

L'escultor Benet Sunyer (1727-1765) a Barcelona

Carles Dorico i Alujas

Historiador de l'art. carles.dorico@gmail.com

Resum

Aquest article constitueix una aproximació al recorregut vital i a la producció de Benet Sunyer, un dels darrers membres d'una coneguda nissaga d'escultors que es pot documentar des de mitjan segle XVII fins a l'inici del segle XIX i que té com a figura més destacada Josep Sunyer i Raurell. Nascut a Prada de Conflent, Benet Sunyer passà bona part de la seva vida a Barcelona, on s'ocupà d'obres tan importants com el desaparegut retaule major de l'església de Betlem, l'escultura del qual contractà juntament amb l'artista italoportuguès Giovanni Antonio Bellini. En aquest estudi, a més d'aprofundir en aquest treball i en altres que l'escultor dugué a terme a la capital del Principat, incorporem al catàleg d'obra conservada de Benet Sunyer les imatges de sant Ambrós i sant Antoni Abat que, procedents del retaule setcentista del gremi de blanquers, actualment custodia el Museu d'Història de Barcelona. També tractem breument les estades de Benet Sunyer a Peralada i Figueres, i el retorn de l'escultor a Prada ja al final dels seus dies.

Paraules clau: escultura / retaule / Giovanni Antonio Bellini

Abstract

The sculptor Benet Sunyer (1727-1765) in Barcelona

An examination and survey of the life and output of Benet Sunyer, one of the last members of a well-known line of sculptors that can be documented as far back as the mid-17th century and until the early 19th century, whose most prominent figure is Josep Sunyer i Raurell. Born in Prada de Conflent, Benet Sunyer spent most of his life in Barcelona, where he was commissioned such as important works as the now-vanished main altarpiece at the Betlem church, whose sculpture he and Italian-Portuguese artist were commissioned. This study further examines this and other works that the sculptor crafted in Barcelona. The catalogue of the conserved oeuvre of Benet Sunyer also includes the images of Saint Ambrose and Saint Anthony Abbot which come from the 18th century altarpiece at the tanners' guild, currently housed at the History Museum of Barcelona. We shall also briefly examine Benet Sunyer's sojourns in Peralada and Figueres and the sculptor's return to Prada at the end of his life.

Keywords: sculpture / altarpiece / Giovanni Antonio Bellini

Des de que a mitjan segle passat Cèsar Martinell donà a conèixer el resultat de les seves recerques sobre l'activitat desenvolupada a Catalunya per escultors i arquitectes en el període comprès entre els anys 1600 i 1810,¹ són molts els historiadors que han aprofundit en l'estudi de l'evolució de l'art català en aquella època. Pel que fa a l'escultura, no obstant, els investigadors s'han interessat principalment per la producció del segle XVII i de les primeres dècades del XVIII, oblidant-se sovint dels artífexs que treballaren ja avançat aquest segle. Tret d'un reduït nombre de personalitats, entre les que podem citar Carles Morató, Lluís Bonifàs i Massó, Jaume Padró, Salvador Gurri o Ramon Amadeu, els escultors catalans de la segona meitat del segle XVIII són ara per ara pràcticament desconeguts, com és el cas de Benet Sunyer, del qual ens ocuparem tot seguit. Les referències bibliogràfiques a Benet Sunyer són escasses, i només Lluïsa Rodríguez ha estudiat part de les obres sortides del taller de l'escultor.² La importància d'alguna d'elles, com el desaparegut retaule major de l'església barcelonina de Nostra Senyora de Betlem, fa pensar que Benet Sunyer arribà a gaudir en el seu temps d'un notable prestigi, alhora que l'estàtua de pedra de santa Marta que presidia la façana de l'església de l'hospital de Pere Desvilar –actualment reconstruïda en el recinte de l'Hospital

de Sant Pau— posa de manifest l'alt nivell de qualitat que assolí el seu treball. La confirmació de l'habilitat de Benet Sunyer ens la proporcionen les imatges de sant Ambrós (o sant Agustí) i de sant Antoni Abat que, procedents del retaule que el gremi de blanquers tenia a l'església de Sant Agustí Nou, es conserven en les reserves del Museu d'Història de Barcelona i que la documentació recentment localitzada permet incorporar al catàleg d'obra de l'escultor. La trajectòria professional de Benet Sunyer presenta, a més, l'interès afegit de creuar-se amb la del conegut escultor italoportuguès Giovanni Antonio Bellini, ambdós titulars del contracte per a la realització de l'escultura i la talla de l'esmentat retaule de l'església de Betlem.

Entorn familiar de Benet Sunyer

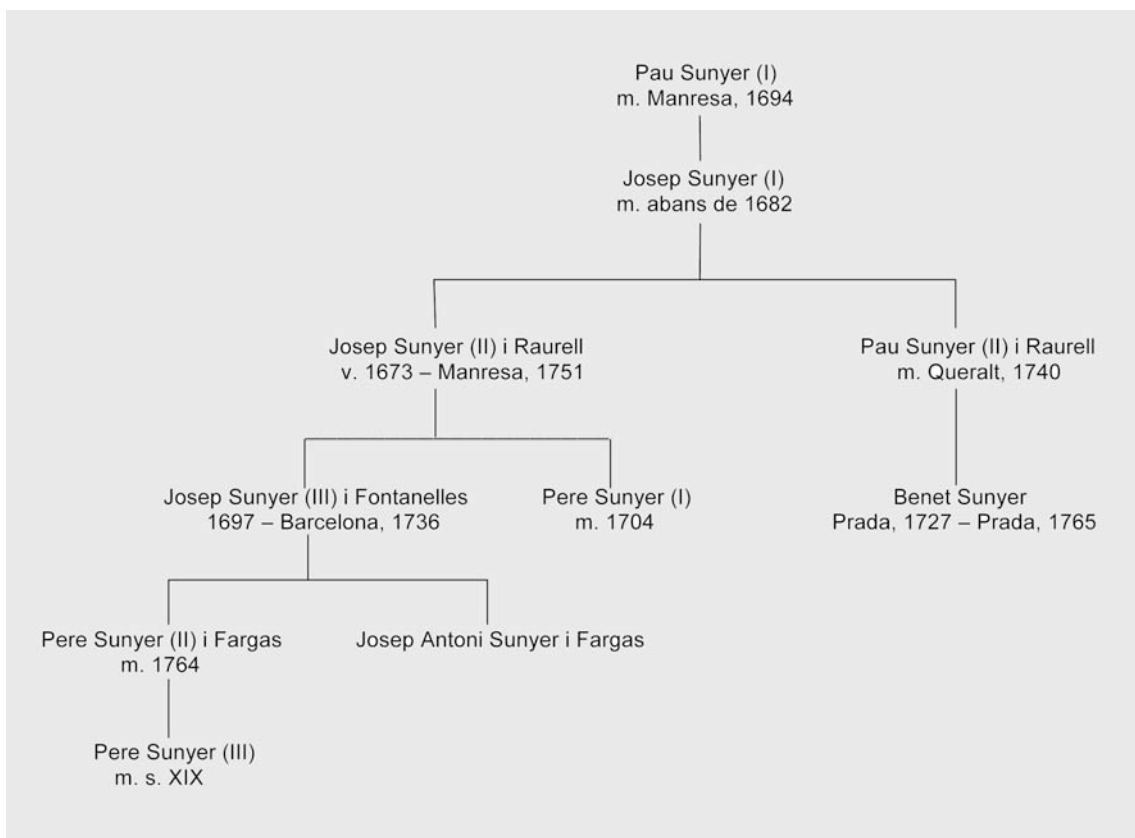
Benet Sunyer era besnét de Pau Sunyer (I), escultor d'origen barceloní establert a Manresa abans del 1655 amb el qual s'inicià una nissaga d'escultors que desenvoluparen la seva activitat en terres catalanes durant prop de dos segles i que comptà entre els seus membres amb una figura del renom de Josep Sunyer (II) i Raurell, net de Pau Sunyer (I) i oncle de Benet Sunyer. Una visió actualitzada d'aquesta nissaga —síntesi de notícies donades per diversos autors i de dades inèdites obtingudes en arxius catalans d'ambdós costats dels Pirineus— ha estat publicada per Teresa Avellí en un estudi centrat en la personalitat de Josep Sunyer (II) i Raurell.³ Bona part de la informació sobre els diferents components de la família que apareix en les següents línies procedeix de l'estudi citat, com també la forma de referir-se a cada un d'ells, sovint portadors del mateix patronímic i, per aquest motiu, objecte de freqüents confusions.

Pau Sunyer (I) treballà principalment per a esglésies del bisbat de Vic, on encara avui es poden veure algunes de les seves obres, com els retaules majors de les parròquies de Santa Maria i de Sant Joan d'Oló.⁴ Al costat de Pau Sunyer (I) es formà el fill del mestre, Josep Sunyer (I), escultor de vida curta que col·laborà amb el seu pare fins que el sorprengué la mort abans del 1682. Josep Sunyer (I) deixà dos fills que es dedicaren a l'ofici familiar: Josep Sunyer (II) i Raurell —l'escultor més conegut de la nissaga, a qui ja hem fet referència— i Pau Sunyer (II) i Raurell. Els dos germans probablement aprengueren l'ofici al costat del seu pare i del seu avi i, quan l'avi morí l'any 1694, Josep Sunyer (II) i Raurell, que anteriorment ja s'havia responsabilitzat personalment d'alguna obra, es posà al front del taller familiar, en el qual cal pensar que també s'integrà Pau Sunyer (II) i Raurell.

Josep Sunyer (II) i Raurell estengué cap el nord l'àmbit habitual d'actuació de la família i l'any 1691 ja se'l pot documentar treballant a Puigcerdà. El 1696, amb el retaule major de l'església de Sant Pere de Prada de Conflent, inicià la seva producció en terres de la Catalunya francesa, que alternà amb els encàrrecs que rebia del Principat fins que cap al 1715 retornà a Manresa per treballar a la Seu, el moblament de la qual havia estat malmès recentment per un incendi. Poc després inicià la construcció del monumental retaule major de l'església parroquial de Santa Maria d'Igualada, obra de llarga durada i una de les més conegudes de l'escultor. Posteriorment, feines igualment importants l'obligaren a desplaçar-se a altres poblacions catalanes, entre elles Berga, Solsona i Barcelona, on residí una llarga temporada i, per motius que ignorem, ingressà al gremi d'escultors de la ciutat l'any 1738.⁵ Josep Sunyer (II) i Raurell es casà en primeres núpcies amb Teresa Fontanelles i, en segones, amb una altra Teresa de la qual ignorem el cognom. Fruit del primer matrimoni tingué dos fills que, com ell, es dedicaren a l'escultura: Josep Sunyer (III) i Fontanelles i Pere Sunyer (I) i Fon-

tanelles, ambdós deixebles i col·laboradors del seu pare i morts anys abans que ell. Pere Sunyer (I) traspassà a Font-Romeu l'any 1704 abans de tenir cap fill i Josep Sunyer (III) morí a Barcelona l'any 1736 deixant dos fills que continuaren l'ofici de la família: Pere Sunyer (II) i Fargas i Josep Antoni Sunyer i Fargas.⁶ El primer esdevingué l'hereu de Josep Sunyer (II) i Raurell quan aquest morí a Manresa l'any 1751 i dirigí el taller d'escultura fins que li arribà la mort l'any 1764 i el succeí el seu fill Pere Sunyer (III), el treball del qual encara es pot documentar a l'inici del segle XIX.⁷ Josep Antoni Sunyer i Fargas no s'integrà en el taller manresà i s'establí a Barcelona, on, com veurem més endavant, mantingué una confusa relació professional amb Benet Sunyer que el gremi barceloní d'escultors considerà que no s'ajustava a allò que prescrivien les ordenances i tractà d'impedir per la via judicial.

Pau Sunyer (II) i Raurell, menys conegut que el seu germà Josep Sunyer (II) i Raurell i d'obra d'una qualitat sensiblement inferior, treballà la major part de la seva vida a la Catalunya francesa. Retornà al Principat vers el 1740 i morí abans d'acabar aquest any a Berga, on col·laborava amb el seu germà en la construcció del retaule major del santuari de la Mare de Déu de Queralt. S'havia casat amb Francesca Fontanella (o Fontanelles), potser emparentada amb la primera esposa de Josep Sunyer (II) i Raurell, i tingué almenys tretze fills, el darrer dels quals fou Benet Sunyer i Fontanella (o Fontanelles), l'únic que consta que es dedicà a l'escultura. Benet Sunyer nasqué el dia 11 d'abril de 1727 a Prada de Conflent, lloc de residència habitual Pau Sunyer (II) i Raurell durant molts



Escultors de la família Sunyer (segles XVII-XIX)

anys, i fou batejat a l'església parroquial de la vila dos dies més tard.⁸ És probable que iniciés l'aprenentatge de l'ofici al costat del seu pare i que, després de passar la infantesa a Prada, es traslladés al Principat en fer-ho aquell. Cas de ser encertada la suposició, no seria estrany que, quan Pau Sunyer (II) i Raurell faltà, Benet Sunyer hagués passat a estar sota la tutela del seu oncle Josep Sunyer (II) i Raurell, en el taller del qual hauria tingut ocasió de prosseguir l'aprenentatge. Fos com fos, la manca de qualsevol referència documental a la formació de Benet Sunyer no permet confirmar ni rebatre la hipòtesi, com tampoc conèixer com transcorregué la seva joventut. La primera notícia que ha estat possible localitzar sobre l'escultor el situa a Barcelona molt després de la mort del seu pare, quan amb poc més de vint anys ja era fadrí escultor.

Els primers anys de Benet Sunyer a Barcelona (c. 1749-1751)

És possible que l'arribada de Benet Sunyer a Barcelona es produís en els darrers mesos de l'any 1747 o en el transcurs del l'any següent, si bé no és fins avançat l'any 1749 que sabem amb certesa que el jove escultor es trobava a la capital del Principat.⁹ Consta documentalment que en aquest any treballava a les ordres de l'escultor Carles Grau i que, en no disposar de casa pròpia, residia en la que el mestre barceloní tenia al carrer del Carme.¹⁰ Carles Grau havia ingressat al gremi d'escultors de la ciutat l'any 1735¹¹ i poc després s'havia compromès, juntament amb el fuster Sebastià Aldabó, a construir el retaule major del monestir de Sant Ramon del Portell, obra que per motius que ignorem no arribà a portar a terme.¹² L'any 1747, quan potser Benet Sunyer ja formava part del seu taller, s'ocupà de la construcció de diferents elements decoratius de guix i de fusta destinats a l'església barcelonina de Santa Marta,¹³ per a la façana de la qual, anys després, l'escultor pradenc faria la imatge de la santa titular de la fornícula.

Benet Sunyer s'integrà ben aviat en el reduït cercle d'artífexs actius a la ciutat, com ho posa de manifest el matrimoni que no tardà en concertar amb Maria Rosa Soler, filla de l'escultor Bartomeu Soler, originari de Vilanova de Cubelles (avui part de Vilanova i la Geltrú) i des d'abans de l'any 1738 mestre del gremi barceloní.¹⁴ L'enllaç se celebrà el 31 d'octubre de 1749 a la parròquia del Pi i en ell actuà com a testimoni Sebastià Aldabó,¹⁵ que s'oferí a hostatjar la jove parella en la casa que ell i la seva esposa tenien llogada al carrer de Santa Anna.¹⁶ És remarcable que Sebastià Aldabó, ultra el frustrat encàrrec que havia compartit amb Carles Grau, també hagués treballat entre els anys 1735 i 1739 al costat de l'oncle de Benet Sunyer –Josep Sunyer (II) i Raurell– en la decoració de la capella de Nostra Senyora del Roser de l'església del convent barceloní de Santa Caterina.¹⁷ Aquest entramat de relacions laborals, reforçat per possibles vincles d'amistat, tal vegada fou determinant per a Benet Sunyer a l'hora de decidir desplaçar-se a Barcelona per orientar el seu futur professional, en oferir-li la garantia de trobar a la ciutat persones disposades a donar-li suport.

