il vestimento verde significa la Speranza, senza la quale non sarebbe chi si desse giammai alla fatica del lavorare e coltivare la terra»⁵⁹ (fig. 17). L'estudi comparatiu d'ambdues imatges permet observar, amb gran claretat, l'existència d'un fenomen de mimesi que únicament inclou una petita variant diferenciadora consistent en mostrar, en el cas de la pintura de Rigalt, la figura en una disposició sedent. Pel que fa a la representació de l'Abundància, les seves característiques s'acomoden a la perfecció amb la descripció continguda a l'obra de Ripa, «Donna graziosa, che avendo di una bella Ghirlanda di vaghi fiori cinta la fronte ed il vestimento di color verde, riccamato di oro; con la destra mano tenga il Corno della dovizia pieno di molti, e diversi frutti, uve, olive, ed altri, e col sinistro braccio stringa un fascio di spighe di grano, di miglio, panico, legumi, e somiglianti, dal qual si vederanno molte di dette spighe uscite cadere, e sparse anco per terra»⁶⁰ (fig. 18). Curiosament, a la Llibreria de l'antiga escola de Dibuix de Barcelona, es consigna, en un inventari realitzat per Francesc Rodríguez i Pusat, l'any 1826,⁶¹ la presència d'un exemplar de l'obra de Ripa que podria haver estat la font iconogràfica utilitzada per Rigalt. Sembla plausible apuntar, per a les obres comentades, un ventall cronològic situat a cavall entre els darrers anys de la dècada dels vint i els primers de la dels trenta.

L'activitat terrassenca de Pau Rigalt

Malgrat no disposar de referències documentals directes que ens permetin fixar la datació de les pintures amb una certesa absoluta, podem incloure en el quefer creatiu de Rigalt el treball de decoració de la casa de la família Vinyals,⁶² desapareguda en una data indeterminada de la present centúria, que estava ubicada al

supra, n. 1, o com molt bé va demostrar Carlos Cid la influència també es palesa en algunes de les realitzacions pertanyents a l'activitat de l'escultor Damià Campeny. Vegeu, C. CID, «Precisiones sobre tres esculturas de Damià Campeny mediante el método iconológico», a *Homenaje al profesor Martín González*, Salamanca, 1995, p. 585-590. Rose-de Viejo també va constatar aquesta mateixa influència en les pintures realitzades per Goya i que decoraven un dels sostres del Palau madrileny de Manuel Godoy. Vegeu, I. ROSE-DE VIEJO, «Goya's allegories and the sphinxes: Commerce, Agriculture, Industry and Science in situ», a *Burlington Magazine*, CXXVI, 1984, 970-975, p. 34-39.

59. Vegeu, C. RIPA, cit. supra, n. 58, I, p. 58.

60. Vegeu, C. RIPA, cit. supra, n. 58, I, p. 1.

61. L'inventari va ser realitzat pel director de l'Escola, Francesc Rodríguez i Pusat. Vegeu, *Catálogo de los libros y otros objetos que existen en la librería de la Escuela de Dibujo*. Es dona la curiosa circumstància que l'exemplar citat per Rodríguez també estava format per cinc volums, un nombre idèntic al de l'edició de Perugia que nosaltres hem pogut consultar a la Biblioteca General d'Història de l'Art. L'inventari es localitza A.B.C., A.J.C., Lligall CVI, 6, fol. 11-13.

62. Vegeu, M. TRENCHS, «Auge y decadencia en Can Vinyals», a *TI*, núm. 3226, 11 de setembre de 1969, p. 7-8; B. RAGON, «La Casa Vinyals», a *Laot*, 1927, p. 11-12 i M. COLL, *Bibliografía Terrassenca*, Terrassa, 1988.



Fig. 15.- Pau Rigalt, *Al·legoria de l'Abundància i l'Agricultura*, Sostre d'una de les Sales de l'Antic Palau Castell de Pons (Barcelona), cap a 1830. Cercle Artístic de Sant Lluc (Foto Francesc M. Quílez.)

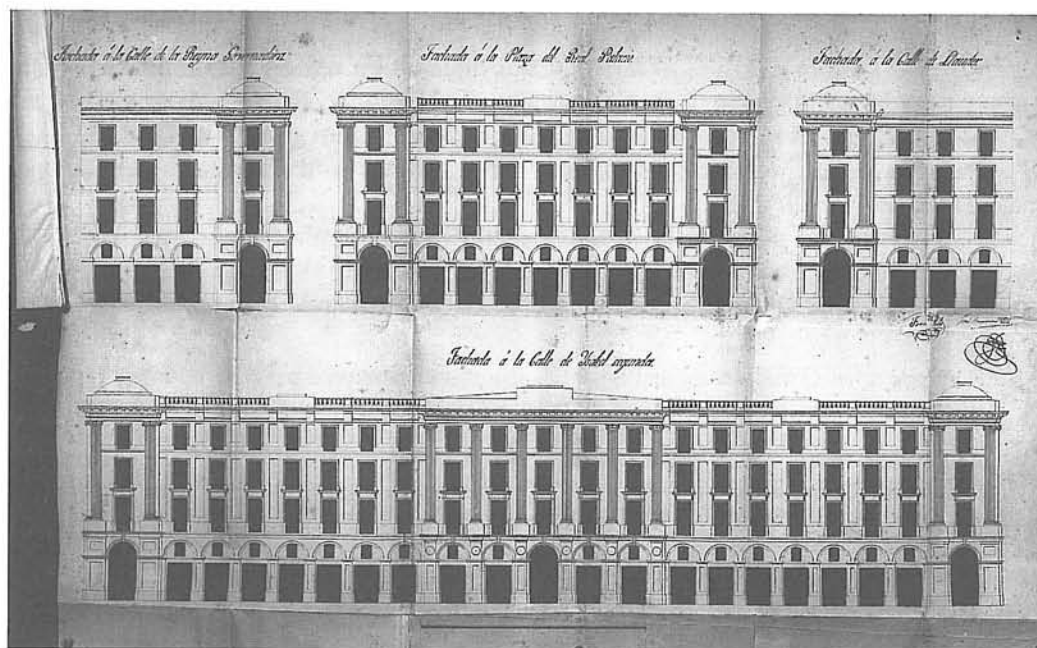


Fig. 16.- Josep Buxareu i Francesc Vila, *Alçat de la Casa de Josep Xifré*, 1835. Arxiu Fotogràfic, Arxiu Històric de la Ciutat.