Dos dies després de contraure matrimoni amb Maria Rosa Soler, Benet Sunyer sol·licità l'ingrés al gremi d'escultors,¹⁸ tràmit generalment mancat de dificultats per a qui, com ell, es casava amb la filla d'un membre de la corporació. La petició la traslladà a la junta del gremi Carles Grau, llavors prohom en cap, i l'examen tingué lloc el 23 de novembre del 1749.¹⁹ L'aspirant obtingué el grau de mestre després de respondre satisfactòriament a quatre preguntes teòriques –dues sobre escultura i dues sobre arquitectura– i de demostrar les seves aptituds mitjançant la presentació d'un Sant Crist amb la Verge i sant Joan al peu de la creu, una imatge de la Immaculada i un relleu amb l'A-

doració dels Reis. Durant uns mesos, Benet Sunyer potser seguí treballant en el taller de Carles Grau o, més probablement, col·laborà en les tasques que el seu sogre tenia en curs, a l'espera que li sorgís l'oportunitat d'assumir personalment algun encàrrec. La primera obra que, ara per ara, sabem que emprengué sota la seva única responsabilitat fou la construcció d'un frontal d'altar amb decoració escultòrica destinat a l'església de l'antic convent de la Mare de Déu de la Mercè de Barcelona, pel qual cobrà 16 lliures i 16 sous el mes de setembre de l'any 1751.²⁰

Benet Sunyer i l'ambient artístic barceloní a mitjan segle XVIII

Durant el temps que Benet Sunyer desenvolupà la seva activitat professional a Barcelona, la formació dels escultors es regia per les normes establertes a les ordenacions del gremi aprovades l'any 1680, que exigien als aspirants a exercir l'ofici quatre anys d'aprenentatge en el taller d'un mestre integrat a la corporació barcelonina i tres anys de pràctiques com a fadrí també a les ordres d'un mestre de la ciutat. Passats els set anys, els fadrins estaven en condicions d'assolir el grau de mestre –amb la facultat d'obrir taller propi a la capital del Principat– sempre que superessin la prova d'aptitud a què els sotmetia el gremi. Les limitacions inherents a aquest procés de formació, aplicat amb poques variacions per tots els gremis de la ciutat, llastrava les aspiracions d'aquells professionals que, com els pintors, els arquitectes i els mateixos escultors, pretenien que el seu treball deixés de ser vist com una simple pràctica artesana i se li atorgués la consideració d'activitat artística. Per tal de proporcionar uns coneixements que suplissin les mancances de l'educació que es donava en l'àmbit gremial, l'any 1747 un grup de pintors, escultors i arquitectes començaren a impartir classes de diverses disciplines vinculades a les belles arts en una escola creada per iniciativa dels pintors Manuel i Francesc Tramulles amb el propòsit d'emular l'acadèmia fundada poc abans a Madrid sota el patrocini del rei i que aviat es convertiria en la *Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*. L'escola barcelonina, que com l'acadèmia madrilenya prengué el nom d'Acadèmia de les Tres Nobles Arts, era dirigida pels dos fundadors i comptava amb un cos de professors format, entre d'altres, pels pintors Josep Sala i Jaume Carreres, els arquitectes Josep Martí i Ramon Esplugues, i l'escultor Carles Grau, als quals se sumà, vers el 1754, el també escultor Pere Costa, que aquell any havia estat nomenat acadèmic de mèrit de l'*Academia de San Fernando* i contribuïa amb aquesta distinció a donar prestigi a l'escola.²¹

D'origen modest i abast limitat, l'Acadèmia de les Tres Nobles Arts barcelonina contribuï durant deu anys a millorar la formació dels artífexs catalans, malgrat que, a causa de la seva indefinició legal, hagué de suspendre temporalment les activitats pedagògiques uns mesos de l'any 1754 per ordre del governador de la ciutat, el qual adduí que les classes vulneraven el decret que regulava les reunions de més de tres persones. Una vegada resolta l'objecció de l'autoritat local potser amb el suport de l'*Academia de San Fernando*, inicialment favorable a l'existència de l'escola barcelonina, la labor educativa d'aquesta prosseguí fins que els criteris centralistes subjacents en els estatuts que la institució madrilenya aprovà l'any 1755 i ratificà el 1757 impediren l'ensenyament de les belles arts en qualsevol centre que no comptés amb la seva aprovació expressa. Clausurada l'Acadèmia de les Tres Nobles Arts de Barcelona com a conseqüència de l'entrada en vigor dels esmentats estatuts, els professors barcelonins emprengueren un seguit d'accions encaminades a demostrar la contribució de la desapareguda acadèmia al progrés de les arts en el Principat i a aconseguir que se'ls permetés prosseguir el treball de formació que fins llavors havien exercit. Tanmateix, ni les gestions

realitzades corporativament ni els escrits que Manuel i Francesc Tramulles, a títol personal, dirigien a la institució madrilenya per tal que autoritzés la instauració a Barcelona d'una acadèmia vinculada a la de *San Fernando* mai no obtingueren una resposta satisfactòria, tot i que alguns acadèmics de la capital del regne recolzaren ocasionalment la proposta dels dos pintors.

L'arribada de Benet Sunyer a Barcelona en el temps en què es començaren a impartir classes a l'Acadèmia de les Tres Nobles Arts i el fet que inicialment treballés en el taller de Carles Grau, un dels seus professors, permeten pensar que l'escultor pradenc podria haver figurat entre els primers deixebles de la institució. D'haver estat així, hauria tingut l'ocasió de complementar la formació que els escultors rebien tradicionalment en els tallers dels seus mestres amb l'ensenyament d'un professorat sensible a les tendències acadèmiques emergents, del qual quedava explícitament exclòs qualsevol que *"a más de aver dibujado por estampas, no tubiese algunos años de estudio por el modelo"*, com es feia constar en una de les clàusula dels estatuts de l'acadèmia. Igual ensenyament estigué a l'abast dels aprenents i fadrins que es formaren en el taller de Benet Sunyer, sense que la possible manca de recursos econòmics fos un impediment per accedir-hi, atès que, amb l'afany de no excloure ningú, en una altra clàusula dels mateixos estatuts s'establia que *"todos los jóvenes pobres, para facilitarles medio como concurrir al referido estudio, sirviesen dos años en la mecánica nesaria [...], eximiéndolos del gasto de entrada para siempre y del subsidio anual en los dos años"*.²²

Entre els escultors que treballaren al costat de Benet Sunyer a Barcelona podem citar Bernat Cots, Josep Berenguer, Llorenç Rosselló, Francesc Vila o Vilar i Joan Travé, alguns dels quals aprengueren les nocions bàsiques de l'ofici a l'obra de l'escultor pradenc i altres col·laboraren amb ell una vegada superada l'etapa inicial de formació. Bernat Cots, nascut a Barcelona vers el 1730,²³ treballà en el taller de Benet Sunyer els anys 1751 i 1752,²⁴ probablement després d'acabar l'aprenentatge; més endavant estigué al servei d'altres escultors i el 1759 superà l'examen del gremi que li conferí el grau de mestre.²⁵ Josep Berenguer, nascut vers el 1725, era fill de Salvador Berenguer, escultor que temps enrere havia col·laborat amb Josep Sunyer (II) i Raurell en la decoració de la capella de Nostra Senyora del Roser de l'església del convent de Santa Caterina;²⁶ formà part del taller de Benet Sunyer almenys els anys 1753 i 1754,²⁷ i ingressà al gremi d'escultors el 1755.²⁸ Llorenç Rosselló, nascut vers el 1735, era fill del fuster barceloní Josep Rosselló; inicià l'aprenentatge amb l'escultor Josep Trulls i l'any 1753 passà al taller de Benet Sunyer, amb la consegüent protesta del primer, que tractà d'impedir-ho al·legant que s'havia compromès a romandre sis anys en el seu obrador i només n'hi havia estat quatre;²⁹ malgrat l'oposició de Josep Trulls, Llorenç Rosselló treballà un temps a les ordres de Benet Sunyer i l'any 1758 assolí el grau de mestre.³⁰ Francesc Vila o Vilar, nascut vers el 1733, es pot documentar en el taller de Benet Sunyer el 1754 i el 1755, any en què marxà a Solsona, on potser s'establí definitivament.³¹ Joan Travé, nascut a Barcelona vers el 1720, realitzà una part de l'aprenentatge amb Pere Costa i la resta amb Lluís Bonifàs, amb qui també treballà dos anys i mig de fadrí;³² entre el 1753 i el 1755 col·laborà esporàdicament amb Benet Sunyer i bona part dels dos anys següents la passà en el taller de l'escultor pradenc per completar els tres anys de pràctiques que les ordenances del gremi exigien;³³ tanmateix, problemes derivats de la diversitat de mestres responsables de la seva formació motivà que la corporació no l'admetés fins a l'any 1764.³⁴ Com ja hem avançat, en els darrers temps que Benet Sunyer estigué actiu a Barcelona també comptà amb la col·laboració del seu cosí Josep Antoni Sunyer, amb qui establí un vincle laboral irregular que provocà un greu enfrontament amb el gremi del qual tractarem més endavant.

El retaule major de l'església de Sant Joan de la comanda hospitalera de Vilafranca del Penedès (1752-1753)

El casament de Benet Sunyer amb la filla de Bartomeu Soler no només facilità a l'escultor pradenc l'accés al gremi barceloní, sinó que també li permeté beneficiar-se de les relacions professionals que el seu sogre havia establert durant els més de deu anys que portava treballant a la ciutat. Vers el 1752, Bartomeu Soler estava ocupat en la construcció del retaule major de l'església de la comanda hospitalera d'Aiguaviva per ordre de fra Magí Anton de Vilallonga, nebot del gran prior de Catalunya de l'orde militar de Sant Joan de Jerusalem i administrador de diverses comandes, entre elles l'esmentada d'Aiguaviva.³⁵ Mentre l'obra encara era en curs, el mateix Magí Anton de Vilallonga, probablement aconsellat per Bartomeu Soler, encarregà a Benet Sunyer la construcció del retaule major de l'església de la comanda de Vilafranca del Penedès, de què també era administrador. El contracte se signà davant d'un notari barceloní el 18 de juliol de 1752 i en ell l'escultor s'obligà a fabricar el retaule d'acord amb el model que havia ideat prèviament, a responsabilitzar-se del trasllat del moble i les imatges de Barcelona a Vilafranca i a tenir enllestida la feina, com a tard, el dia de sant Joan de l'any següent. En el mateix document, fra Magí Anton de Vilallonga es comprometé a abonar a l'escultor 256 lliures, 6 sous i 8 diners pel seu treball i pels materials necessaris per portar-lo a terme, quantitat que faria efectiva en tres pagaments d'igual import, el primer en el moment de la signatura del contracte, el segon quan la feina estigués a mig fer i el tercer una vegada assentada l'obra a l'església vilafranquina.³⁶ Benet Sunyer complí puntualment amb les seves obligacions i rebé els lliuraments estipulats en les dates previstes, l'últim d'ells el 29 de juliol de 1753. Tot i que en el contracte s'especificà que el preu pactat no experimentaria cap augment encara que Benet Sunyer introduís alguna modificació al model aprovat per tal de millorar-lo, el darrer pagament s'incrementà en 29 lliures i 7 sous en atenció a les despeses que ocasionaren a l'escultor petites feines no compreses en l'acord inicial, com encarnar i col·locar ulls de porcellana a les imatges i pintar de blanc l'estructura arquitectònica.³⁷

El retaule presidí el presbiteri de l'església vilafranquina de Sant Joan durant menys d'un segle i desaparegué víctima de la destrucció de les propietats dels ordes religiosos que seguí a la desamortització de Mendizábal. No disposem de cap descripció escrita ni de cap document gràfic que ens permeti saber com era el conjunt, les característiques del qual només podem intentar reconstruir a partir del text del contracte, molt detallat pel que fa a les imatges però mancat de qualsevol referència que aporti llum sobre l'arquitectura que les envoltava. Malgrat aquesta absència d'informació es pot deduir que el retaule era dividit en tres carrers –el central més ample que els laterals– i que constava de bancal, d'un cos únic i d'àtic. D'acord amb el model adoptat amb més freqüència a mitjan segle XVIII, els carrers segurament eren delimitats per columnes d'ordre compost i fust poc decorat, sobre les quals devia córrer un entaulament que s'interrompia o corbaria en el centre per permetre que la fornícula principal superés l'alçada del cos i s'endinsés en l'àtic que coronava el conjunt. L'esmentada fornícula allotjava una imatge de sant Joan Baptista d'uns dos metres d'alçada i en els carrers laterals s'hi podia veure les imatges de sant Magí i sant Antoni de Pàdua, patrons del comitent. L'àtic era ocupat per una imatge de santa Teresa, flanquejada per dos àngels.³⁸

Compra d'una casa del carrer de Santa Anna (1753) i endeutament de Benet Sunyer

Tot i que les notícies que tenim de l'inici de la carrera professional de Benet Sunyer no indueixen a pensar que el seu taller mantingués una activitat capaç de generar elevats ingressos, l'any 1753 l'escultor s'embranchà en la compra de la casa del carrer de Santa Anna que des que es casà compartia amb Sebastià Aldabó. Tal vegada fou la mort del fuster que mogué els propietaris de l'immoble –els pares carmelitans calçats– a plantejar a Benet Sunyer la disjuntiva d'adquirir l'habitatge o deixar-lo lliure, ja que ell no era el titular de l'arrendament. La compra es formalitzà el dia 27 de febrer de l'esmentat any 1753 mitjançant un document notarial en el qual es féu constar els diversos censos que gravaven la casa, les pensions que calia pagar anualment i els deutes endarrerits que s'havien de liquidar, com també l'import que l'escultor havia de fer efectiu per tancar la transacció, que es fixà en 282 lliures, 6 sous i 2 diners.³⁹ Atès que d'aquesta quantitat Benet Sunyer només pogué abonar 100 lliures, per tal d'avaluar el pagament de la resta i el compliment de les demés obligacions adquirides oferí com a garantia la casa objecte de la compra, tot comproment-se a fer-hi obres de rehabilitació amb una inversió mínima de 400 lliures.

El mes de març del mateix any 1753 les obres ja havien començat, no tant amb la finalitat d'esmerçar en reparacions la quantitat pactada, sinó amb el propòsit de destinar una suma molt superior a una reforma de l'immoble encaminada a dividir-lo en dos habitatges independents. Les tasques de mestre de cases foren a càrrec de Joan Soler i del seu fill Josep –possiblement pare i germà del conegut Joan Soler i Faneca–, els quals pressupostaren la seva intervenció en 860 lliures.⁴⁰ Els treballs de fusteria els executà Sebastià Aldabó, fill de l'anterior llogater de la casa, que valorà la seva feina en unes 600 lliures.⁴¹ Tanmateix, Benet Sunyer no disposava dels diners necessaris per fer front a les elevades despeses que dia a dia se li presentaven, ni tan sols per satisfer la part del preu de la casa que encara devia, i abans d'acabar el mes de març es veié obligat a demanar un préstec de 600 lliures en concepte de censal al rector del Col·legi de Sant Guillem.⁴² Amb aquesta quantitat pogué saldar els deutes més peremptoris,⁴³ però ben aviat hagué de negociar un nou préstec, cosa que no li resultà gens fàcil.⁴⁴ No fou fins al més d'agost que aconseguí que Madrona Rodoreda, vídua de l'acabat argentier Jaume Rodoreda, li deixés, també en concepte de censal, l'elevada suma de 2.100 lliures,⁴⁵ que destinà a pagar el treball dels mestres de cases i del fuster, a alliberar la propietat d'alguns censos i a retornar al rector del Col·legi de Sant Guillem les 600 lliures que li havia deixat uns mesos abans.⁴⁶ Curiosament, poc després de saldar el deute amb el Col·legi tornà a sol·licitar la quantitat que havia retornat,⁴⁷ una vegada més per atendre les despeses derivades de les obres,⁴⁸ llavors ja en una fase molt avançada.