carrer major de Terrassa i que cal considerar com a una realització contemporània a la del barceloní carrer del Pi. L'esmentat grup pictòric que per primer cop s'atribueix a Rigalt, ha estat descobert en el decurs dels treballs de realització de la present investigació, gràcies al material fotogràfic conservat a l'Arxiu iconogràfic del Museu Nacional d'Art de Catalunya; inclou, en algunes de les escenes de sostre, un gran nombre de personatges al·legòrics que mostren una total coincidència estilística amb una de les pintures pertanyents al cicle representat en el Cercle Artístic de Sant Lluç. Fins i tot, en el cas de la composició que segurament ocupava el sostre de la sala noble (fig. 19), es produeix un fenomen de repetició de determinats personatges mitològics, amb una idèntica caracterització tipològica i una disposició també molt similar, els quals sense gaires variants apareixen en ambdós espais.⁶³ Com a conclusió anatem que, de la comparació visual de tots dos cicles, s'infereix un indiscutible principi d'identitat que obliga a considerar-los com a una creació atribuïble a una mateixa personalitat: en Pau Rigalt, i establir una cronologia molt similar per a tots dos.

Pel que fa a la resta de les dependències de la Casa Vinyals també trobem decoracions de sostre, definides per la presència de motius geomètrics. Es tracta d'una tipologia compositiva que defineix a la perfecció una mecànica de treball regulada per pautes i esquemes molt repetitius. Per exemple, en una de les dependències dels dos palaus, el pintor fa servir uns elements ornamentals molt similars basats en la combinació alternativa de motius vegetals i de rostres de personatges, amb trets físics de tipus oriental, que apareixen enclerclats en medallons. La incorporació d'aquest repertori provoca una sensació perceptiva molt rítmica i dinàmica. En el cas del sostre de la Casa Vinyals, els rostres han estat substituïts per quatre figures angelicals que entre les seves mans sostenen branques guarnides amb un gran nombre de flors.

Vinculada, des de final del segle XVIII, a l'activitat tèxtil, la família Vinyals, propietària de la casa localitzada al carrer Major de la ciutat, esdevingué una de les nissagues més importants de Terrassa. Molt probablement va ser en Miquel Vinyals (1796-1872) el promotor de l'encàrrec pictòric;⁶⁴ atès que residia a la Casa Pairal, a l'època en la qual, a partir de les seves característiques estilístiques, es pot datar el treball realitzat per Rigalt.

L'activitat del pintor a la capital del Vallès Occidental també va incloure la participació en el disseny dels dibuixos originals corresponents a la sèrie de litografies editades per commemorar la visita que el rei Ferran VII i la seva dona, Maria

63. Hem pogut tenir coneixement de l'existència d'aquestes pintures a partir de les fotografies localitzades a l'Arxiu Iconogràfic del MNAC i que, segons la informació que consta en el revers de la foto, van ser realitzades l'any 1941, per part de la Diputació Provincial de Barcelona. Segons m'informa en Domènec Ferran, director del Museu de Terrassa, a la reserva del museu es conserven plafons de pintura decorativa que molt probablement pertanyin a la Casa Vinyals que va ser enderrocada en una data indeterminada de la present centúria, encara que hem de considerar la data de 1958, any que correspon al de publicació de l'article de Mainar i quan encara es conservaven les pintures en el seu emplaçament original, com a una referència auxiliar.

64. Vegeu, S. CARDÚS, *Historial de la guerra napoleònica a Terrassa*, Terrassa, 1962; i J. M^è BENAUL i BERENGUER, «Industrialització i Liberalisme 1808-1874» a *Història de Terrassa*, Terrassa, 1987, p. 259-305. També trobem esporàdiques al·lusions al conjunt pictòric de la Casa Vinyals, a l'article escrit per Josep Mainar i publicat a l'obra de *L'Art català*. Vegeu, J. MAINAR, cit. supra, n. 34. Tanmateix, es tracta de referències molt sumàries que no constitueixen cap nova aportació massa significativa.



Fig. 17.- Al·legoria de l'Agricultura, *Iconologia* de Cesare Ripa, 1764-1767. Biblioteca General d'Història de l'Art (Foto Calveras, Mérida, Sagristà.)

ABBONDANZA.

Di Cesare Ripa.



Fig. 18.- Al·legoria de l'Abundància, *Iconologia* de Cesare Ripa, 1764-1767. Biblioteca General d'Història de l'Art (Foto Calveras, Mérida, Sagristà.)

Amàlia de Saxònia, van efectuar a Terrassa, els dies 9 i 10 d'abril del 1828. En aquest sentit, l'atribució de l'autoria dels dissenys, litografiats per l'empresa d'Antoni Brusi i Miraben (1779-1881) es fonamenta, tant en les característiques estilístiques que presenten les figures humanes representades, com en la felicitat localització, en una de les sales del Museu de Terrassa, a on actualment s'exposa, d'una d'aquestes litografies que presenta la particularitat d'estar acolorida a mà i en ella es representa una Porta i un Arc Triomfal que també formava part del grup de quatre estampes impreses a la impremta de la Viuda Brusi.⁶⁵ Pel que fa a la primera d'aquestes manifestacions de caire efímer, esdevingué una construcció de pedra que va ser enderrocada l'any 1860. Molt probablement, durant l'estada a Terrassa, els monarques ja van poder contemplar les pintures decoratives de la Casa Vinyals, atès que el matrimoni es va hostatjar al Casal familiar⁶⁶ i, fins i tot, no és descartable la possibilitat de que la seva realització coincidís amb la visita dels reis a la ciutat i que, en conseqüència, la datació s'hauria de situar molt propera a l'any 1828. Tipològicament, les estampes corresponen a un tipus d'expressió artística amb una gran tradició a Catalunya i amb precedents molt immediats en el temps, com la Màscara Reial que sobre l'entrada de Ferran VII a Barcelona, el mes de desembre de l'any 1827, van ser litografiades per Antoni Montfort.⁶⁷ Des d'un punt de vista compositiu i estilístic, aquestes composicions, particularment les dissenyades per Bonaventura Planella, mostren un alt grau de coincidència amb algunes de les imatges ideades per Rigalt.

Pau Rigalt i Salvador Mayol

Les obres d'altres pintors, en aquest cas, Salvador Mayol, també ens ajuden, indirectament, a partir de les evidents coincidències compositives i figuratives, a situar en el temps el conjunt pictòric del Palau Castell de Ponts.