El risc que assumí Benet Sunyer en endeutar-se per un import de 2.700 lliures i obligar-se a pagar uns interessos anuals de 81 lliures sembla excessiu per a un professional que no consta que tingués altres ingressos que els derivats del seu treball. Potser esperava que la venda o el lloguer d'una de les dues cases en què havia dividit l'immoble l'ajudaria a estabilitzar la seva situació econòmica,⁴⁹ però les notícies que tenim no permeten pensar que això succeís i més aviat apunten a un progressiu deteriorament de les finances de l'escultor. El mes d'octubre de 1754 reconegué deure 15 lliures al carnisser barceloní Josep Roig; el març de l'any següent el deute ja havia pujat a 100 lliures i, encara que prometé reiteradament fer efectiva l'esmentada quantitat, no realitzà el pagament fins a l'agost de 1756.⁵⁰ Per les mateixes dates també s'endarrerí en la liquidació de les pensions d'un cens

que estava obligat a pagar als pares carmelitans⁵¹ i és molt possible que igualment tingués dificultats per abonar amb regularitat els interessos dels préstecs rebuts de Madrona Rodoreda i del rector del Col·legi de Sant Guillem. Davant d'aquesta situació, sembla que la vídua de l'argenter adoptà dràstiques mesures per garantir el rendiment de la seva inversió, atès que hi ha indicis per creure que, mitjançant el seu procurador,⁵² assumí l'administració de les cases propietat de Benet Sunyer amb el fi de destinar els lloguers que cobrés a saldar els interessos del préstec.⁵³

El retaule del Sant Crist de la Pietat de l'església del convent de Santa Mònica (1754-1758)

A mitjan any 1753, els membres de la confraria del Sant Crist de la Pietat es proposaren construir un nou retaule per a la capella que tenien en el creuer de l'església del convent de Santa Mònica, de pares agustins descalços, i nomenaren una comissió perquè s'ocupés de gestionar l'obra. Durant uns mesos, els comissionats probablement estudiaren les propostes de diversos escultors de la ciutat i finalment escolliren la que els presentà Benet Sunyer, amb el qual formalitzaren l'encàrrec el dia 27 de febrer de 1754.⁵⁴ En el contracte signat davant de notari per ambdues parts s'establí que la feina havia de quedar enllestida en el termini de vuit mesos i que l'escultor es faria càrrec de totes les despeses que es produïssin, des del cost de la fusta fins als jornals dels mestres de cases que s'ocuparien de desmuntar el retaule antic i assentar el nou, si bé se li permeté aprofitar la mesa que havia servit fins aleshores. La quantitat que Benet Sunyer cobraria per portar a terme l'obra es fixà en 340 lliures, que la confraria faria efectives en tres pagaments: el primer, de 140 lliures, a la fi del proper mes de març; el segon, de 100 lliures, quan hi hagués mig retaule fet, i el tercer, també de 100 lliures, una vegada ultimada la tasca.

Benet Sunyer es posà immediatament a treballar i, encara que el 4 de març de l'esmentat any 1754 ja rebé un avançament de 76 lliures, sembla que des de bon principi la feina no progressà d'acord amb allò que s'havia previst, atès que les 64 lliures que havien de completar el primer termini li foren abonades en petites quantitats entre el 4 d'abril i el 15 de juliol, com consta en l'època que per l'import total de les 140 lliures l'escultor signà el 14 de febrer de 1755.⁵⁵ En aquesta data, l'activitat constructiva ja s'havia interromput, potser per problemes econòmics de la confraria o tal vegada per incompliment de l'escultor, el qual no tornà a ocupar-se de l'obra fins als primers mesos de l'any 1757, en retornar a Barcelona després d'una llarga estada a Peralada de la qual tractarem més endavant. El maig d'aquell any, Benet Sunyer completà la meitat del retaule i la confraria, tal com s'havia compromès en el contracte, li pagà les 100 lliures corresponents al segon termini.⁵⁶ Cal suposar que uns mesos després l'escultor posaria fi a la feina i cobraria el tercer termini, malgrat que ara per ara no ha estat possible documentar aquest últim pagament.

No coneixem cap testimoni gràfic ni cap descripció del retaule, però gràcies al contracte sabem que havia de ser un moble de considerables dimensions, de més de nou metres d'alçada i d'uns cinc metres d'amplada. Del text del document es desprèn també que l'estructura projectada per Benet Sunyer constava de bancal, un únic cos dividit en tres carrers i un àtic. El cos havia de tenir en el carrer central una gran fornícula destinada a allotjar el Sant Crist de la Pietat i els carrers laterals havien de ser formats per columnes que, segurament en número de quatre —dos per carrer—, havien de tenir el terç inferior del fust decorat amb talla i els dos terços superiors estriats o llisos, com era

habitual en aquell temps. Davant de les columnes s'hi havia de col·locar dues de les tres Virtuts teològals i a l'àtic, la tercera, envoltada per quatre minyons o angelets. És probable que el retaule desaparegués en el transcurs del segle XIX o fos sensiblement modificat en alguna de les transformacions que experimentà l'església de Santa Mònica després de convertir-se en parròquia sota el patronatge de Sant Josep l'any 1835. Amb motiu d'una de les últimes reformes realitzades en el temple abans que fos incendiat el 1936, diverses peces que es consideraren dignes de ser conservades i que no es pogueren adaptar al nou arranjament ingressaren al Museu Diocesà, però cap d'elles es pot relacionar amb el retaule de la confraria del Sant Crist de la Pietat.⁵⁷

L'estàtua de santa Marta de la façana de l'església de l'Hospital de Pere Desvilar (1754)

Les dependències medievals de l'Hospital de Pere Desvilar, de les quals formava part una església posada sota l'advocació de sant Pere i santa Marta, foren enderrocades la segona dècada del segle XVIII quan s'inicià la construcció de la Ciutadella. Poc després, els administradors de l'hospital adquiriren un terreny en la Riera de Sant Joan i l'any 1735 començaren a bastir-hi un nou edifici que havia d'integrar l'hospital i l'església i que a mitjan segle era gairebé acabat. Un dels darrers treballs que s'executaren fou la decoració de la façana del temple, iniciada l'any 1747 per l'escultor Carles Grau i el seu taller –potser amb la participació de Benet Sunyer, llavors encara fadrí–, i continuada per altres artífexs en el transcurs dels sis anys següents.⁵⁸ El 1753 només faltava esculpir l'estàtua de pedra de santa Marta que havia d'ocupar la fornícula situada sobre la porta principal, obra que els administradors encarregaren a Benet Sunyer, ja esdevingut un acreditat mestre. L'estàtua (fig. 1 i 2) fou col·locada a la fornícula a les darreries de maig o a l'inici de juny de 1754 i el dia 6 d'aquest mes l'escultor rebé 50 lliures en pagament del seu treball.⁵⁹

L'Hospital de Pere Desvilar i l'església de Santa Marta, com tants altres edificis del casc antic de la ciutat, desaparegueren quan s'obrí la Via Laietana i es reformaren les zones adjacents. La façana de l'església, no obstant, fou desmuntada i traslladada al recinte de l'Hospital de la Santa Creu i



Fig. 1. Estàtua de Santa Marta situada a la façana de l'església de l'antic Hospital de Pere Desvilar, de Barcelona, ara al recinte de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, de la mateixa ciutat. Fotografia: Néstor Navarrete.



Fig. 2. Detall de l'estàtua de santa Marta situada a la façana de l'església de l'antic Hospital de Pere Desvilar. Fotografia: Néstor Navarrete.

Sant Pau, on es reconstruí adossada a un pavelló modernista del complex hospitalari que en aquell temps s'estava edificant. La decisió de conservar el conjunt, particularment meritòria perquè fou presa en una època en què el barroc era poc valorat, ens permet contemplar integrada en l'entorn arquitectònic original l'única escultura de Benet Sunyer que fins avui es creia que s'havia salvat de la destrucció.

L'escultor representà santa Marta com una dona jove de cos esvelt i rostre serè, i la vestí amb la toca, l'hàbit i el mantell propis d'una monja, malgrat ser creença generalitzada que havia viscut en temps de Crist. A l'Evangeli se l'esmenta en el passatge en què Jesús és acollit a la casa que ella i la seva germana Maria tenen a Betània i en el qual narra la resurrecció de Llàtzer, el seu germà. La indumentària monacal fa al·lusió a la vida ascètica atribuïda al personatge per Iacopo da Varazze en la Llegendà àuria, obra en què també descriu l'episodi de la vida de la santa que reproduïx l'estàtua. Segons l'autor, santa Marta, després de presenciar l'Ascensió de Crist, es dirigí a la Provença per

predicar el cristianisme i allà s'enfrontà a un animal monstruós que semblava un drac, al qual sotmeté aspergint-lo amb aigua beneïta. A l'estàtua cisellada per Benet Sunyer, santa Marta apareix amb actitud triomfant dempeus sobre el llom de l'animal, mentre sosté amb la mà esquerra la caldereta de l'aigua beneïta i manté l'altra mà tancada per aguantar el salpasse, originàriament de fusta de roure i avui desaparegut. També ha desaparegut la llengua que emergia de la gola de l'animal i que, com la corona de la santa, era metàl·lica. Al marge d'aquestes pèrdues, convé tenir present que l'aspecte de l'estàtua en temps de Benet Sunyer era ben diferent del que nosaltres coneixem. Abans de ser col·locada a la fornícula, el daurador Onofre Bohet donà dues capes de "blanquet de Venècia al oli" a tota la figura femenina, daurà la corona i el salpasse, i pintà de color vermell la llengua del monstre.⁶⁰

La irregular base de sustentació que l'animal proporciona a la santa dona al cos d'aquesta una tensió ascendent remarcada pels plecs que es formen a l'hàbit i al mantell, majoritàriament rectilinis i disposats en diagonal tot reflectint el diferent nivell en què es troben els peus del personatge i la lleugera inclinació del cos que això determina. Gràcies a l'espai que aquesta inclinació deixa lliure en la part inferior del grup, Benet Sunyer pogué integrar harmònicament en la composició el cap alçat i girat vers la santa de l'animal, establint entre ambdós un expressiu intercanvi de mirades. El tractament que l'escultor donà a la gestualitat i a la vestimenta de santa Marta és una mostra primerenca de la contenció formal que a mitjan segle XVIII s'estava imposant entre els artistes catalans més sensibles als corrents artístics emergents. L'actitud que adopta la santa s'allunya de l'exaltació espiritual que fins aleshores havien mostrat habitualment les imatges religioses, i la indumentària que li cobreix el cos es resisteix a doblar-se en plecs ampul·losos i a onejar com probablement

hauria fet d'haver estat ideada per un escultor de formació més conservadora. El caràcter innovador de la santa Marta de Benet Sunyer es fa palès en comparar-la amb la visió de la mateixa santa donada per l'escultor vigatà Pere Costa en la traça que l'any 1756 dibuixà per al retaule major que els administradors de l'Hospital de Pere Desvilar projectaven construir a l'església una vegada enllestides les obres (fig. 3).⁶¹ Pere Costa havia contribuït decisivament a l'evolució de l'escultura i la retaulística catalana el primer quart del segle XVIII, però quan rebé l'encàrrec dels administradors de l'hospital ja era un home d'avançada edat que es mantenia fidel als models que li havien donat prestigi. La santa Marta que dibuixà a la traça és una figura d'anatomia indefinida per raó de la seva poca mida però, tot i així, mostra una disposició forçada de braços i cames que afavoreix la formació de sinuoses corbes i voluminosos plects en la folgada vestimenta que la cobreix, trets característics d'una estètica que Benet Sunyer ja havia començat a deixar enrere.

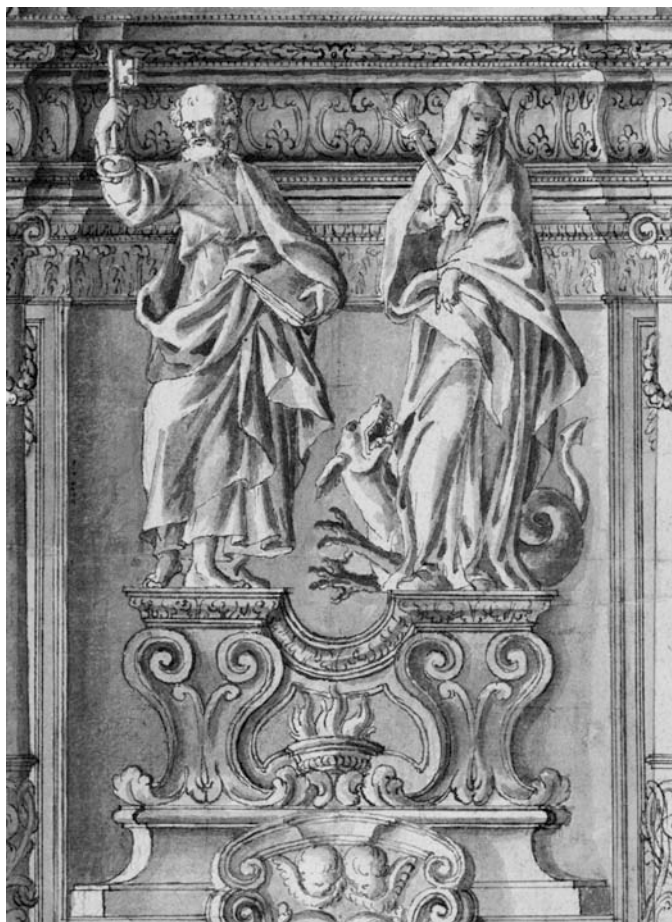


Fig. 3. Detall del projecte de Pere Costa per al retaule major de l'església de l'antic Hospital de Pere Desvilar, amb les figures de sant Pere i santa Marta en el centre. Fotografia: Biblioteca de Catalunya.

El retaule major de l'església de Nostra Senyora de Betlem (1754-1759) i l'escultor italo-portuguès Giovanni Antonio Bellini

L'església de Nostra Senyora de Betlem –bastida entre els anys 1680 i 1732 com a part del Col·legi de la Companyia de Jesús i temps després assignada al bisbat–, malgrat ser un dels edificis barrocs més notables de Barcelona ha tingut tradicionalment poca fortuna bibliogràfica i els historiadors que en els últims anys l'han estudiat s'han vist impossibilitats de concretar algunes dades relatives a la seva construcció a causa d'importants buits documentals.⁶² El retaule que la presidí fins a l'any 1936 encara ha estat més poc afortunat que el temple i als dubtes derivats de l'escassetat de documentació s'hi ha de sumar la dificultat de determinar quina part del moble datava d'abans que els jesuïtes fossin expulsats d'Espanya l'any 1767 i quina part s'endegà posteriorment. Sabem que el retaule no es considerarà totalment acabat fins a l'any 1866, quan l'església ja s'havia convertit en parròquia, però ignorem l'abast dels treballs que s'efectuaren per ultimar un conjunt que, com es pot

observar a les fotografies preses abans que fos destruït, presentava trets estilístics més propis del segle XVIII que del XIX, tant pel que fa a l'estructura com a l'escultura i a la majoria de detalls decoratius. Respecte als inicis de l'obra, no ha estat fins fa poc que, gràcies a les investigacions de Maria Lluïsa Rodríguez, hem conegut les gestions que a mitjan segle XVIII els jesuïtes emprengueren per tal de dotar el temple d'un retaule adient a les característiques de l'edifici, si bé la mateixa autora, potser condicionada per la data de les darreres intervencions, s'ha inclinat per atribuir als treballs executats en temps de la Companyia un volum inferior al que documentació fins ara inèdita permet deduir que tingueren realment.⁶³

Els primers mesos de l'any 1754, els jesuïtes ja havien escollit la traça d'acord amb la qual s'havia de construir el retaule i, tot seguit, demanaren a un artífex de la seva confiança que els assessorés per tal de posar per escrit les condicions que havien de regir la realització de la tasca. La taba que redactaren imposava al mestre que volgués fer-se càrrec de l'obra l'obligació de responsabilitzar-se tant dels treballs necessaris per portar-la a terme com de la provisió de la fusta i de la resta de materials que hagués de menester, però tal vegada per raó de les grans dimensions del retaule finalment optaren per dividir l'encàrrec en dues parts. El dia 1 de juny de l'esmentat any 1754, el procurador del rector del Col·legi signà amb l'escultor italo-portuguès Giovanni Antonio Bellini⁶⁴ i amb Benet Sunyer un contracte notarial mitjançat el qual ambdós es comprometeren conjuntament a elaborar les imatges, els relleus i la decoració de talla,⁶⁵ i el mateix dia concertà amb el fuster barceloní Ignasi Mas la construcció de l'estructura arquitectònica.⁶⁶ Es convingué que els dos escultors cobrarien 2.000 lliures pel seu treball i per la fusta que empressin per fer les imatges i els relleus, mentre que el fuster rebria 3.000 lliures per la feina del seu ofici i per la resta de la fusta, inclosa la decorada amb talla. Els tres artífexs s'obligaren a concloure el retaule en el termini de dos anys, en el transcurs dels quals se'ls satisfaria el preu convingut en tres pagaments d'igual import.

Val la pena senyalar que la presència de Giovanni Antonio Bellini a Barcelona adquireix una rellevància especial perquè és l'última notícia coneguda de la vida d'aquest escultor i porta a qüestionar la hipòtesi dels historiadors portuguesos que situa la seva mort a Lisboa com a conseqüència del terratrèmol que assolà la ciutat l'1 de novembre de 1755.⁶⁷ Giovanni Antonio Bellini, nascut a Pàdua o a les rodalies de la ciutat l'última dècada del segle XVII, es pot documentar a Portugal entre els anys 1725 i 1749, primer a Évora i més endavant a Lisboa, sovint al costat de Johan Friedrich Ludwig, arquitecte alemany que, abans d'establir-se a Portugal i adoptar el nom de João Frederico Ludovice amb què és conegut, havia treballat al servei dels jesuïtes a l'església romana del Gesù.⁶⁸ En una data imprecisa, potser després de la mort de Ludovice l'any 1752, Bellini es traslladà a Madrid, on el mateix any 1752 i el següent formà part de l'equip d'escultors que, a les ordres de Giovanni Domenico Olivieri i Felipe de Castro, s'ocupaven de la decoració del Palau Reial.⁶⁹ Entre les obres que realitzà a Portugal, moltes d'elles per encàrrec de la Companyia de Jesús, figuren un apostolat per a l'església del *Colégio de Santo Antão-o-Novo*, de Lisboa (actualment col·locat en la façana de l'hospital lisboeta de Sant Josep); el retaule de *Nossa Senhora da Boa Morte* per a l'església del *Colégio de Nossa Senhora da Conceição*, de Santarém (conservat en la mateixa església, convertida en catedral de la ciutat) (fig. 4 i 5); el retaule major i els laterals de l'església del convent de religioses clarisses de Louriçal (conservats *in situ*); el retaule de la capella d'una propietat dels jesuïtes coneguda com *Qinta de Santa Bárbara*, situada prop de la vila de Constância (conservat *in situ*), i l'estàtua de sant Joan Nepomucè per a l'antic pont lisboeta d'Alcântara (conservada al *Museu Arqueológico do Carmo*, de Lisboa).⁷⁰



Fig. 4. Retaule de Nossa Senhora da Boa Morte, construït per l'escultor italo-portuguès Giovanni Antonio Bellini per a l'església del Colégio de Nossa Senhora da Conceição, de Santarém, actualment convertida en catedral de la ciutat. Fotografia de l'autor.



Fig. 5. Detall del retaule de Nossa Senhora da Boa Morte. Fotografia de l'autor.

rec de la construcció del retaule major de l'església de Betlem. Fos com fos, l'avançada edat de Bellini probablement induí els responsables de l'obra a associar al mestre padovès un escultor jove que, com era el cas de Benet Sunyer, estigués en condicions de garantir el bon ritme i la continuïtat de la feina. Atesa la brillant trajectòria professional de Giovanni Antonio Bellini es podria pensar que fou ell l'encarregat de projectar el retaule barceloní, però el poc temps transcorregut entre l'acabament dels medallons del Palau Reial i la signatura del contracte aconsellen descartar la idea. En canvi, les repetides referències a un director de l'obra que es troben en la taba –sense que mai consti el seu nom– permeten suposar que la traça la delineà el mateix artífex a qui es confià la supervisió dels treballs, comesa que incloïa la significativa facultat d'alterar el disseny original amb les millores que considerés oportunes. Maria Lluïsa Rodríguez ha suggerit que l'esmentat artífex podria haver estat l'escultor vigatà Pere Costa,⁷² distingit poc abans amb el títol d'acadèmic de mèrit de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* i aleshores actiu a Barcelona després d'una llarga absència de la ciutat. El retaule, tal com el mostren els testimonis gràfics conservats (fig. 6), recorda efectivament diverses obres d'aquest escultor, però la disposició que presenten alguns elements estructurals s'aparta notablement dels esquemes que seguí amb més freqüència. Malgrat els dubtes que això suscita, no es pot descartar del tot que en algun moment els jesuïtes haguessin comptat amb la col·laboració de Pere Costa, l'actuació del qual a Betlem havia estat recollida per Ceán Bermúdez en el seu *Diccionario histórico* en atribuir-li el retaule major de l'església barcelonina d'una corporació de clergues regulars que no especifica,⁷³ obra que mai no ha estat identificada i que podria tractar-se de la que ens ocupa.

La manca de documentació relativa al procés constructiu del retaule ens impedeix conèixer amb precisió amb quin ritme avançà el treball dels escultors i del fuster, si bé les escasses notícies disperses que es poden vincular al progrés de la feina posen de manifest que el termini de dos anys estipulat pels jesuïtes per deixar-la enllestida se sobrepassà llargament. Ignorem quina fou la contribució de Giovanni Antonio Bellini a l'obra, atès que, ara per ara, l'única notícia que ha estat possible

A Madrid esculpí dos medallons destinats a la galeria principal del Palau Reial: "*Cristo enviando a Santiago a predicar a España*" i "*El Consejo de Indias*", traslladats posteriorment al Museu del Prado, en què encara es conserven.⁷¹

No fóra estrany que els jesuïtes del Col·legi barceloní coneguessin l'estreta relació mantinguda per Giovanni Antonio Bellini amb la Companyia a Portugal i que per aquest motiu l'escollissin per fer-se càr-



Fig. 6. Retaule major de l'església de Nostra Senyora de Betlem, de Barcelona. Desaparegut. Fotografia: Storch, Museu de Valls/Arxiu Cèsar Martinell.

localitzar de l'estada de l'escultor padovès a Barcelona és la seva participació en la formalització del contracte, potser perquè no tardà en abandonar la ciutat o potser perquè morí. Desconeixem igualment amb quina intensitat es dedicà Benet Sunyer a l'encàrrec de la Companyia en els mesos que seguien a la signatura del document, però, com ja hem avançat i veurem a continuació, el novembre de 1755 es traslladà a Peralada i restà a la vila més d'un any, temps durant el qual s'ha de pensar que l'escultura del retaule no progressà. Pel que fa al fuster Ignasi Mas, sabem que treballava habitualment pels jesuïtes i que l'any 1757 detallà davant d'un notari barceloní la quantitat de fusta necessària per prosseguir la tasca que tenia entre mans,⁷⁴ encara que no sembla que llavors s'ocupés del retaule major, sinó de l'edificació de la casa d'exercicis que s'alçava al costat del Col·legi. Cal esperar fins a l'any 1759 per poder documentar, bé que indirectament, la represa de la construcció del retaule. En un procés judicial que enfrontà Benet Sunyer amb el gremi, del que tindrem ocasió de tractar més endavant, consta que l'esmentat any l'escultor havia tancat el taller del carrer de Santa Anna on solia treballar i, segons senyalaren els síndics del gremi, el mes de juliol “*tenía su operatorio en el Colegio de religiosos jesuitas de la presente ciudad, en el que, con todos sus mancebos, trabajava el retablo principal de la iglesia de dicho Colegio*”.⁷⁵ La concentració de la major part de la capacitat productiva de l'escultor pradenc en el retaule major de l'església de Betlem permet deduir que en aquelles dates els jesuïtes havien superat els problemes que anys enrere els obligaren a aturar l'obra i que, encara que potser ni Benet Sunyer ni Ignasi Mas no acabaren tota la feina que els corresponia fer, quan l'escultor s'absentà novament de Barcelona l'any 1760 la construcció del retaule ja es trobava en una fase molt avançada.

La impossibilitat de diferenciar els treballs realitzats en temps de la Companyia dels que es portaren a terme després que l'església fou convertida en parròquia ens impedeix saber en quina mesura el conjunt que mostren les fotografies responia al projecte inicial. Tanmateix, gràcies a la taba sabem que algunes de les escultures previstes des de bon principi es podien veure en el retaule destruït l'any 1936 en el lloc que els havia destinat l'autor de la traça. En canvi, cap clàusula de l'escrit proporciona informació sobre l'estructura arquitectònica del conjunt, que, tal com la coneixem, constava d'un bancal de pedra negra, d'un ampli cos dividit en tres carrers i d'un àtic igualment tripartit. Els carrers eren delimitats per monumentals columnes d'ordre compost amb dos terços del fust llis i el terç inferior decorat amb fullatge, un tractament dels ordres clàssics molt en voga a mitjan segle XVIII. Menys freqüent en la retaulística catalana setcentista era la pronunciada separació que hi havia entre el carrer central i els laterals, cada un amb la seva pròpia prolongació cap a l'àtic en una disposició que es podria deure a alguna intervenció realitzada en el retaule en el transcurs del segle XIX. També podria ser conseqüència dels treballs que s'efectuaren abans del 1866 la desequilibrada decoració de l'àtic, exuberant en els carrers laterals i en el coronament del central i molt sòbria en la resta.

Un dels aspectes que més criden l'atenció del retaule és el reduït nombre d'imatges que contenia, sobretot si tenim en compte les dimensions del moble. En la taba s'esmenten “sants, àngels, lo Naixement, demás figuras de evangelistas y demás trofeos”. També es fa referència a l'Adoració dels Reis i als “àngels, núbols al ayre y altres pesas”. No totes aquestes escultures apareixen en les fotografies del retaule que coneixem i algunes de les que s'hi poden veure no tenen suficient definició per apreciar-ne els detalls i identificar-les amb certesa. El Naixement, amb la Mare de Déu, el Nen Jesús, sant Josep i altres personatges que completaven l'escena, presidia el conjunt des del cambril

que s'obria en el centre del cos del retaule, sobre el sagrari o manifestador. L'Adoració dels Reis era situada en la fornícula que ocupava bona part de l'àtic, mentre que els àngels "al ayre" i el nimbe de núvols que sostenien –igualment "al ayre" i envoltant una representació que a les fotografies no es distingeix– es trobaven en el punt més alt del moble. Les imatges dels evangelistes, si s'arribaren a esculpir, desaparegueren abans que el retaule fos fotografiat i les d'altres sants quedaren limitades a les dels apòstols sant Andreu i sant Jaume,⁷⁶ allotjades entre les columnes dels carrers laterals. Més sorprenent que la reducció del nombre d'imatges previstes en el projecte és l'absència de les figures d'àngels, minyons o querubins que apareixen amb tanta freqüència en altres retaules de l'època, bé sigui recolzats sobre frontons, sobrevolant fornícules o col·locats en qualsevol lloc on l'arquitectura els deixa espai. En el retaule major de l'església de Betlem, ben al contrari, només hi havia els dos àngels situats en el coronament amb la funció de sostenir el nimbe de núvols al qual ens hem referit més amunt. No fóra estrany que altres figures de característiques semblants, però sense cap funció específica, haguessin estat eliminades al segle XIX com a part dels treballs previs a la inauguració del retaule.

L'estada de Benet Sunyer a Peralada (1755-1757)

L'aturada de dos dels encàrrecs que Benet Sunyer tenia en curs l'any 1755 –el retaule del Sant Crist de la Pietat de l'església conventual de Santa Mònica i el retaule major de l'església de Nostra Senyora Betlem– comportà a l'escultor una considerable reducció d'ingressos i l'obligà a buscar fora de Barcelona la feina que a la ciutat li escassejava. L'oportunitat de fer-se càrrec d'una nova obra se li presentà el mateix any 1755 a Peralada, on s'establí el mes de novembre després de tancar el taller barceloní del carrer de Santa Anna.⁷⁷ Acompanyaren Benet Sunyer a la vila empordanesa la seva esposa i alguns dels oficials que habitualment treballaven a les seves ordres, entre ells Joan Travé,⁷⁸ cosa que es pot interpretar com un indicatiu de la importància de la feina que es disposava a emprendre. L'estada de l'escultor a Peralada es prolongà, si més no, fins al mes de novembre de l'any següent, com es dedueix d'una declaració feta davant d'un notari barceloní el dia 13 d'aquest mes a instància d'un dels prohoms del gremi d'escultors de la ciutat.⁷⁹ Tanmateix, és ben probable que Benet Sunyer encara residís a la vila les primeres setmanes del 1757, atès que no es pot tornar a documentar la seva presència a la capital del Principat fins a la fi del primer trimestre de l'any.⁸⁰

No disposem de cap notícia, ni bibliogràfica ni d'arxiu, que ens permeti saber amb certesa quina tasca tingué ocupat Benet Sunyer a Peralada, si bé consta documentalment que en el temps que l'escultor tingué el taller a la vila es treballava en la construcció del retaule major de l'església parroquial,⁸¹ posada sota l'advocació de Sant Martí. L'any 1752, els obrers i la comunitat de preveres havien acordat destinar un antic llegat a l'erecció del retaule, aportant ells mateixos i els feligresos de la parròquia la quantitat necessària per completar el cost de l'obra. Per tal de fer efectiu el llegat, que era invertit en diversos censals dels quals s'havien convertit en propietaris els obrers, aquests s'avingueren a cedir els seus drets a la comunitat de preveres i el dia 21 de febrer de 1757 declararen haver rebut dels sacerdots l'últim termini de les 541 lliures, 9 sous i 8 diners a què ascendia l'import total de la transacció. La coincidència de dates entre la presència de Benet Sunyer a Peralada i, almenys, l'última fase de la construcció del retaule fa pensar que fou l'escultor pradenc l'encarregat d'executar l'obra, el qual no hauria deixat la vila fins haver rebut la retribució completa de la seva feina gràcies al tancament de l'operació pactada pels obrers i els preveres. Malaurada-

ment, l'església parroquial de Sant Martí fou objecte d'importants obres de reconstrucció a la fi del segle XIX⁸² i el retaule major, si s'havia conservat fins llavors, fou totalment desmantellat, sense que se'n conegui cap testimoni gràfic ni descripció escrita.

Durant els mesos que Benet Sunyer romangué a Peralada és probable que es desplaçés en més d'una ocasió a la propera vila de Figueres, bé per proveir-se d'articles necessaris per a la pròpia subsistència i la dels operaris que tenia al seu càrrec, bé per adquirir materials destinats a l'obra que l'ocupava. Igualment, cal considerar la possibilitat que aprofités les anades a l'esmentada vila per posar-se en contacte amb persones o institucions potencialment interessades en contractar els seus serveis per portar a terme alguna feina prevista per un futur immediat. Prova dels vincles que l'escultor establí amb els figuerencs n'és el deute de 60 lliures i 18 sous que contragué amb el botiguer Antoni Prats i que el 31 de gener de 1758 –quan ja feia prop d'un any que havia retornat a Barcelona– s'obligà a cancel·lar en dos terminis: el primer, de 40 lliures, el 31 de març, i el segon, de 20 lliures i 18 sous, el 30 d'abril, quantitats que es comprometé a fer efectives en el domicili que el botiguer tenia a Figueres.⁸³ La disponibilitat de l'escultor per desplaçar-se dues vegades amb l'interval de dos mesos a una població tan allunyada de Barcelona fa pensar que podria tenir-hi algun treball a mig fer o que, tal vegada, hi havia d'anar per negociar un nou encàrrec. Fos com fos, la relació de Benet Sunyer amb Figueres no fou ocasional, sinó que, com tindrem ocasió de veure, ben aviat els figuerencs el cridaren per construir un cert nombre de retaules a la vila.

El retaule de santa Mònica de la capella del gremi de blanquers a l'església del convent de Sant Agustí Nou (1758)

Durant la primera meitat de l'any 1758, Benet Sunyer treballà en la construcció del retaule dedicat a santa Mònica que el gremi de blanquers de Barcelona li encarregà per a l'església del convent de Sant Agustí Nou, oberta al culte l'any 1750 després que les obres de la Ciutadella obliguessin els pares agustins calçats a abandonar les dependències que des del segle XIV havien ocupat prop del lloc en què s'alçava el recinte fortificat. Els blanquers tenien com a patró sant Agustí, a qui tradicionalment havien rendit culte a l'altar major de l'antiga església conventual, al temps que havien venerat santa Mònica –mare de sant Agustí i copatrona del gremi– en una capella del claustre del convent. Quan la comunitat de pares agustins s'instal·là a Sant Agustí Nou, els blanquers continuaren celebrant la festivitat del sant patró a l'altar major i traslladaren l'altar de santa Mònica a la capella que els religiosos els assignaren en el costat de l'Evangeli del nou temple, un espai de dimensions molt superiors a les que tenia la capella claustral.