A l'entorn de la segona dècada del segle XIX, Rigalt i Mayol estableixen una relació artística, no documentada, però que es percep a través de les seves respectives creacions. Tal i com va exposar Raimon Casellas, en algunes de les notes manuscrites que no va arribar a publicar, va ser en Pau Rigalt la persona que es va ocupar de recollir els dibuixos i, probablement, algunes de les pintures del seu amic difunt, en Salvador Mayol. Precisament, una de les pintures descrites per Casellas, en una visita efectuada a la casa familiar dels Rigalt, correspon a la representació del *Cap*

65. Amb motiu de l'exposició Casellas, que va tenir lloc l'any 1992, Rosa Maria Subirana va comentar una de les esmentades estampes, sense poder resoldre l'enigma de la seva autoria, tot i apuntar alguna proposta. Vegeu, R.M. SUBIRANA i REBULL, «Antoni Brusi i Miraben. Festes per l'arribada de Ferran VII i Maria Amàlia de Saxònia a Terrassa. Carruatge i Comparsa», a *La Col·lecció Raimon Casellas...*, cit. supra, n. 21, cat. núm. 245, p. 269-270. De la mateixa autora es pot consultar l'obra, *Els orígens de la litografia a Catalunya 1815/1825*, Barcelona, 1991, p. 142-145. De fet, Elias de Molins ja recull la notícia de la participació de Rigalt en les festes de benvinguda a la comitiva reial i indica que el pintor es va ocupar de la realització d'un arc triomfal. Vegeu, A. ELIAS DE MOLINS, cit. supra, n. 34.

66. Sobre l'estada dels reis a la residència familiar dels Vinyals, vegeu, AA.DD., *Història Econòmica de la Catalunya Contemporània. Segle XIX. La formació d'una societat industrial*, I, Barcelona, 1994.

67. Al respecte, vegeu, R. M. SUBIRANA REBULL, *Els orígens de la...*, cit. supra, n. 65, p. 59.



Fig. 19.- Pau Rigalt, *Sostre de la Sala Noble de la desapareguda Casa de Miquel Vinyals (Terrassa)*, cap a 1828. Arxiu Iconogràfic del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

d'una manola,⁶⁸ obra atribuïda a Mayol i que actualment es conserva al Museu d'Art Modern de Barcelona (MNAC/MAM 10284). Segons la descripció del crític, la tela estava emplaçada al menjador dels Rigalt i va ser adquirida l'any 1900; una data que, cal recordar-ho, coincideix amb la d'adquisició, a la família Rigalt, del grup de quatre pintures atribuïdes a Pau Rigalt i que actualment formen part del fons del MNAC. Per tant, hem de suposar que la procedència de l'obra ha de ser la mateixa que la indicada per al conjunt de les composicions de Rigalt. Igualment, l'escriptor fa referència a la relació existent entre ambdós pintors, amb aquestes paraules: «Fue gran amigo de Pablo Rigalt, otro progresista y enemigo de los frailes, según lo demuestra el dibujo de Casa Rigalt en el que aparece un coro de espectadores entre ellos frailes que se escandalizan, viendo abrazar a una bailarina. Dicen los Rigalt que el grupo de espectadores está dibujado por Pablo Rigalt y la bailarina claro por Salvador Mayol.»⁶⁹ Actualment, el citat dibuix es conserva al gabinet de dibuixos i gravats del MNAC (MNAC/GDG/ 3248/ D).

Sense perdre el lligam i la continuïtat amb la pintura del seu antic mestre, tots dos artistes adopten una tipologia figurativa comuna que evidència un fenomen d'intercanvi mutu. La relació que hem comentat es pot observar en la figura de la Fama alada que surt representada en la composició de sostre del saló noble del Palau Castell de Pons. La imatge evindència un deute, probablement transformat en una clara citació, amb la mateixa al·legoria que Salvador Mayol va incorporar en un dels gravats titulat *Levantamiento simultaneo de las Provincias de España contra Napoleón. Año 1808*, i que formava part d'una sèrie basada en episodis de la guerra de la independència. Ideat i dibuixat per Mayol, el gravat va ser realitzat per Joan Masferrer l'any 1817.⁷⁰ Encara que, pel que fa a l'ús d'aquest darrer motiu, tampoc no podem menystenir els evidents punts de contacte amb la poètica desplegada per Bonaventura Planella, un dels principals difusors del repertori al·legòric en la pintura catalana de la primera meitat del XIX. Molts dels seus dissenys incorporen, de manera sistemàtica, la figura de la Fama alada, fins al punt d'esdevenir una formulació estereotipada i tòpica, molt present en les representacions de Marques de Fàbrica, popularment conegudes com a caràtules d'empreses catalanes de l'època. Es tracta d'unes creacions que segueixen, totes elles, una estructura compositiva molt similar, i models tipològics també idèntics que es repeteixen de manera reiterativa. A la reserva del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC hem pogut identificar alguns dels dibuixos preparatoris que l'artista va idear per a la configuració d'aquestes tipologies.⁷¹ A l'igual que va fer Salvador

68. «Hay que mencionar asimismo la cabeza de maja con mantilla blanca, de ojos de fuego, de tez rosada y fresca de color que hay en el comedor de casa Rigalt (avuy del Museu).» Vegeu, B.C. secció de manuscrits, Salvador MAYOL..., cit. supra, n. 32.

69. Vegeu, B.C., cit. supra, n. 32.

70. Vegeu, AA.DD., *Estampas de la guerra de la Independencia*, Madrid, 1996, cat. núm. 54, fig. p. 147. En una altra oportunitat, hem realitzat algunes consideracions sobre aquesta sèrie, vegeu, F. M. QUILEZ I CORELLA, «Josep Cantallops i Salvador Mayol...», cit. supra, n. 1.

71. Vegeu, *Borradores hechos por D. Bonaventura Planella y Conxello profesor de pintura (...). Los ha reunido y conserva en memoria de su Padre, José Planella y Coromina, 1847*. En aquest àlbum es troben recollits un gran nombre de dissenys i dibuixos preparatoris destinats a servir de models per a les caràtules d'empreses de tot tipus, però sobretot les papereres.

Mayol, en les pintures actualment conservades al Museu Goya de Castres, o en algunes de les custodiades al Museu d'Art Modern de Barcelona, Planella va practicar un gènere artístic relativament nou, fonamentalment orientat a publicitar els nous negocis empresarials que, com en el cas de les indústries papereres, comencen, en aquesta època, a expansionar-se arreu de Catalunya.⁷² La documentació d'obreria pertanyent a la sèrie de Consellers, conservada a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, inclou un fons gràfic molt valuós, no tant pel seu mèrit artístic, però sí per la seva importància històrica, atès que documenta el procés d'implantació a Barcelona d'un gran nombre de botigues que fan servir, com a reclam publicitari, el rètol de carrer. Malgrat la seva indiscutible ingenuïtat, alguns dels dibuixos conservats, presentats pels propietaris dels negocis, constitueixen un exemple embrionari d'un fenomen social que s'intensifica a partir de la segona dècada del segle XIX.⁷³

En aquest context, hem d'emmarcar una part de les composicions dissenyades per Mayol, a l'entorn de 1820, i que documenten la seva activitat decorativa, probablement tant a l'església del Carme de Barcelona, coneguda a través d'alguns dels croquis a ploma conservats al gabinet de dibuixos i gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya, com en el projecte de decoració d'un dels sostres de la Llotja, en concret el del saló de sessions, que va presentar l'any 1831 i que, malgrat haver estat triat com el millor de tots els presentats, finalment, per raons desconegudes, va ser encarregat a Bonaventura Planella.⁷⁴ Pel que fa a aquesta darrera activitat hem d'interpretar, com a dibuixos preparatoris, o preliminars, alguns dels dissenys conservats al mateix gabinet del MNAC i més concretament els números d'inventari, MNAC/GDG/ 1793/D i 1819/D. Una relació que en el seu dia ja vam establir en el nostre estudi sobre un dels croquis, pertanyents a l'antiga col·lecció Casellas i que vam atribuir a Salvador Mayol.⁷⁵

La major part de les composicions de Rigalt presenten un deute figuratiu amb algunes de les imatges, o del programa iconogràfic desenvolupat per Planella en els sostres dels salons de la Llotja. És aquest un conjunt que cal contemplar com a una de les darreres manifestacions del llenguatge de signe classicista. Ara bé, també és cert que, paral·lelament, tot i coincidir en el temps amb l'aparició dels primers episodis d'estil romàntic, el grup està concebut com a una autèntica declaració dels

72. Vegeu, AA.DD., *Carátulas Papeleras. Siglos XVIII-XX*, Barcelona, 1986 i I. SOCIAS BATET, *Las marcas de fábrica de Manresa. Xilografías dels segles XVIII i XIX*, Manresa, 1991. Penso que tots dos estudis no valoren prou la importància del paper de l'artista, com a creador dels models tipològics, ni tampoc no fan aportacions sobre el context històric-artístic.

73. Un exemple d'aquest tipus de pràctiques el protagonitza el botiguer Martin Soler que, el 12 de juliol de 1802, suplica «poder poner diseño o senyal encima de la puerta de su tienda en la calle del Call». El motiu d'aquesta sol·licitud que acompanya amb un dibuix original és «(...) para hacer entrar en conocimiento a los compradores de la existencia de ella y facilitar así el despacho de las mercaderías de lienzos, algodón y otros generos por menor». Vegeu, A.H.C.B., Consellers. Obreria. XIV. Caixa 67.

74. Vegeu, C. Cid, «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 de 1948, p. 437; i F.M. QUÍLEZ i CORELLA, «Bonaventura Planella i la pintura...», cit. supra, n. 1.

75. Vegeu, F.M. QUÍLEZ i CORELLA, «Croquis per a la decoració d'una cúpula» a *La col·lecció Raimon Casellas...*, cit. supra, n. 20, cat. núm. 62, p. 132-133.

principis artístics de l'academicisme barceloní, molt distanciat dels postulats defensats per la nova estètica emergent a finals de la dècada dels vint. Tanmateix, les decoracions de sostre palesen un gust arcaic, evocador de l'univers figuratiu introduït per Pere Pau Montaña, entre els anys 1790 i 1792, en la decoració d'alguns dels salons de l'antiga Duana de Barcelona.

Pel que fa a la producció de Mayol, es tracta d'unes composicions, fins i tot aquelles de caire més religiós, que, tal i com ja vam argumentar en una anterior oportunitat, palesen una sensibilitat molt profana, així com una permanent inclinació vers l'observació irònica de la societat del seu temps. No obstant això, al costat de l'originalitat que representa l'adopció d'una mirada distant i crítica, no podem menystenir altres elements, de tipus formal, que esdevenen massa repetitius i poc innovadors. Ara bé, tot aquest *corpus* creatiu constitueix una manifestació evident de quin era l'estil i la tipologia figurativa dominants a Barcelona, i per extensió a tota Catalunya, a partir de la finalització de la Guerra del Francès i fins ben entrada la dècada dels anys trenta.

Les pintures del Palau Dalmaes i altres conjunts pictòrics

El repertori d'imatges gravades que il·lustrava l'edició setcentista de la *Iconologia* de Cesare Ripa, va servir de font d'inspiració de moltes de les composicions creades per Rigalt. Un exemple de l'ús d'aquest recurs instrumental es troba en la representació de la figura del Sol, muntat en un carro arrossegat per quatre cavalls i que el pintor, amb alguna lleugera variant, va incorporar en un dels plafons decoratius corresponent a un conjunt conservat a la reserva del Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC/MAC 38385, (fig. 20) i que, al nostre parer, pot atribuir-se, com a una hipòtesi plausible, a l'actuació de Rigalt. Ateses les indubtables analogies estilístiques existents entre ambdues obres, hem d'incloure en el mateix conjunt la peça amb número d'inventari MNAC/MAC 38386, a on es representa una escena mitològica que malauradament no hem pogut identificar, perquè el seu estat actual no ens ho permet. Es tracta d'un grup que va ingressar al Museu en una data propera a l'any 1943, segons consta en el revers de la fitxa tècnica d'alguna de les fotografies localitzades a l'Arxiu Iconogràfic del MNAC. Malauradament, tots els intents destinats a esbrinar la procedència d'aquests plafons decoratius han resultat infructuosos. El seu estat de conservació fa aconsellable mantenir una certa cautela i evitar qualsevol tipus de precipitació a l'hora de formular un judici que necessita altres elements per resultar més conclouent. D'altra banda, les tipologies figuratives de l'obra presenten algunes diferències amb altres creacions, del mateix pintor, l'autoria de les quals no admet cap mena de dubte.