La conveniència d'adequar el moblament de la capella a la seva amplitud i a les característiques de l'església mogué ben aviat els agremiats a plantejar-se la construcció d'un nou retaule, i a la darreria de l'any 1757 o a l'inici de l'any següent concertaren l'obra amb l'escultor pradenc, al qual es comprometeren a pagar 360 lliures pel seu treball i pels materials necessaris per executar-lo. Desconeixem amb quines condicions es formalitzà l'encàrrec, però sabem que entre el 14 de gener de 1758 i el 16 de juliol del mateix any Benet Sunyer rebé la quantitat convinguda més 20 lliures addicionals per les millores que havia introduït al projecte inicial.⁸⁴ En no haver estat possible localitzar el contracte i haver desaparegut l'any 1936 la part del moble que havia sobreviscut a les vicissituds patides per l'església en el transcurs del segle XIX, ignorem quina composició tenia el conjunt, si bé

hem de suposar que constava, en sentit horitzontal, de bancal, cos únic i àtic, i que verticalment era dividit en tres carrers. També ignorem si l'àtic allotjava alguna representació figurativa, en canvi sabem que la imatge de santa Mònica que presidia el retaule des de la fornícula central era flanquejada per les de sant Antoni Abat i de sant Ambròs, situades probablement en el carrer esquerre i dret, respectivament, i ambdues conservades fins als nostres dies. Per treballs complementaris efectuats a les imatges, el 24 d'abril de 1758 l'escultor rebé 10 lliures en pagament d'unes modificacions que a petició del gremi introduí a les dels dos sants, i 2 lliures i 5 sous pel cost dels ulls de la de santa Mònica, potser perquè després de signar el contracte es decidís que fossin de porcellana, a diferència dels de les imatges laterals que es posaren de vidre.⁸⁵

El retaule romangué en la capella dels blanquers fins que l'església de Sant Agustí Nou, com altres temples conventuals barcelonins, fou víctima de les flames l'any 1835.⁸⁶ Malgrat la virulència de l'incendi, els retaules laterals no foren destruïts i el dels blanquers es traslladà a l'església de Sant Pau,⁸⁷ convertida en parròquia el mateix any 1835 com a conseqüència de la desamortització dels béns eclesiàstics. Convertida també en parròquia l'església de Sant Agustí, l'any 1839 el retaule retornà al seu emplaçament originari, si bé des que es produí la restitució, tots els documents que fan referència al conjunt només esmenten la imatge de la santa titular. No tornem a tenir notícies de les imatges laterals fins que l'any 1848, en un inventari de les pertinences del gremi –llavors ja unit amb el d'assonadors–, es féu constar que es trobaven a la sala de juntes de la casa gremial,⁸⁸ situada al carrer del Portal Nou i avui desapareguda. A falta de confirmació documental, cal suposar que les imatges dels dos sants foren separades del retaule en un dels trasllats que el moble havia patit uns anys abans –de Sant Agustí a Sant Pau i d'aquí novament a Sant Agustí–, en el darrer dels quals sabem que diversos components del conjunt es portaren a la seu del gremi.⁸⁹ Durant prop d'un segle, les imatges foren testimonis muts de les reunions que cada vegada més esporàdicament mantenien els treballadors de la pell, associats en una corporació que ja no gaudia dels privilegis que havia tingut en temps passats. Extingida l'associació ben entrat el segle XX, les dues imatges restaren en la casa del carrer del Portal Nou sotmeses a un llarg procés de degradació que no es frenà fins que ingressaren al Museu d'Història de Barcelona l'any 1990, proper l'enderrocament del vell edifici corporatiu.

No es pot passar per alt que en l'inventari dels béns del gremi la imatge de sant Ambròs no s'identificà amb aquest sant, sinó amb sant Agustí.⁹⁰ Creiem que el canvi d'advocació vingué donada per la nova ubicació de la imatge, en la qual era més apropiat honrar el patró del gremi que no un sant que, malgrat haver mantingut en vida una estreta relació amb sant Agustí, tenia molta menys significació per als agremiats que el patró. La presència de sant Ambròs en el retaule era coherent amb les pràctiques religioses dels blanquers, que així com veneraven santa Mònica pel fet de ser la mare sant Agustí, sens dubte també sentien una devoció especial per sant Ambròs, inductor amb els seus ensenyaments de la conversió de sant Agustí al cristianisme. Sembla que la imatge fou identificada amb sant Ambròs mentre formà part del retaule i estigué a l'església de Sant Agustí Nou –on els blanquers ja retien culte al seu patró a l'altar major–, però una vegada instal·lada en la sala de juntes els agremiats probablement consideraren que tal identificació havia perdut la raó de ser i decidiren dedicar-la a sant Agustí, advocació a la qual s'adaptava perfectament en no presentar cap atribut específic de sant Ambròs i ser habitual representar tant un sant com l'altre amb indumentària episcopal semblant i amb el llibre característic dels doctors de l'església a la mà. Des de l'any 1848, quan s'inclogué a l'inventari, fins que la corporació desaparegué i la imatge corregué la mateixa sort que



Fig. 7. Sant Antoni Abat, procedent del retaule del gremi de blanquers de Barcelona a l'església de Sant Agustí Nou. Conservada al Museu d'Història de Barcelona. Fotografia: Pep Parer (MUHBA).

pell—, que el gremi li assignà un lloc destacat en el seu retaule. El tractament formal que l'escultor donà a la imatge mostra la contenció que començava a fer-se present en les obres dels escultors catalans de mitjan segle XVIII, tant pel que fa al moviment de la vestimenta com a la gestualitat i a l'expressió facial. La indumentària del sant, encara que descriu plecs ampul·losos, es resisteix a alçar-se ingràvidament com hauria fet pocs anys abans i tendeix a adoptar les formes que li imposa el pes de la tela. La posició del cos, sense deixar de suggerir el moviment característic del barroc, evita reproduir les contorsions artificioses que tant de predicament havien tingut fins llavors, i el rostre, més que no exaltació mística, reflecteix pau interior i proximitat al món dels humans.

La imatge de sant Ambrós (fig. 8), com la de sant Antoni Abat, respon a les convencions iconogràfiques generals aplicades habitualment a les representacions del sant, però no inclou cap dels seus atri-

la de sant Antoni Abat, en totes les referències de la documentació gremial s'identifica amb sant Agustí.

La versió de sant Antoni Abat que oferí Benet Sunyer és respectuosa amb la tradició iconogràfica del personatge, encara que sòbria en la inclusió d'atributs del sant que sovint apareixen en altres representacions. La imatge (fig. 7) reposa sobre una base formada per núvols i mostra un home d'avançada edat —es diu que sant Antoni morí centenari—, gairebé calb, amb el front arrugat i la barba llarga i poblada. La vestimenta de l'ancià consisteix en l'hàbit talar, l'almussa amb caputxa i el mantell propis dels primers eremites i dels monjos antonians. El bastó acabat amb forma de tau grega que el sant sosté amb la mà dreta és l'únic atribut personal present a l'escultura, mentre que Benet Sunyer n'ometé d'altres igualment significatius, com el popular porquet que, malgrat tenir una simbologia controvertida, identifica sant Antoni com a patró del bestiar. Segurament és per aquest patronatge i la creença que el sant eremita protegia l'origen de la matèria primera del treball dels blanquers —la

buts personals, com podrien ser les abelles, el rusc o el fuet, cosa que facilità el canvi d'advocació que hem exposat. Benet Sunyer situà el sant sobre uns núvols idèntics als que serveixen de base a sant Antoni i el presentà vestit amb capa pluvial i alba, indumentària que juntament amb la mitra que li cobreix el cap i el bàcul que sosté amb la mà dreta, fa palesa la dignitat episcopal del personatge, alhora que el llibre obert que portava a la mà dreta –actualment després de la imatge–, al·ludia a la seva condició de doctor de l'Església. Des del punt de vista formal, la imatge del sant bisbe mostra la mateixa contenció en el moviment de la vestimenta i en la gestualitat que la de sant Antoni, encara que la serenor que transmet el rostre de l'eremita es converteix en tensió en el del bisbe. És remarcable la diferència entre el tractament que l'escultor donà a la capa pluvial i a l'alba, adequant-lo a la textura de cada ornament. Mentre que la primera gairebé no forma plecs i quan ho fa aquests són d'àmplia curvatura, els plecs de l'alba són estrets i rectilinis, propis d'un teixit de menor consistència que el de la capa. La irregular obertura del llibre i les arrugues dels fulls en un dels angles mostren un puntual interès pel detall que no s'observa en altres parts de l'obra.

Per motius que ignorem, el retaule, poc després d'haver sortit del taller de l'escultor, fou sotmès a una seriosa reparació, que per la personalitat de l'artífex que la realitzà –el fuster Josep Gaig– difícilment afectaria les imatges.⁹¹ Enllestí l'arranjament l'any 1768, el gremi encarregà al daurador Salvador Matarrodona “enblancar y encarnar las figuras”⁹² i, fet això, posposà fins a l'any 1785 la daurada del conjunt, feina de la qual s'ocupà Fèlix Batlle.⁹³ Per reparar els danys que probablement patiren les imatges dels dos sants l'any 1835 en l'incendi de l'església de Sant Agustí i, poc després, en els repetits canvis d'emplaçament, una vegada instal·lades en la sala de juntes de la casa gremial foren objecte de diverses restauracions.⁹⁴ La principal actuació dels artesans encarregats de portar-les a terme consistí en eliminar la policromia



Fig. 8. Sant Ambrós, també identificada amb sant Agustí, procedent del retaule del gremi de blanquers de Barcelona a l'església de Sant Agustí Nou. Conservada al Museu d'Història de Barcelona. Fotografia: Pep Parer (MUHBA).

setcentista i substituir-la per una simple capa de pintura a l'oli de colors sense matisos i, en el cas de la imatge de sant Ambròs, de tons estridents. La pèrdua de la dauradura i l'estofat originals demoreix el treball de Benet Sunyer, que, en veure's privat de l'acabament que li proporcionà un daurador de formació tradicional com deuria ser Fèlix Batlle, presenta als ulls de l'observador actual un aspecte que no correspon a l'estètica del període en què fou executat.

Els problemes econòmics de Benet Sunyer i la construcció de diversos retaules a Figueres (1758-1759)

Els ingressos que Benet Sunyer obtenia amb el seu treball eren insuficients per cobrir les despeses quotidianes de la família i, encara més, per satisfer els elevats interessos generats pels deutes que l'escultor havia contret l'any 1753 amb la finalitat de comprar l'immoble del carrer de Santa Anna on tenia l'habitatge i el taller. Tot i que havia arrendat una de les dues cases que constituïen la propietat i potser també alguna habitació de la que ocupava ell i la seva esposa, no podia beneficiar-se de les quantitats que li corresponia percebre en concepte de lloguers perquè havia de lliurar-ne la major part a Madrona Rodoreda, a qui havia ofert les esmentades cases com a garantia del préstec rebut. Per raó de la penúria econòmica que patia i privat de qualsevol altra propietat susceptible de ser hipotecada, l'any 1758 es veié forçat a recórrer als emprèstits eufemísticament anomenats graciosos, que obligaven al receptor a retornar l'import objecte de l'operació en un termini de temps generalment breu i amb una taxa d'interès presumiblement superior a la legal, però que, com a contrapartida, no comportaven la presentació de cap aval ni garantia específica.

Els primers mesos de l'any, quan el retaule de santa Mònica estava en ple procés de construcció i malgrat que el gremi de blanquers complia puntualment els compromisos econòmics que havia contret, Benet Sunyer sol·licità al macip de ribera barceloní Josep Rems un préstec de 100 lliures, quantitat que rebé en dos terminis: 58 lliures i 10 sous en una data indeterminada i les 41 lliures i 10 sous restants el 24 de maig del mateix any 1758.⁹⁵ L'escultor es comprometé a saldar el deute el mes d'octubre vinent, però el 20 de setembre, propera la data del venciment, aconseguí que Josep Rems li deixés altres 60 lliures i acceptés aplaçar el retorn de l'import total del préstec fins al mes de juliol de 1759.⁹⁶ Aquesta doble operació creditícia, ultra ser una prova més dels problemes financers que aclaparaven Benet Sunyer, ens informa, encara que succintament, de l'activitat que l'escultor desenvolupava fora de Barcelona, sobre la qual només disposem de notícies molt escasses. Segons exposà el mateix escultor en el document notarial estès per formalitzar l'ampliació del préstec, l'increment de 60 lliures havia de servir “per lo gasto prevís de ma manutenció y de ma família y a fi de passar ab ella a la vila de Figueras per la fàbrica y construcció de alguns retaules tinc ajustats en aquella vila”. El motiu que segons Benet Sunyer feia necessari aplaçar el venciment de les primeres 100 lliures era també la feina que li havia sorgit a la vila empordanesa, que li impediria traslladar-se a Barcelona per liquidar el deute en el termini previst inicialment.

Abans d'absentar-se de la capital del Principat, Benet Sunyer atorgà poders a fra Marià Armanyà, rector del Col·legi de Sant Guillem i probablement oncle matern de l'esposa de l'escultor, Maria Rosa Sunyer i Soler.⁹⁷ El document notarial se signà el dia 23 de setembre de 1758 i amb ell Benet Sunyer facultà el religiós per arrendar en nom seu qualsevol de les cases que posseïa, potser perquè pogués destinar els lloguers que percebés al pagament dels interessos generats pel préstec que l'any

1753 havia rebut del Col·legi.⁹⁸ Cal pensar que la capacitat de fra Marià Armanyà per administrar les propietats de l'escultor –les dues cases del carrer de Santa Anna– estaria limitada pels drets que tenia sobre ellas Madrona Rodoreda, la principal receptora dels lloguers. En aquest context d'asfíxia econòmica, es pot situar el pacte d'associació i agermanament que el mateix dia 23 de setembre signaren Benet Sunyer i la seva esposa comprometent-se a compartir tots els seus béns mentre visquessin.⁹⁹ Gràcies a la formalització d'aquest pacte –possible perquè la parella, després de nou anys de matrimoni, no havia tingut cap fill–, l'escultor pogué disposar sense restriccions dels béns de Maria Rosa Sunyer, tant dels que tenia en casar-se com dels adquirits més tard, cosa que, val a dir, no sembla que contribuís a millorar sensiblement l'estat de les seves finances.

Benet Sunyer es traslladà a Figueres a la fi de setembre de 1758 o a l'inici del mes següent i restà a la vila empordanesa prop de deu mesos. A mitjan any 1759 ja era novament a Barcelona i, quan el mes de juliol vencé el préstec de 160 lliures que havia rebut de Josep Rems i aquest li exigí el reembossament de la quantitat citada, hagué de recórrer a un nou emprèstit per tal de fer-la efectiva i evitar l'execució judicial amb què l'amenaçava el macip de ribera. Per raons que s'intueixen de naturalesa especulativa, el manyà barceloní Gaspar Oller s'avingué a deixar-li els diners que necessitava i el dia 6 d'agost es comprometé davant de notari a fer efectiu a Josep Rems l'import total del préstec, assumint personalment el risc que sens dubte sabia que l'operació comportava.¹⁰⁰ En el document notarial, l'escultor s'obligà a reemborsar a Gaspar Oller en un termini màxim de sis mesos les 160 lliures que el manyà havia promès esmerçar, pacte que, una vegada més, quan arribà el moment no estigué en condicions de complir.

Josep Antoni Sunyer i el retaule de la Mare de Déu dels Desemparats de l'església del convent de Sant Agustí Nou (1759)

La segona meitat de l'any 1759 i potser els primers mesos de l'any següent Benet Sunyer romanqué a Barcelona, dedicat principalment a l'execució de l'escultura i la talla del retaule major de l'església de Nostra Senyora de Betlem, la construcció del qual, com ja hem vist, s'inicià el 1754, s'interrompé poc després i no es reprengué fins ben avançat l'any 1759. Tal vegada pels avantatges que ofería el treball a peu d'obra, l'escultor instal·là el seu taller a les dependències del Col·legi de la Companyia de Jesús, al qual es desplaçava diàriament amb els seus fadrins i aprenents no només per ocupar-se del retaule, sinó també d'altres encàrrecs de menys envergadura que tenia entre mans. En aquest temps, per tal d'incrementar els guanys que obtenia regularment, Benet Sunyer començà a recórrer a una pràctica fraudulenta que consistia en facilitar a diversos fadrins escultors la possibilitat d'obrir taller a canvi d'una gratificació de 50 lliures anuals. No sabem de quins subterfugis es valia per donar aparença legal als permisos que suposadament atorgava, però atès que les ordenances que regulaven l'activitat dels escultors a Barcelona prohibien explícitament treballar per compte propi a qualsevol que no fos mestre de la ciutat, el gremi no tardà en adoptar mesures per evitar que es vulneressin els privilegis de la corporació. El conflicte derivat de la improcedent actuació de l'escultor pradenc que adquirí més rellevància fou el protagonitzat per ell i el seu cosí Josep Antoni Sunyer i Fargas, llavors domiciliat a la capital del Principat i sembla que, malgrat no haver assolit encara el grau de mestre, responsable d'algunes obres en connivència amb el seu parent.¹⁰¹

El dia 4 de juliol de 1759, els prohoms del gremi d'escultors es presentaren en el taller que Josep Antoni Sunyer tenia prop de l'església de Sant Felip Neri i el trobaren treballant unes imatges que havien de formar part del retaule de la Mare de Déu dels Desemparats, destinat a una capella lateral de l'església de Sant Agustí Nou.¹⁰² Immediatament l'acusaren d'haver concertat la feina quan la seva condició de fadrí no el facultava per fer-ho i li imposaren una multa de 50 lliures, al temps que, per obligar-lo a fer-la efectiva, li embargaren una tocador de noguera i dues cornucòpies que també tenia en procés de construcció, unes eines de l'ofici i certa quantitat de diners. El dia següent, Benet i Josep Antoni Sunyer citaren els síndics del gremi davant de la cúria del corregidor i els exigiren la devolució d'allò que havien embargat al fadrí i la cancel·lació de la multa, tot i al·legant que Josep Antoni Sunyer formava part del taller de l'escultor pradenc i que les peces que treballava havien estat encarregades al mestre. Els síndics no solament dissentiren, sinó que amenaçaren amb imposar una segona multa de 50 lliures a Benet Sunyer per haver donat permís al seu cosí per obrir taller propi i independent del que ell havia tingut fins poc abans en el carrer de Santa Anna i aleshores tenia en el Col·legi de la Companyia de Jesús, on era de domini públic que donava feina a tots els fadrins que veritablement estaven a les seves ordres.