Com a aspecte curiós convé indicar que la iconografia representada a l'esmentada composició és la del tema mitològic de *Les Hores* que, com hem vist anteriorment, també forma part de la decoració del sostre del Cercle Artístic de Sant Lluc. Al nostre entendre, el cicle del MNAC, amb independència de qui hagi estat el seu autor, s'ha d'emmarcar en el context artístic català de la tercera dècada del segle XIX i cal incloure'l en l'òrbita d'actuació d'alguns dels pintors que integren el denominat movi-



Fig. 20.- Pau Rigalt, *Al·legoria a les Hores del Dia*, procedència desconeguda, cap a 1830.
Museu Nacional d'Art de Catalunya (Foto Calveras, Mérida, Sagristà.)

ment neoclàssic català, una denominació que, per a ser més rigorosos, hauríem de qualificar com a moviment academicista català, encara que, el propòsit de catalogar o etiquetar una determinada tendència artística no deixa de ser un mer debat nominalista que no contribueix a resoldre la contradicció existent entre la implantació d'un model de periodització artística, amb pretensions universalistes, i una realitat local com la catalana, que òbviament segueix un ritme d'evolució artístic diferent que, per la seva singularitat i diversitat, no s'adapta a la dinàmica uniformitzadora i reduccionista a què aspiren tots els models generalistes.

També caldria incloure, com a una producció atribuïble a Rigalt, una nova composició, pertanyent a un conjunt diferent, i que, a l'igual que les anteriors, també va ingressar al Museu, cap a l'any 1943 (fig. 21). Apuntem com a una hipòtesi de treball, força versemblant, que pugui tractar-se d'una obra realitzada en col·laboració amb Salvador Mayol, a qui podria atribuir-se el motiu de les figures femenines representades que, estilísticament, presenten uns trets reconeixibles, en d'altres obres seves, d'indiscutible autoria. Hauríem de considerar com a pertanyent al mateix cicle un dibuix preparatori, conservat a l'Àlbum Rigalt (MNAC/GDG/3272/D), i que presenta indiscutibles analogies tipològiques i compositives amb l'esmentada pintura. Es tracta d'una composició de sostre, formada per dues figures femenines que amb les seves mans sostenen una lira; instrument musical que també hi trobem representat, en el cas de l'obra pictòrica. Pel que fa a la procedència d'aquest darrer grup, podem anotar la del Palau Dalmases,⁷⁶ ubicat al carrer Montcada de Barcelona. A la que probablement va ser la sala noble d'aquest Casal nobiliari, que d'ençà de l'any 1962 és la seu de la institució Òmnium Cultural i fins l'any 1982 també ho havia estat de l'Institut d'Estudis Catalans, es conserva una notable representació de pintura decorativa, que hem pogut descobrir en el decurs d'aquest treball d'investigació i que, sens dubte, s'ha d'incloure en el periple d'activitat desplegada per Pau Rigalt en la tercera dècada del vuitcents. Es tracta d'un conjunt decorat d'acord amb el gust estètic i les tendències del denominat estil Imperi. Tanmateix, hem de lamentar el deficient estat de conservació d'un cicle molt malmès que presenta un gran nombre de pèrdues de la capa pictòrica i una degradació provocada per l'actuació agressiva d'agents climàtics que, com el cas de l'humitat, han provocat el deteriorament de les representacions mitològiques situades en els panys de paret i que intenten imitar l'efecte de grisalla. En concret, hi apareixen representades un total de sis divinitats mitològiques, agrupades per parelles (Atenea-Neptú; Aracne-Mercuri i Ceres-Vulcà). Cada divinitat es troba emmarcada per dues columnes, decorades amb motius florals, i descansa sobre una construcció il·lusòria que imita la forma d'un gerro, al mig del qual hi ha un motiu de paisatge. La composició central de sostre inclou la tòpica, en tractar-se d'un motiu constant en l'obra de Rigalt, representació del tema del Carro del Sol i quatre figures femenines que simbolitzen les Hores del Dia (fig. 22). A l'entorn d'aquest grup central i seguint una disposició

76. Pot trobar-se alguna referència sumària sobre l'existència de l'esmentat cicle pictòric a J. MAINAR, cit. supra, n. 34, p. 309-330. Un recull bibliogràfic molt més exhaustiu pot consultar-se a AA.DD., *Catàleg del Patrimoni Arquitectònic Històric-Artístic de la Ciutat de Barcelona*, Barcelona, 1987, núm. 505, p. 289.

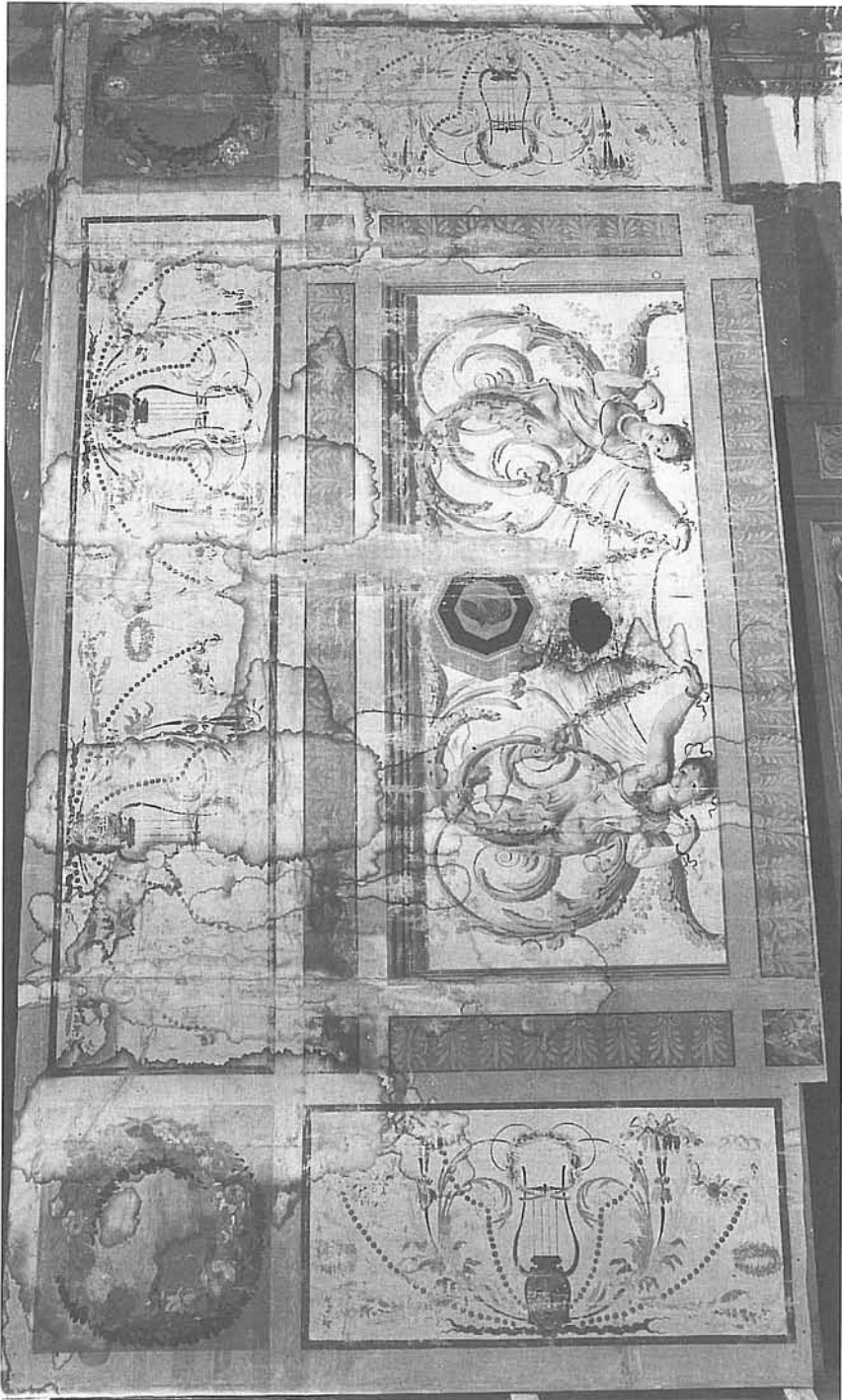


Fig. 21.- Pau Rigalt i Salvador Mayol, *Fragment de composició de sostre*, procedència desconeguda, 1820-1830. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Foto Calveras, Mérida, Sagristà.)

en forma de fris decoratiu, dividit simètricament, es representen, a cada costat, sis dels dotze signes zodiacals. Era aquesta una tipologia que ja havia estat utilitzada per Flaugier en la decoració d'un dels sostres del desaparegut Palau Miró de Reus.⁷⁷

Pel que fa al motiu de la lira, instrument musical representat, tant en algun dels plafons decoratius conservats al MNAC, com en el sostre del palau Dalmases, en contra de l'opinió expressada anteriorment, creiem que seria més encertat considerar-lo com un element molt convencional i habitual en el repertori del pintor que sembla adoptar les característiques d'un codi simbòlic, utilitzat per connotar l'espai amb unes evidents referències musicals, atès que el seu ús sembla generalitzar-se a partir de la segona dècada del segle XIX i també fa la seva aparició en d'altres espais urbanístics de l'època que, seguint el dictat de la moda proromàntica, destinen una dependència del Palau a sala de ball, o d'audicions musicals, com és el cas del saló isabelí de la Casa Duran de Sabadell, a on també hi trobem el mateix element decoratiu.

En termes generals, la situació que presenta l'escena desenvolupada al sostre de la sala del Palau Dalmases és molt més bona i no arriba als nivells de precarietat que trobem a la resta del conjunt. Malgrat que puguin establir-se algunes diferències entre el dibuix inicial, projectat com a un disseny de sostre de tipus circular i la seva posterior realització pictòrica, creiem que al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC es conserva el dibuix preparatori, MNAC/GDG/ 27706/D (fig. 23), que el pintor va fer servir, com a motiu d'inspiració, per a la decoració central del sostre de la sala de música del Palau Dalmases.

La datació d'aquestes pintures sembla correspondre a un període posterior al que hem considerat per a la resta dels conjunts comentats, i, sobretot, més tardà que el que correspon a la decoració dels sostres del Cercle Artístic de Sant Lluç. Tanmateix, en algunes zones del mur perimetral hi trobem la presència de medallons circulars, que sobre un fons de color blau, incorporen construccions arquitectòniques o escenes de paisatge. Pel que fa a aquests darrers motius, es tracta d'uns elements compositius que també formaven part de la decoració de determinats espais de la Casa Vinyals de Terrassa, o del mateix Palau Castell de Pons i que demostren, fins a quin punt el treball de Rigalt està presidit per una metodologia força repetitiva i gens diversificada. Alguns d'aquests escenaris paisatgístics, tot i tractar-se d'estructures compositives molt convencionals, mostren un llenguatge figuratiu molt proper a la sensibilitat romàntica que comença a irradiar, a partir de la dècada dels quaranta, la nova generació de paisatgistes catalans i entre els quals ocupa un lloc destacat,

77. L'antiga residència dels Miró desaparegué, víctima de l'especulació immobiliària, l'any 1973. Encara que no s'hagi documentat la participació de Flaugier en les pintures que decoraven el sostre del Saló i altres dependències del Palau, les característiques formals d'aquestes composicions —conegudes a través de fotografies antigues— coincideixen plenament amb l'estil del pintor. Pel que fa a la cronologia de les pintures caldria situar-les entre els anys 1788 i 1790, moment que coincideix tant, amb un seguit de reformes a la residència dels Miró, com amb la documentada estada del pintor al monestir de Poblet. 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, i F.M. QUÍLEZ i CORELLA, «A l'entorn de...», cit. supra, n. 6. En aquest article; hem intentat demostrar la participació de Flaugier en una de les teles que decoren el saló noble del Palau Bofarull de Reus.



Fig. 22.- Pau Rigalt, *Composició de sostre de la Sala de Música del Palau Dalmau*, cap a 1830
(Foto Francesc M. Quílez.)

la figura d'en Lluís Rigalt. No obstant això, volem precisar que la incorporació d'elements paisatgístics ja està present en algun dels cicles pictòrics catalans del segle XVIII i que, per tant, no constitueix una novetat, ni molt menys una transformació radical que representi una alteració de les tipologies o els models pictòrics imperants. Probablement, la novetat rau en el tipus de tractament que deixa de ser subsidiari o complementari del tema principal per a esdevenir un motiu autònom.