El desacord entre els dos escultors i el gremi es dirimí a la cúria durant més de dos mesos, en el transcurs dels quals les dues parts en litigi es reafirmaren en les seves posicions. Benet Sunyer –erigit en defensor de Josep Antoni Sunyer i d'ell mateix– tractà de demostrar que tant el retaule de la Mare de Déu dels Desemparats com el tocador i les cornucòpies eren feines que havia concertat ell i que Josep Antoni Sunyer treballava al seu servei a jornal, igual que ho feia la resta de fadrins del taller. Els representants del gremi mantingueren que Benet Sunyer havia donat permís al seu cosí per tenir taller propi, com també l'havia donat a altres fadrins, i que Josep Antoni Sunyer havia acceptat fer el retaule de la Mare de Déu dels Desemparats a preu fet, cosa que li prohibien les ordenances gremials. Per provar que mestre i fadrí eren conscients de la irregularitat de la seva forma de procedir exposaren que Josep Antoni Sunyer, tan bon punt fou multat, deixà la feina que estava fent i es posà a treballar en el taller d'Antoni Compte, primer, i en el que Benet Sunyer tenia en el Col·legi dels Jesuïtes, més endavant. A mesura que el procés avançava, sembla que Benet i Josep Antoni Sunyer assumiren que els arguments que podien aportar per tal d'evadir l'embargament i les multes difícilment serien prou convincents per obtenir una sentència favorable i, a mitjan mes de setembre, optaren per tractar de resoldre el conflicte sense esperar la decisió del magistrat de la cúria. Josep Antoni Sunyer –potser en nom propi i de Benet Sunyer– féu arribar al gremi una proposta de conciliació que els escultors estudiaren en el consell celebrat el dia 14 del mateix mes de setembre i, en trobar-la ajustada a les seves reivindicacions, resolgueren donar per acabat el litigi amb l'única condició que el fadrí es fes càrrec de les despeses que el procés havia ocasionat a la corporació.¹⁰³

Els darrers anys de Benet Sunyer (1760-1765)

Després de deixar enllestida l'escultura i la talla del retaule major de l'església de Nostra Senyora de Betlem, o tal vegada com a conseqüència d'una nova interrupció de l'obra, Benet Sunyer abandonà Barcelona en una data incerta que, com a tard, es pot situar en els primers mesos de l'any 1760. Les escasses dades que tenim de l'activitat de l'escultor en aquest any i en els següents indueixen a

pensar que en el poc temps que li quedava de vida no retornà a la capital del Principat, ja que els únics documents localitzats en arxius barcelonins en què apareix citat fan referència a les gestions realitzades pels seus creditors per tal de recuperar els diners que havien invertit i tots foren estesos en absència del deutor. El mes de setembre del mateix any 1760, el manyà Gaspar Oller aconseguí recobrar 40 de les 160 lliures que, com hem vist, el 6 d'agost de 1759 havia deixat a Benet Sunyer i l'escultor s'havia compromès a retornar abans de sis mesos.¹⁰⁴ El reembossament parcial del préstec, amb un notable retard sobre la data prevista, fou possible gràcies a una complexa operació en la qual, a més de Gaspar Oller, hi estigueren implicats el primer prestador de les 160 lliures –el macip de ribera Josep Rems– i el prevere Jaume Sors, procurador d'Antoni Rodoreda, fill i hereu de Madrona Rodoreda, llavors ja difunta.¹⁰⁵ El dia 19 de setembre, Jaume Sors, que en nom d'Antoni Rodoreda administrava les propietats que Benet Sunyer havia ofert com a garantia a Madrona Rodoreda, abonà les esmentades 40 lliures al manyà tot i fent constar que procedien “de diners resultats dels lloguers de las casas posseheix dit Benet Suñer en la present ciutat y carrer de Santa Anna”.¹⁰⁶ Aquest primer pagament no tingué continuïtat i alguns indicis apunten a que en els darrers mesos de l'any 1762 l'escultor encara no havia fet efectives les 120 lliures romanents del deute.¹⁰⁷ En canvi, sabem que Antoni Rodoreda ingressava regularment els interessos de la suma que la seva mare havia deixat a l'escultor,¹⁰⁸ a la satisfacció dels quals el seu procurador sens dubte destinava els diners que rebia dels llogaters de les cases del carrer de Santa Anna.

L'orientació que Benet Sunyer donà al seu treball després d'allunyar-se de Barcelona és, ara per ara, gairebé desconeguda. És molt possible que traslladés el taller a Prada de Conflent, on havia passat la infància i la primera joventut, i encara hi tenia alguns germans i germanes. Segons donà a conèixer Eugène Cortade, part dels anys 1761 i 1762 l'escultor estigué ocupat en la construcció del retaule del Sant Sagrament de l'església parroquial de Sant Sulpici de Bulaternera,¹⁰⁹ població situada en el límit del Rosselló amb el Conflent, a pocs quilòmetres de Prada. Malauradament, el retaule rossellonès, a diferència de tants altres obrats per escultors del Principat a la Catalunya francesa, no ha arribat fins als nostres dies ni ha estat estudiat per cap autor. Avançat l'any 1762, Benet Sunyer travessà una vegada més els Pirineus i s'instal·là novament a Figueres, sembla que amb caràcter temporal, atès que l'única notícia que tenim de la seva estada a la vila empordanesa és un document notarial mitjançant el qual atorgà poders a Maria Rosa Sunyer per actuar en nom seu en el lloc habitual de residència de la parella, probablement Prada.¹¹⁰ La presència de Benet Sunyer a Figueres podria estar relacionada amb l'encàrrec de construir diversos retaules que ja l'havia portat a la vila l'any 1758 o, tal vegada, amb les obres que s'efectuaven en el castell de Sant Ferran, aleshores en una fase d'intensa activitat. La participació en aquestes obres de l'escultor barceloní Carles Grau,¹¹¹ que anys enrere havia estat mestre de Benet Sunyer, dóna una certa versemblança a la segona hipòtesi.

L'any 1765, l'escultor residia a Prada de Conflent, tal com consta en el testament que el 24 de novembre de l'esmentat any dictà davant d'un notari de la vila quan una greu malaltia l'obligà a abandonar les feines que cal suposar que tenia emparaulades i el deixà prostrat al llit.¹¹² Tot i que només tenia trenta-vuit anys, anteriorment ja havia dictat altres dos testaments, el primer en una data que desconeixem i el segon el 14 de novembre de 1757, ambdós mentre encara viva a Barcelona.¹¹³ La insistència de Benet Sunyer en formalitzar notarialment les seves últimes voluntats suggereix que des de jove havia tingut una salut precària, potser responsable de la infertilitat del seu matrimoni i possible causa de limitacions en la pràctica de la seva professió. Fos com fos, la mort li arribà prematurament l'11 de desembre de 1765 –menys de tres setmanes després d'haver testat per

tercera vegada— i el seu cos fou enterrat el dia 13 en el cementiri del Roser de la mateixa vila de Prada.¹¹⁴ La seva vídua i hereva universal, en no poder comptar amb el recolzament que li haurien proporcionat els fills d'haver-los tingut, ben aviat retornà a Barcelona en busca de l'aixopluc de la seva família, en la casa de la qual s'allotjà.¹¹⁵ Tanmateix, l'estat de salut de Maria Rosa Sunyer no deuria ser gaire millor que el del seu difunt espòs i morí a la capital del Principat menys de tres anys després d'haver traspasat l'escultor.¹¹⁶

NOTES

1. Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya, Volum I, Els precedents. El primer barroc (1600-1670)*; *ibídem, Volum II, El barroc salomònic (1671-1730)*, i *ibídem, Volum III, Barroc acadèmic (1731-1810)*, a *Monumenta Cataloniae*, vols. X, XI i XII, Editorial Alpha, Barcelona, 1959 (X), 1961 (XI) i 1964 (XII).
2. Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "Benet Sunyer i el retaule major de la capella de la comanda hospitalera de Vilafranca del Penedès" a *Las órdenes militares: realidad e imaginario*, Col·lecció "Humanitats", núm. 2, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2000, p. 205-219 (el mateix article, amb petites variacions en el redactat, es pot trobar també a *Miscel·lània penedesenca 1997*, núm. XXVI, 2001, p. 419-434). L'autora ha tractat tangencialment algunes obres de Benet Sunyer en altres publicacions (vegeu les notes 13 i 63).
3. Teresa AVELLI CASEDEMONT, "Els retaules del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Joc", *Locus Amoenus*, núm. 6, 2002-2003, p. 271-292.
4. Joan BOSCH I BALLBONA, *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Caixa de Manresa, Manresa, p. 80 i 196-199, i Josep GALOBART I SOLER, *Els retaules barrocs de les esglésies del terme de Santa Maria d'Oló (1607-1781)*, Centre d'Estudis del Bages, Manresa, 1996, p. 22-66 i 105-109.
5. Aurora PÉREZ SANTAMARÍA, "La cofradía de escultores de Barcelona durante el siglo XVIII", *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 65, 1987, p. 209-244.
6. Josep GALOBART I SOLER, "Aportacions del testament de l'escultor Josep Sunyer i Raurell (+Manresa 14-I-1751) a la seva biografia i a la seva obra", *Dovella*, núm. 56, 1997, p. 51-58.
7. Joaquim SARRET I ARBÓS, *Art i artistes manresans*, Impremta i Enquadernacions de Sant Josep, Manresa, 1916, p. 71.
8. Arxiu Departamental dels Pirineus Orientals (ADPO), Documentació parroquial, Prada de Conflent, *Baptismes, desposoris i enterraments, 1720-1729* (sig. 5 Mi 481), fol. 181. Informació donada parcialment per Bruno TOLLON, *Les retables sculptés en Roussillon et en Cerdagne française au XVIII siècle*, tesi doctoral inèdita, Toulouse-le Mirail, 1972, p. 101b.
9. Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi (APSMP), *Llibretes de compliment pasqual, 1747 i 1749*. A les llibretes del 1749, Benet Sunyer apareix registrat a la casa de Carles Grau. Les llibretes del 1748, que ens permetrien saber si en aquest any Benet Sunyer ja vivia a la casa de Carles Grau, no s'han conservat. A les llibretes del 1746, Benet Sunyer no apareix registrat, però podria haver-se instal·lat a la casa de l'escultor barceloní després de la confecció de les esmentades llibretes.
10. Vegeu la nota anterior.
11. Arxiu d'Història de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Fons gremial, *Cadastre personal, 1736*. A la llista presentada pel gremi per al pagament del cadastre personal de l'any 1736 consta que Carles Grau era mestre des de l'any anterior.
12. José M.^a MADURELL MARIMÓN, "La capilla de San Ramón Nonat del castillo de Cardona y el retablo mayor del santuario del Portell", *Analecta Sacra Tarraconensia*, núm. XXXVIII, 1965, p. 281-307, i Carles DORICO I ALUJAS, "El retaule major de Sant Sever i la darrera estada de Pere Costa a Barcelona (1754-1757)", *Locus Amoenus*, núm. 3, 1998, p. 123-145.
13. Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "Benet Sunyer...", *op. cit.*, i Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "La iglesia de Santa Marta: un ejemplo de la arquitectura barcelonesa de la primera mitad del siglo XVIII", *Memoria Ecclesiae XVII, Actas del XIV Congreso de la Asociación celebrado en Barcelona (segunda parte), 13 al 17 de septiembre de 1998*, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Oviedo, 2000, p. 95-112.
14. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), not. Jaume Tos i Romà, *Manual, 1738*, fol. 11v-12r: 22 d'octubre de 1738. Reunió del gremi d'escultors en la qual es pot documentar per primera vegada la presència de Bartomeu Soler.
15. APSMP, *Expedients matrimonials, 1749*, full solt. Unes setmanes després de celebrada la cerimònia religiosa, els esposos signaren els capítols matrimonials, dels quals desconeixem el contingut perquè els fulls del manual notarial on es registraren s'han perdut i només es pot veure l'anunciat del document a l'índex del llibre: AHPB, not. Jaume Tos i Romà, *Manual, 1750*.