Molts dels dibuixos localitzats al gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC segueixen aquesta mateixa tipologia constructiva. Indubtablement, tal i com ja hem indicat anteriorment, el repertori decoratiu, que inclou un gran nombre d'elements geomètrics i jocs de perspectiva, permet comprovar l'alt grau de virtuosisme que assoleix la seva creativitat quan es tracta d'efectuar aquest tipus de combinacions. A nivell de filiació, les esmentades composicions semblen derivar dels models vigents a França, a partir de la segona meitat del segle XVIII, i que, tant en el cas francès, com posteriorment en aquells indrets a on, per efecte del fenomen d'irradiació també s'acaba implantant aquesta mateixa cultura figurativa, que a grans trets sembla seguir les pautes del gust i de la moda del *revival* clàssic,⁷⁸ es transformen en repertoris tipològics d'ús instrumental i destinats a satisfer finalitats de tipus ornamental. Molt

78. Vegeu, H. JOYCE, «The Ancient Frescoes from the Villa Negroni and their influence in the Eighteenth and Nineteenth centuries», a *The Art Bulletin*, LXV, 3, setembre de 1983, p. 423-440; i D. IRWIN, *Neoclassicism*, Londres, 1997.

probablement, hem de considerar que les creacions de Rigalt presenten aquest mateix component funcional i que les similituds apuntades amb els models francesos siguin la conseqüència directa del coneixement, per part del barcelonès, de tot un bagatge instrumental al qual ha pogut accedir a través dels repertoris d'imatges gravades que assoleixen una gran difusió, ja des de la centúria anterior.⁷⁹

Tampoc no podem menystenir la incidència del llenguatge decoratiu conreat a la cort madrilenya, a partir dels darrers anys del segle XVIII i principi del segle XIX, caracteritzat per una interpretació eclèctica de les fonts gràfiques utilitzades. En aquest sentit, alguns dels conjunts decoratius de Rigalt mostren aspectes comuns amb el programa iconogràfic desenvolupat per artistes, com Vicente Gómez i el seu col·laborador, Manuel Pérez, o el bolonyès Luis Jappelli, en els sostres de les denominades *Casitas del Principe y del Infante* a El Escorial.⁸⁰ Tots tres pintors incorporen un repertori ornamental d'inspiració clàssica, amb motius basats en aquest repertori i que gravita a l'entorn de la recreació dels espais de la pintura pompeiana, o amb paisatges d'inspiració romana com poden ser els de les ruïnes de la Via Appia Antica, o les termes de Caracalla.⁸¹

Joaquim Rigalt, una trajectòria efímera

Tal i com ja havíem indicat en les pàgines precedents, la recerca efectuada a l'Arxiu de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ens ha permès localitzar alguns documents relatius a la malaurada trajectòria creativa de Joaquim Rigalt, el fill gran d'en Pau Rigalt. En primer lloc, gràcies a aquesta informació, ha estat possible, d'una banda, establir l'esmentat parentiu, i de l'altra, fixar la data de naixement (1804); una referència cronològica, aquesta darrera, que es pot deduir a partir del coneixement de la notícia de què el seu òbit va tenir lloc, com a conseqüència de l'epidèmia declarada a Barcelona, el dia 2 de desembre de 1821, quan només tenia 17 anys.

Uns messos abans, en concret el 24 d'agost de 1821, Joaquim Rigalt, des de la seva condició de deixeble de l'escola d'Arquitectura de Barcelona, havia lliurat sis projectes a la Academia de San Fernando, amb el propòsit de què fossin exhibits a l'exposició pública que havia de tenir lloc, aquell mateix any, a Madrid. Un total de tres optaven al premi que concedien les Corts espanyoles al millor projecte de monu-

79. Entre els repertoris més importants de l'època, hem de citar el de Charles PERCIER i Pierre-François-Leonard FONTAINE, *Recueil des décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement... composé par Percier et Fontaine exécutés sur leurs dessins*, París, 1801. Al respecte, vegeu, M.L. MYERS, *French Architectural and Ornament drawings of the Eighteenth Century*, Nova York, Metropolitan Museum of Art, 1991-1992. Així mateix, *Arts Décoratifs 1799-1814*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1992 i *Les papiers peints en arabesques de la fin du XVIII^e siècle*, Musée du Papier Peint de Rixheim (France), 1997.

80. Vegeu, J.J. JUNQUERA, «El Escorial: Los techos de las Casitas del Principe y del Infante», a *Reales Sitios*, 1970, p. 27-40.

81. La decoració pictòrica de la residència de Manuel Godoy respon a aquest criteri de gust estètic i està inspirada en els grans espais emblemàtics de la cultura clàssica. Vegeu, S. BLANCO CASTIÑEYRA, *El Palacio de Godoy*, Madrid, 1996.