16. APSMP, *Llibretes de compliment pasqual*, 1750.
17. José M.^a MADURELL MARIMÓN, “El arte en la comarca alta de Urgel”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV, núm. 1-2, 1946, p. 9-172 (nota 390).
18. AHPB, not. Jaume Tos i Romà, *Manual*, 1749, fol. 440v-441r: 2 de novembre de 1749.
19. *Ibidem*, fol. 458v-459v.
20. Arxiu de la Corona d’Aragó, Monacals, Volumes d’Hisenda, Mercè de Santa Eulàlia, Barcelona, *Gasto y recibo de dinés y cera del camarí*, 1706-1756 (vol. 2.922), no foliat.
21. Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, “El centralismo borbónico y la escuela de bellas artes de Barcelona”, *Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, CSIC, IV Jornadas de Arte, El arte en tiempos de Carlos III*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1989, p. 467-474, i Anna RIERA i MORA, “Antecedentes de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona: primeros síntomas de la renovación de las artes”, *Actas IX Congreso Español de Historia del Arte, León, 29 de septiembre a 2 de octubre de 1992*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, León, 1994, vol. II, p. 63-72.
22. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Serie Escuela de Barcelona, s. XVIII-XIX (sig. 38-31/2), *Estatutos o reglas con que se ha gobernado esta junta o Academia de las Tres Nobles Artes desde su formación, que fue el año 1747, hasta aora*, 15 de setembre de 1758 (?).
23. Aproximació obtinguda a partir de l’edat de Bernat Cots consignada en diferents llistes presentades pel gremi d’escultors per al pagament del cadastre personal (AHCB, Fons gremial, *Cadastre personal*). L’any aproximat de naixement de Josep Berenguer, Llorenç Rosselló i Joan Travé ha estat obtingut d’igual forma.
24. APSMP, *Llibretes de compliment pasqual*, 1751 i 1752.
25. AHPB, not. Jaume Tos i Romà, *Manual*, 1759, primera part, fol. 142v-143r: 11 de febrer de 1759.
26. Aurora PÉREZ SANTAMARÍA, *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730)*, *Projecció a Girona*, Virgili i Pagès, Lleida, 1988, p. 490.
27. APSMP, *Llibretes de compliment pasqual*, 1753. Vegeu també el procés esmentat a la nota 40, en el qual l’1 d’abril de 1754 i el 5 de febrer de 1755 Josep Berenguer declarà que els anys 1753 i 1754 era fadrí de Benet Sunyer.
28. AHPB, not. Jaume Tos i Romà, *Manual*, 1755, fol. 562r-563v: 31 d’agost de 1755.
29. AHCB, Cúria del veguer i del corregidor, sèrie XXXVII, actuari Daniel Diumenjó, 1754, caixa 890, *Joseph Rosselló, carpintero, y Lorenzo Rosselló, aprendiz escultor, padre e hijo, vecinos de la presente ciudad, contra Joseph Trulls, escultor, vecino de la misma ciudad*.
30. AHPB, not. Jaume Tos i Romà, *Manual*, 1758, segona part, fol. 514r-514v: 12 d’agost de 1758 (document citat per Aurora PÉREZ SANTAMARÍA, “La cofradía...”, *op. cit.*, nota 73).
31. APSMP, *Llibretes de compliment pasqual*, 1755. Vegeu també el procés esmentat a la nota 40, en el qual el 7 de febrer de 1755 Francesc Vila o Vilar, que llavors tenia 22 anys, declarà que l’any 1754 era fadrí de Benet Sunyer.
32. AHPB, not. Jaume Tos i Romà, *Manual*, 1764, segona part, fol. 643v-647v: 9 d’agost de 1764 (document citat per Aurora PÉREZ SANTAMARÍA, “La cofradía...”, *op. cit.*, notes 42, 69 i 70).
33. AHPB, not. Jacint Baramon, *Manual*, 1759, fol. 160v-161r: 8 de juliol de 1759. Vegeu també el procés esmentat a la nota 40, en el qual el 7 de febrer de 1755 Joan Travé declarà que els anys 1753 i 1754 havia treballat en el taller de Benet Sunyer.
34. AHPB, not. Jaume Tos i Romà, *Manual*, 1760, primera part, fol. 237v-238r. 1 d’abril de 1760 i fol. 717v-719r: 12 de novembre de 1760, i *Manual*, 1764, segona part, fol. 653r-653v: 18 d’agost de 1764.
35. AHPB, not. Joan Olzina i Cabanes, *Manual*, 1754, fol. 4r-4v: 28 de desembre de 1753. Per a altres obres realitzades per Bartomeu Soler destinades a esglésies de l’orde de Sant Joan de Jerusalem vegeu Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, “Benet Sunyer...”, *op. cit.*, nota 25.
36. Contracte citat per Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, “Benet Sunyer...”, *op. cit.* Vegeu la transcripció a l’Apèndix documental, document 1.
37. Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, “Benet Sunyer...”, *op. cit.*
38. *Ibidem*.
39. AHPB, not. Carles Rondó, *Manual*, 1753, fol. 100v-106r. La comunicació de la compra als titulars dels censos que afectaven la casa es reflecteix en diversos documents: *Ibidem*, fol. 449v: 27 d’agost de 1753 i fol. 452r-453v: 30 d’agost de 1753, i not. Bonaventura Galí, *Manual*, 1753, fol. 318r-319r: 19 de novembre de 1753.
40. AHCB, Cúria del veguer i del corregidor, sèrie XXXVII, actuari Daniel Diumenjó, 1755, caixa 893, *Juan y Joseph Soler, padre e hijo, albañiles, vecinos de la presente ciudad de Barcelona, contra Benito Sunyer, escultor, vecino de la misma ciudad*. Causa moguda el 19 de desembre de 1753 per Joan i Josep Soler per aconseguir que Benet Sunyer els pagués uns treballs que havien realitzat tot i no figurar en el pressupost. Proporciona abundant informació sobre la marxa de les obres i, indirectament, sobre alguns components del taller de l’escultor (Josep Berenguer, Joan Travé i Joan Vila o Vilar). Resolta la causa a favor de Joan i Josep Soler, els dos mestres de cases signaren època a Benet Sunyer de la quantitat reclamada: AHPB, not. Carles Rondó, *Manual*, 1755, fol. 234r-234v: 17 de maig de 1755.

Temps després, Josep Soler declarà que el cost total de les obres havi estat de 988 lliures, 19 sous i 2 diners: AHPB, not. Carles Rondó, *Manual*, 1757, fol. 236r-239v: 2 de juny de 1757.

41. El 9 de juny de 1757, Sebastià Aldabó declarà que Benet Sunyer li havia pagat un total de 618 lliures, 15 sous i 2 diners per la feina feta entre el 4 d'abril de 1753 i el 13 de maig de 1754: AHPB, not. Carles Rondó, *Manual*, 1757, fol. 240r-242r.
42. AHPB, not. Carles Rondó, *Manual*, 1753, fol. 161r-165r: 20 de març de 1753.
43. *Ibidem*, fol. 182v-183v: 23 de març de 1753 (àpoca de 182 lliures, 6 sous i 2 diners signada pels creditors de Benet Sunyer al rector del Col·legi de Sant Guillem) i fol. 183v-184v: 24 de març de 1753 (àpoca de 417 lliures, 13 sous i 10 diners signada per l'escultor a l'esmentat rector).
44. AHPB, not. Guillem Odena, *Manual*, 1755-1756, fol. 125v-126r. El 7 d'agost de 1756, Sebastià Aldabó i Josep Berenguer, a petició de l'escrivà Marià Masbarnat, declararen saber que l'any 1753 Benet Sunyer demanà a l'esmentat escrivà que busqués qui estaria disposat a deixar-li 2.000 lliures i li prometé que per aquest servei li'n pagaria 28.
45. AHPB, not. Carles Rondó, *Manual*, 1753, fol. 406v-411r: 13 d'agost de 1753. Com a titulars de l'emprèstit figuren Benet Sunyer i la seva esposa Maria Rosa Sunyer i Soler, els quals oferiren l'immoble en obres com a garantia.
46. *Ibidem*, fol. 449v-450v: 27 d'agost de 1753, fol. 459v-460v: 2 de setembre de 1753, fol. 469v-470r: 16 de setembre de 1753 i fol. 473v-474v: 22 de setembre de 1753. Benet Sunyer rebé 516 lliures, 16 sous i 2 diners de Madrona Rodoreda, la qual destinà les restants 1.583 lliures, 3 sous i 10 diners a efectuar diversos pagaments per compte de l'escultor.
47. AHPB, not. Joaquim Tos i Romà, *Manual*, 1753, fol. 735v-738v: 2 de setembre de 1753 (document citat per Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "Benet Sunyer...", *op. cit.*).
48. *Ibidem*, fol. 744v-745v: 4 de setembre de 1753.
49. AHPB, not. Josep Llobet i Soldevila, *Manual*, 1754-1755, fol. 67r-68v (1755): 25 de març de 1755. Part dels anys 1754 i 1755, Benet Sunyer tingué com a llogater el fadrí mestre de cases Francesc Bofill, del qual esperava rebre 50 lliures anuals.
50. *Ibidem*, fol. 244r-244v (1754): 17 d'octubre de 1754 i fol. 58v-60v (1755): 4 de març de 1755, i *Manual*, 1756-1757, fol. 227r-228r (1756): 21 d'agost de 1756.
51. AHPB, not. Carles Rondó, *Manual*, 1755, fol. 47v-48r: 11 de gener de 1755.
52. Sabem que el prevere Jaume Sors, procurador de Madrona Rodoreda mentre visqué i del seu hereu després de 1758, destinà part de la suma que l'any 1760 havia rebut dels llogaters de les cases del carrer de Santa Anna a satisfer un deute de Benet Sunyer, previsiblement després de reservar-se l'import dels interessos que l'escultor havia d'abonar al seu principal. Vegeu la nota 104.
53. AHPB, not. Joan Costa, *Manual*, 1757, fol. 386r-386v. El 20 de setembre de 1757, Madrona Rodoreda havia cobrat la totalitat dels interessos vençuts fins a l'any anterior i només era creditora dels corresponents a l'any en curs.
54. Contracte citat per Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "Benet Sunyer...", *op. cit.* Vegeu la transcripció a l'Apèndix documental, doc. 2.
55. AHPB, not. Francesc Mas i Güell, *Manual*, 1755, fol. 21r-21v.
56. *Ibidem*, fol. 134r: 14 de maig de 1757.
57. Pere Jordi FIGUEROLA ROTGER i Josep M. MARTÍ BONET, *La Rambla. Els seus convents. La seva història a Catàleg Monumental de l'Arquebisbat de Barcelona*, Barcelona, vol. VI/2, Arxiu Diocesà de Barcelona, Barcelona, 1995, p. 283-311.
58. Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (AHSCP), *Comptes de l'Hospital de Pere Desvilar, 1745-1747* (sig. 2.25), anotació núm. 27 (1746-1747): 10 de setembre de 1747, i rebut núm. 27. Documentació citada per Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "Benet Sunyer...", *op. cit.*
59. AHSCP, *Comptes de l'Hospital de Pere Desvilar, 1749-1754* (sig. 2.28), anotació núm. 41 (1752-1753): 25 d'octubre de 1753, i rebut núm. 41 (compra de la pedra per fer la imatge), i anotació núm. 25 (1753-1754): 6 de juny de 1754, i rebut núm. 25 (pagament a Benet Sunyer). Documentació parcialment citada per Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "Benet Sunyer..." *op. cit.*, i Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "La iglesia de Santa Marta...", *op. cit.*
60. *Ibidem*, anotació núm. 24 (1753-1754): 27 d'abril de 1754, i rebut núm. 24.
61. Carlos CID, *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*, Biblioteca de Catalunya, Caixa Laietana, Barcelona, 1998, p. 292-296, i Carles DORICO i ALUJAS, *op. cit.*
62. Una visió general de la història de l'església de Betlem es pot trobar a Josep M. MARTÍ BONET, Pere-Jordi FIGUEROLA, *Betlem. Quatre segles a la Rambla de Barcelona*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1993, p. 42-48, i una exposició més extensa, amb notes bibliogràfiques i d'arxiu, a Pere Jordi FIGUEROLA ROTGER, Josep M. MARTÍ BONET, *La Rambla...*, *op. cit.*, p. 91-135.
63. Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "Benet Sunyer..." *op. cit.*, i Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "A la sombra de los jesuitas. Promoción artística del clero regular en la Barcelona del setecientos: el ejemplo de la orden de los agustinos calzados", *Congreso Internacional Imagen y Apariencia, 19-21 de noviembre de 2008*, Universidad de Murcia, Murcia, 2009, recurs electrònic.

64. En el document, el nom de l'escultor apareix escrit de diverses maneres: Joan Anton Vellini, Juan Anton Belini, Anton Belini i Anton Velini. A Portugal l'escultor és conegut com João António Bellini.
65. Contracte citat per Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "Benet Sunyer...", *op. cit.* Vegeu la transcripció a l'Apèndix documental, doc. 3.
66. Vegeu l'Apèndix documental, document 4.
67. Teresa Leonor M. VALE, "João António Bellini de Pádua: a mobiliade de um escultor em Portugal no século XVIII – parcerias artísticas e encomendadores", *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*, Actas, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, 2005, p. 505-518, i Teresa Leonor M. VALE, *Um Português em Roma, um Italiano em Lisboa. Os escultores setecentistas José de Almeida e João António Bellini*, Livros Horizonte, Lisboa, 2007, p. 73-106. En aquests dos treballs, l'autora presenta una visió general de la vida i l'obra de l'escultor, amb nombroses referències bibliogràfiques i documentals.
68. Teresa Leonor M. VALE, "João António Bellini...", *op. cit.*, i Teresa Leonor M. VALE, *Um Português em Roma...*, *op. cit.*, p. 73-82.
69. Francisco Javier DE LA PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975, p. 184-185 i 410, i María Luisa TÁRRAGA BALDÓ, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real, II, El taller y sus vicisitudes*, Patrimonio Nacional, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Italiano de Cultura, Madrid, 1992, p. 105-109.
70. Teresa Leonor M. VALE, "João António Bellini...", *op. cit.*, i Teresa Leonor M. VALE, *Um Português em Roma...*, *op. cit.*, p. 83-106.
71. Francisco Javier DE LA PLAZA SANTIAGO, *op. cit.*, p. 184-185 i 410.
72. Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "Benet Sunyer...", *op. cit.* i Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "A la sombra de los jesuitas...", *op. cit.*
73. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernando, Madrid, vol. I, p. 365-367.
74. AHPB, Fèlix Veguer i Avellà, *Manual*, 1757, segona part, fol. 314v: 21 d'octubre de 1757.
75. Vegeu la nota 101.
76. Josep M. MARTÍ BONET, Pere-Jordi FIGUEROLA, *Betlem...*, *op. cit.*, p. 45, i Pere Jordi FIGUEROLA ROTGER, Josep M. MARTÍ BONET, *La Rambla...*, *op. cit.*, p. 122.
77. Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "Benet Sunyer...", *op. cit.*
78. El 8 de juliol de 1759, Benet Sunyer declarà que Joan Travé havia treballat de fadrí a les seves ordres tot l'any 1756 i part de l'any 1757. Vegeu la nota 33.
79. Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "Benet Sunyer...", *op. cit.*
80. APSMP, *Llibretes de compliment pasqual*, 1757.
81. Arxiu Històric de Girona (AHG), Notarials, Districte de Figueres, Peralada, not. Josep Serra i Corominas, *Manual*, 1756-1757 (Pe 904), fol. 22v-25r (1757): 21 de febrer de 1757.
82. Carles RAHOLA, *La vila de Peralada i el castell dels Rocabertí*, Gràfiques Darius Rahola, Girona, 1931, p. 21, i Carlos RAHOLA, *Peralada*, Biblioteca de Turismo de la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona, vol. 32, Librería Francisco Puig, Barcelona, 1934, p. 43.
83. AHPB, not. Carles Rondó, *Manual*, 1758, fol. 78v-79r.
84. AHCB, Gremis, Blanquers i assaonadors, Blanquers, *Llibre del clavari*, 1727-1762 (sig. 35-5), fol. 242r: 14 de gener de 1758 (120 lliures), fol. 243v: 19 d'abril de 1758 (120 lliures) i fol. 244r: 16 de juliol de 1758 (140 lliures). Aquests pagaments i tots els relatius al gremi de blanquers referenciats a les notes següents també figuren en el *Llibre del credencer* del període corresponent. La majoria es troben igualment en els lligalls de *Comptes*.
85. *Ibidem*, fol. 243v. El 24 d'abril de 1758, Benet Sunyer també cobrà 3 lliures "per haber adobat los caps dels llaons". El gremi de blanquers tenia per insígnia el lleó i participava a la processó de Corpus i a altres manifestacions festives que se celebraven a la ciutat amb una figura d'aquest animal acompanyada per diverses persones disfressades de lleó. El treball de Benet Sunyer probablement consistí en reparar els caps de lleó que portaven els acompanyants de la figura.
86. Cayetano BARRAQUER y ROVIRALTA, *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, vol. II, Imprenta de Francisco J. Altés i Alabart, Barcelona, 1915, p. 563-585.
87. AHCB, Gremis, Blanquers i assaonadors, *Llibre de consells*, 1801-1845 (sig. 35-21), fol. 173r-173v: 6 de juliol de 1839.
88. AHCB, Gremis, Blanquers i assaonadors, *Llibre de consells*, 1846-1884 (sig. 35-20), fol. 12v-14r: 31 de març de 1848.
89. AHCB, Gremis, Blanquers i assaonadors, *Llibre del clavari*, 1793-1845 (sig. 35-9), fol. 185v: 26 de juliol de 1839 i fol. 186r: 27 d'agost de 1839.
90. A l'inventari citat a la nota 88 es pot llegir que a la sala de juntes hi havia "dos imatges de cos, interposades cada una sobre un pedestal en los dos reons de la sala colaterals a la capella, de sant Agustí y sant Antoni Abat".
91. AHCB, Gremis, Blanquers i assaonadors, Blanquers, *Llibre del clavari*, 1762-1793 (sig. 35-6), fol. 96v: 15 de gener de 1765, fol. 106r: 14 de desembre de 1767 i 2 de febrer de 1768, i fol. 110r: 3 de juny de 1768.