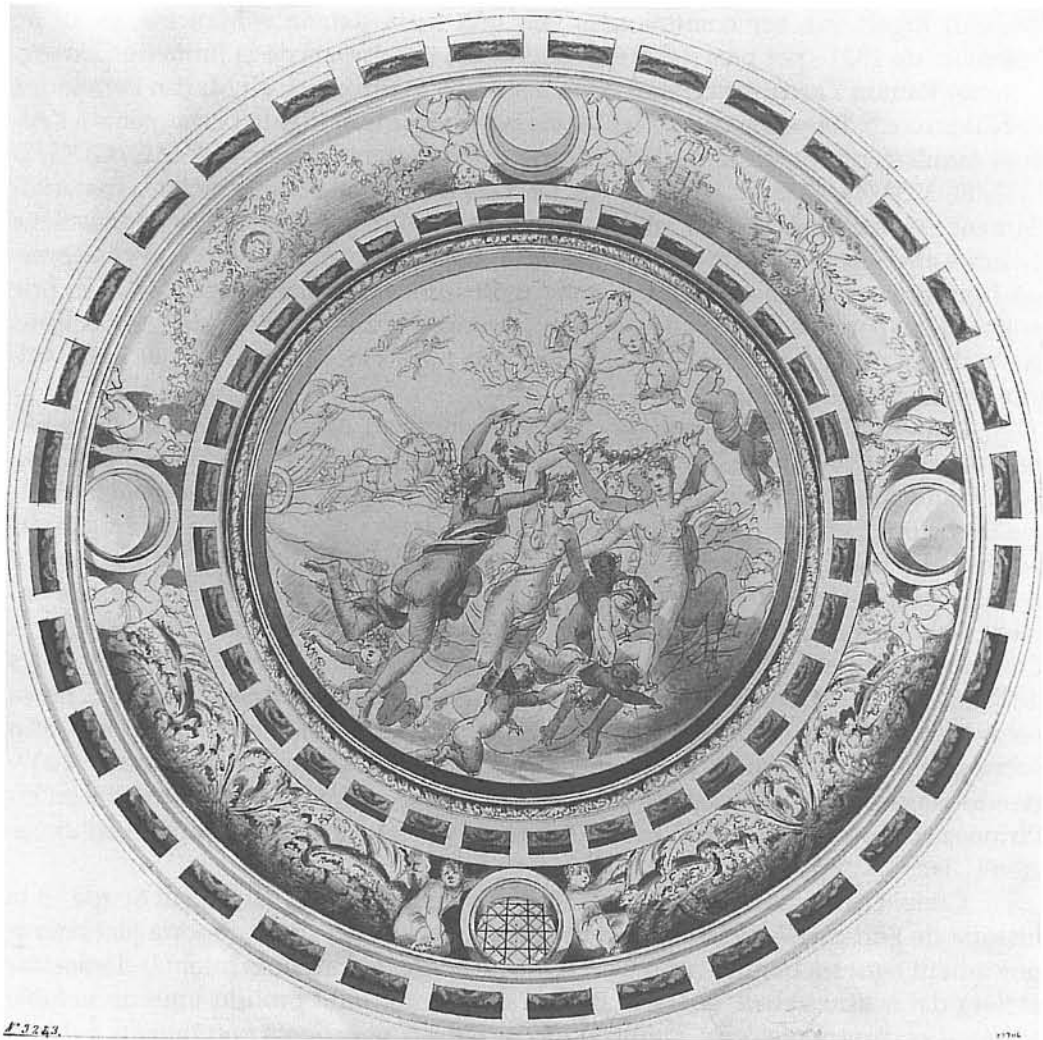


Fig. 23.— Pau Rigalt, *Dibuix preparatori per a una composició de sostre*, cap a 1830.
 Museu Nacional d'Art de Catalunya (Foto Calveras, Mérida, Sagristà.)

ment que s'havia d'erigir per perpetuar la memòria del Jurament Constitucional que el rei havia prestat, el dia 9 de juliol de 1820, al Congrés dels Diputats.⁸²

Acompanyava la presentació dels dissenys amb una carta, a on a més d'exposar la situació de precarietat econòmica que patien els seus pares, sol·licitava una pensió per prosequir els estudis d'arquitectura. Les circumstàncies de la mort d'en

82. Vegeu, B.C., A.J.C., Comunicació adreçada a la secció de Foment, 13 de juny de 1821, Lligall LXXIII bis, fol. 886.

Joaquim Rigalt van ser comunicades –en una carta datada a Manresa, el 10 de desembre de 1821– per part del qui aleshores era el secretari de la Junta de Comerç, Antonio Ramon Zarco, al secretari de la institució madrilenya, en Martín Fernández de Navarrete.⁸³ Tots els projectes realitzats per en Joaquim Rigalt, pertanyents a l'Àlbum familiar, presenten la particularitat d'estar signats i datats –MNAC/GDG/D 3342/D, 3334/D, 3335/D i 3338/D. Es tracta d'un grup de composicions, majoritàriament executades a ploma, –projectes de fonts públiques, rentadors i Mausoleus dedicats als Herois Militars– datats entre els anys 1820 i 1821 que, en la seva expressió figurativa, dibuixa un perfil artístic molt influenciat pel llenguatge al·legòric practicat pel pare, de qui també es poden admirar d'altres creacions del mateix tipus que palesen una gran preparació tècnica i una natural predisposició per aquest tipus de pràctiques artístiques.

Un any més tard la Junta de Comerç lliurava a l'Academia de San Fernando un conjunt de dibuixos realitzats per Pau Rigalt i que el pintor volia presentar a l'exposició que havia de tenir lloc a la mateixa Acadèmia, com ja havia esdevingut norma tradicional, el mes de setembre de 1822. Es tractava d'un total de quatre apunts de «tinta de la china copiados del natural en el viaje que hubo de hacer con motivo de la pasada epidemia de que fue victima su joven hijo...»; uns treballs que, prèviament, ja havien estat exhibits el mes de juny de 1822, en una mostra celebrada a la Casa de la Llotja de Barcelona.⁸⁴ Curiosament, la valoració artística que dels dissenys de Rigalt va fer la Junta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, no va ser massa positiva i, fins i tot, va desvetllar el següent comentari, molt il·lustratiu sobre quina era l'opinió formada sobre algunes de les capacitats del pintor: «(...) y siendo plausible la aplicación de D. Pablo Rigal para copiar las vistas que ofrecen los Pirineos en Cataluña desearia la Academia mayor franqueza y soltura en su ejecución (...)».⁸⁵

Creiem que aquest judici reflecteix el discret paper que Pau Rigalt ocupa en la història de l'art català de la primera meitat del segle XIX,⁸⁶ però, no seria just retenir únicament aquesta imatge tan sesgada, si considerem, com hem intentat demostrar al llarg del nostre treball, que som davant d'un autor molt prolífic, amb un notable volum d'encàrrecs pictòrics, alguns d'ells impulsats per clients pertanyents a destacats grups socials de la societat catalana del vuitcents i que, d'altra banda, tampoc no podem menystenir la seva contribució al desenvolupament del conreu a Catalunya d'un gènere molt incipient, com era el de la temàtica paisatgística.

83. Vegeu, A.R.A.B.S.F., Junta Ordinaria del 13 de Enero de 1822.

84. Año de 1822, Barcelona, 13 de agosto de 1822, Don Pablo Rigalt presentó cuatro vistas de tinta china en una exposición pública de artefactos y producciones que la Junta dispuso y se verificó en su Casa Lonja de 7 a 13 de Junio de 1822. Vegeu, A.R.A.B.S.F.

85. Carta de 30 de setiembre de 1822 del secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al Jefe Político de Barcelona, Presidente de la Junta de Comercio de Cataluña. Vegeu, A.R.A.B.S.F.

86. En aquest sentit resulta sorprenent, en contra del que havia esdevingut una pràctica habitual a l'època, l'absència, a les pàgines del *Diari de Barcelona*, d'un panegíric dedicat a evocar la figura del pintor, desaparegut el dia 19 d'octubre de 1845. Únicament una breu notícia, a la secció d'Avisos, comunicava, en nom de la família, la data i l'hora del sepel·li a l'església de sant Miquel. Vegeu, *Diario de Barcelona*, 20 d'octubre de 1845, 293, p. 4057.