92. *Ibidem*, fol. 110v: 10 de setembre de 1768.
93. *Ibidem*, fol. 182v: 7 d'agost de 1785, fol. 184v: 20 de novembre de 1785 i fol. 185v: 6 de gener de 1786.
94. AHCB, Gremis, Blanquers i assaonadors, *Llibre del clavari, 1845-1913* (sig. 35-11), fol. 9 (pagaments): 29 de gener de 1847 i fol. 283r: 24 d'octubre de 1891.
95. AHPB, not. Joan Costa, *Manual, 1758*, fol. 221r-221v.
96. *Ibidem*, fol. 389r-389v.
97. El nom de soltera de la mare de Maria Rosa Sunyer i Soler, esposa de Benet Sunyer, era Eulàlia Armanyà.
98. AHPB, not. Joan Costa, *Manual, 1758*, fol. 398r-398v.
99. AHPB, not. Fèlix Campllonch, *Manual, 1758*, fol. 429v-430v: 22 de setembre de 1758 (document citat per Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "Benet Sunyer...", *op. cit.*).
100. AHPB, not. Joan Costa, *Manual, 1759*, fol. 345r-345v.
101. AHCB, Cúria del veguer i del corregidor, sèrie XXXVII, actuari Daniel Diumenjó, 1754, caixa 908, *Benito Suñer, escultor, y Joseph Antonio Suñer, mancebo escultor, vecinos de Barcelona, contra los cónsules del Colegio de Escultores de la misma ciudad*.
102. No tenim altra informació sobre el retaule de la Mare de Déu dels Desemparats, actualment desaparegut, que la proporcionada per Cayetano BARRAQUER Y ROVIRALTA, *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, vol. II, Imprenta de Francisco J. Altés i Alabart, Barcelona, 1906, p. 187. Segons aquest autor, era de formes barroques moderades i ocupava la quarta capella del costat de l'Epístola; quan l'església fou convertida en parròquia després de 1835, la Mare de Déu titular, anterior a la construcció del retaule, fou substituïda per la del Roser.
103. AHPB, not. Jaume Tos i Romà, *Manual, 1759, segona part*, fol. 560r-560v (document citat per Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "Benet Sunyer...", *op. cit.*).
104. AHPB, not. Joan Costa, *Manual, 1760*, fol. 405r: 19 de setembre de 1760.
105. *Ibidem*, fol. 403r-403v, 403v-404v i 405v: 19 de setembre de 1760.
106. Vegeu la nota 104.
107. En els documents citats a les notes 95 i 96 s'indica que el notari en tragué còpia el 30 d'octubre de 1762 i en els citats a les notes 100 i 105 (fol. 403r-403v) consta que efectuà igual tràmit el 24 de novembre del mateix any. L'extracció d'aquestes còpies probablement estigué motivada per la voluntat del creditor de recórrer als tribunals a causa de la reiterada incapacitat de Benet Sunyer per saldar el deute.
108. AHPB, not. Joan Costa, *Manual, 1763*, fol. 267r-313v. El 29 de maig de 1763, el procurador d'Antoni Rodoreda havia cobrat la totalitat dels interessos vençuts els anys anteriors i part dels que vencien el mes d'agost proper.
109. Eugène CORTADE, *Retables baroques du Roussillon*, Imprimerie Sinthe, Perpinyà, 1973, p. 202.
110. AHG, Notarials, Districte de Figueres, Figueres, not. Bonaventura Sans i Solana, *Segon llibre de comptes, 1750-1773* (Fi 694), fol. 159: 16 d'octubre de 1762. El manual on s'hauria de trobar el document s'ha perdut, motiu pel qual només en coneixem l'anunciat.
111. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, vol. II, p. 234.
112. ADPO, Notarials, Prada de Conflent, not. Jacques Circan, *Minutes, 1765* (sig. 3E11/434), fol. 185 (document citat per Teresa AVELLÍ CASADEMONT, *op. cit.*).
113. Segons consta en el segon testament, el primer el rebé el notari Bonaventura Galí en una data que no s'especifica; no ha estat possible localitzar-lo en els llibres de l'esmentat notari. Segon testament: AHPB, not. Francesc Mas i Güell, *Primer llibre de testaments, 1744-1764*, fol. 105v-106v (document citat per Teresa AVELLÍ CASADEMONT, *op. cit.*).
114. ADPO, Documentació parroquial, Prada de Conflent, *Baptismes, desposoris i enterraments, 1760-1769* (sig. 5 Mi 482), fol. 197. Informació donada parcialment per Bruno TOLLON, *op. cit.*, p. 101b; l'autor indica erròniament que l'escultor morí el dia 3 de desembre.
115. APSMP, *Llibretes de compliment pasqual, 1767 i 1768*. A les dues llibretes, la vídua de Benet Sunyer apareix relacionada en la casa del carrer de la Canuda en què vivia el seu pare, l'escultor Bartomeu Soler.
116. APSMP, *Llibre d'òbits, 1760-1773*, fol. 151v: 18 de setembre de 1768 (document citat per Maria Lluïsa RODRÍGUEZ MUÑOZ, "Benet Sunyer...", *op. cit.*).

Apèndix documental

1

*Benet Sunyer contracta la construcció del retaule major de l'església de Sant Joan de la comanda hospitalera de Vilafranca del Penedès.
Barcelona, 18 de juliol de 1752*

Die XVIII mensis iulii anno a Nativitate Domini MDCCLII. Barchinonae.

De y sobre lo preu fet de la fàbrica del retaule del altar major de la iglésia de Sant Joan de la encomanda de la vila de Vilafranca que novament se ha de fabricar, per y entre lo il·lustre senyor fra don Magí Anton de Vilallonga, cavaller de la sagrada y militar religió de Sant Joan de Jerusalem, comanador de Ayguaviva y de dita vila de Vilafranca, de una part, y Benet Sunyer, escultor, ciutadà de Barcelona, de part altre, se han pactat, firmat y jurat los capítols y pactes avall escrits y següents.

Primerament, lo dit il·lustre senyor fra don Magí Anton de Vilallonga, de son grat y certa sciència, concedeix a dit Benet Sunyer, present y avall acceptant, la fàbrica y construcció del dit retaule, ab los pactes y condicions següents:

Primo, que lo dit retaule ha de ser en tot y per tot conforme lo modello que se li entrega, fet per lo mateix Benet Sunyer.

Item, que lo dit Benet Sunyer dega tenir lo dit retaule perfetament acabat, posat y plantat en dita iglésia de Vilafranca lo dia de sant Joan de juny del any 1753.

Item, que lo dit retaule dega tenir de alsada trenta dos palms y la mesa feta a la italiana, feta conforme se demonstra en lo modello, sinch palms y mitg, y de llargària allò que li corresponga segons art respecte a la alsada, axí del rataula com de la mesa, respectivament.

Item, lo sant Joan que deu estar en lo cap de altar dega tenir de alsada deu palms y mitg des del peu del trono.

Item, que lo sant Magí y sant Antoni de Pàdua dels costats del rataula degan tenir de alsada vuyt palms quiscun; los dos àngels dels assentats sobre la cornisa, sinch palms y mitg quiscun, y la santa Theresa que està al mig del remato dega tenir quatre palms y mitg de alsada.

Item, que tota la fusta, claus, ayguacuyt y demás cosas que se oferescan per la fàbrica de dit rataula degan venir a càrrech de dit senyor.

Item, que tot lo dit retaule y tots los dits personatges de ell degan ésser fets de fusta de alba seca.

Item, que dit Sunyer, a sos gastos, dega aportar lo dit rataule en dita vila de Vilafranca y, axí mateix, posar-lo, assentar-lo y plantar-lo en dita iglésia de dita encomanda, y qualsevol desgràcia que li succehesca en lo camí dega venir a càrrech de dit Sunyer y no de dit senyor comanador.

Item, que dit senyor comanador Vilallonga no dega abonar a dit Sunyer millora alguna que se fase en dit rataule.

Y ab dits pactes y condiciones y no altrament convé y promet dit senyor fra don Magí Anton de Vilallonga al dit Benet Sunyer que per la fàbrica y construcció del mencionat rataule li donarà y pagarà la quantitat de dos-centas cinquanta-y-sis lliuras, sis sous y vuyt diners [en tres pagues iguals] quiscuna, comensant a fer la primera lo die present, la segona a mitja obra y la tercera en ser acabat dit rataule, plantat en dita iglésia, vist, regonegut y abilitat, y per cumplir ditas cosas ne obliga dit senyor don Magí tots sos béns, ab totas renunciacions necessàries, degudas y pertanyents.

Item, lo dit Benet Sunyer accepta la dita fàbrica y construcció de dit rataula ab los pactes y condiciones sobre expressats, convenint y en bona fee ab solempne estipulació prometent a dit senyor fra don Magí Anton de Vilallonga que dins lo termini dalt expresat farà lo dit rataule conforme lo modello que se li entrega, deixant-lo perfetament acabat ab la major perfecció y a sos gastos, risch y perill, aportar-lo, assentar-lo y plantar-lo en dita iglésia de Sant Joan de Vilafranca, tot lo que promet aténdrer y cumplir sens dilació ni excusa alguna [...].

Y axis ho firman las ditas parts, llargament.

Testes sunt reverendus doctor Augustinus Rovira, presbiter, Barchinonae residens, et reverendus Franciscus Vinyals, presbiter et beneficiatus ecclesiae Sancti Ioannis Hiierosolimitanensis praesentis civitatis.

AHPB, not. Joan Olzina i Cabanes, *Manual* 1752, fol. 492r-493r.

2

*Benet Sunyer contracta la construcció del retaule del Sant Crist de la Pietat de l'església del convent de Santa Mònica de Barcelona.
Barcelona, 27 de febrer de 1754*

Die vigesima septima mensis februarii anno a Nativitate Domini
millesimo septingentesimo quinquagesimo quarto. Barchinonae.

In Dei nomine.

Noverint universi quod nos, partes suscriptae, gratis et ex nostra certa scientia, confitemur et recognoscimus, una nostrum alteri et nobis ad invicem, quod ratione conventionis inferius mencionandae, fuerunt inter nos inita et firmata pacta sequentia:

Per rahó de la obra del retaula fahedor en la capella de Sant Christo de la Pietat, construïda en la iglésia del monastir de Santa Mònica, del orde de Sant Agustí de pares descalços de la present ciutat de Barcelona, entre Miquel Llimona, espardanyer, Jaume Mas, comerciant, majorals en lo any mil set-cents cinquanta-dos (junt ab Joseph Barba, defunct) de la mateixa confraria, Pere Coll y Oller, apotecari, clavari, y Thomàs Parera, daurador, credenser, en dit any de la referida confraria,

individuos per esta commisionats per lo ajust de la fàbrica del mateix retaula ab lo concell per la mencionada confraria celebrat en poder del notari avall escrit als tretse dias del mes de maig mil set-cents sinquanta-tres, Ramon Mages, brodador, Joan Tolrà, daguer, Joseph Parés, flaquer, majors lo corrent any de la mateixa confraria, lo mateix Pere Coll y Oller, clavari, y Pere Joan Nogués, sastre, credenser, actuals, tots ciutadans de Barcelona, de una, y Benet Sunyer, escultor, ciutadà de dita ciutat, de part altre, convingueren lo següent:

Primerament, dit Benet Sunyer, per lo que los referits majors y officials en lo subsegüent capítol prometan, de sa llibre voluntat promet y se obliga en fabricar dins lo termini de vuyt mesos comptadors del dia present en avant, un retaula de fusta de alba ab escultura, arquitectura y entretalladura (no emperò la mesa, per quant servirà la que vuy se troba en la mateixa capella), de alsada quaranta-sis palms, de amplària vint-y-sis palms, y de fondo, no comprès lo ninxo és en la paret de la dita capella, deu palms y mitg, lo qual retaula, com se ha dit, formarà de dita fusta y lo cost de ell correrà a càrrech de dit Benet Sunyer, inseguint lo modello que de ell ha treballat y queda aprobat y també inseguint lo art de escultura, arquitectura y talla, ab tota art y perfecció, ab sas columnas ab sos tercios treballats de talla, ab tres figuras de las tres Virtuts, que tindran quiscuna de alsada set palms y se han de col·locar una a cada costat de dit retaula y la altre en lo remate de ell ab quatre minyons, y promet també, después de ésser fabricat dit retaula en lo modo mencionat, assentar-lo en lo crusero de la mateixa iglésia, corrent a càrrech del referit Benet Sunyer lo fer bastidas per tràurer lo altre altar que actualment se troba en la mencionada capella de prespectiva, y axí mateix pagar al mestre de casas lo treball tindrà de plantar tachs y assentar lo dit retaula, tot lo que promet cumplir sens dilació alguna [...].

Item, los referits majors y officials, per lo que dit Benet Sunyer en lo antecedent capítol se ha obligat e inseguint la commició en lo preludi de esta concòrdia mencionada, prometen donar y pagar a dit Benet Sunyer la quantitat de tres-centas quaranta lliuras barcelonesas en esta forma, a saber, cent quaranta lliuras per la primera paga dins lo termini de un mes del dia present en avant comptador, cent lliuras per la segona paga pagadoras conclosa la mitat de dit retaula y las restants cent lliuras per la tercera paga que vindrà a terme conclòs dit retaule y col·locat en son degut lloc, pagadoras ditas tres-centas quaranta lliuras de aversos de dita confraria, lo que prometen cumplir sens dilació alguna [...].

Et ideo, nos, dictae partes laudantes [...].

Testes firmarum dictorum Raymundi Mages et Thomae Parera, simul firmantium, sunt Salvator Valles, scriptor, et Raphael Esteva, philosophiae proffessor, Barchinonae degentes. Testes vero firmarum dictorum Petri Ioannis Nogués et Benedicti Sunyer, simul firmantium Barchinonae eadem die, sunt dictus Salvator Valles et Franciscus Pelay, sartor, civis dictae civitatis. Testes firmae dicti Petri Coll [...]. Testes vero firmae dicti Iacobi Mas [...]. Testes firmae dicti Ioannis Tolrà [...].

AHPB, not. Francesc Mas i Güell, *Llibre únic de concòrdies 1742-1755*, fol. 119r-120v.

Giovanni Antonio Bellini i Benet Sunyer contracten la construcció de l'escultura del retaule major de l'església de Nostra Senyora de Betlem de la Companyia de Jesús de Barcelona. Barcelona, 1 de juny de 1754

Die prima mensis iunii anno a Nativitate Domini millesimo septingentesimo quinquagesimo quarto. Barchinonae.

De y sobre las cosas avall escritas, per y entre lo reverent pare Gabriel Grañó, en lo Col·legi de Nostra Senyora de Bethlem de la Companyia de Jesús de la present ciutat residint, com a procurador del reverent pare rector de dit Col·legi, com de sa procura consta en poder de Fèlix Avellà, notari públich de número de Barcelona, als quatre febrer pròxim passat, de la qual dit notari ab sas lletres fa fee, en dit nom, de una, y Joan Anton Vellini de Pàdua, de nació italià, en Barcelona trobat, y Benet Sunyer, escultors, ciutadà de Barcelona, de altre, són estats fets y firmats los capítols y pactes avall escrits y següents:

Primerament, lo dit reverent pare Gabriel Grañó, en lo referit nom, per lo que los dits Juan Anton Belini de Pàdua, y Benet Sunyer ab lo subsegüent capítol se obligaran en la construcció de la obra que allí se expressarà, de son grat y certa ciència, convé y promet a dits Anton Belini de Pàdua, y Benet Sunyer, presents, quels pagarà y los satisfarà la quantitat de dos mil lliuras barcelonesas ab tres iguals pagas, a saber, la una al principiarse dita obra, la altre al trobar-se mitg feta y la última al trobar-se del tot concluida.

Item, los dits Anton Velini de Pàdua y Benet Sunyer, per lo que ab lo antecedent capítol dit reverent pare Gabriel Grañó, en lo referit nom, los ha fet la promesa que allí se expressa, de son grat y certa ciència, convenen y prometen al dit reverent pare rector lo construir y fabricar la obra del retaule del altar major de la iglèsia de dit Col·legi y conclòurer-la dins lo termini de dos anys del die present en avant comptadors, a saber és, sols lo tocant a escultura y talla, y tota la fusta de totes las figuras y tota la obra tant de relleu com de baix relleu, y lo assentar-las a sos respective puestos, y sols se ne exceptua la fusta de la talla, conforme de tot per menor consta en la tabba que per lo present efecte se ha format, que és del thenor següent:

Tabba del modo en que se ha de construir la obra del retaule major dels padres de la Companyia de Jesús.

Primo, és a saber que lo artífice que empendrà dita obra se ha de cuidar de tot lo que pertany a mestre de casas, y és fer tot lo plinto de pedra negra de llustro, com està demostrat ab lo modelo, que segueix tot lo peu del retaule, y així mateix las tres gradas de la terima, valent-se de la pedra negra en ques troba ab las gradas que vuy serveixen y refagint a sas costas tota la pedra que faltarà a fi de que quedia ab lo modo demostrat en lo modelo, tenint dit plinto de gruix de paret dos palms a tot lo seguit de ell, igualat per part de dins de pedra picada ordinària ab son fonament corresponent fins al ferm, y així mateix serà de sa obligació posar permodos, cullar bigas dels sostrets, posar tachs o gafas y, finalment, tot lo necessari y convenient a la fortificació de dit retaule.

Item, sàpia lo artífice que empendrà la dita obra del retaula, que correrà a sas costas tota la fusta en que serà menester per dit retaula, la qual fusta deu ser de alba tallada de bona lluna y, ab cas y hagués alguna barreja de fusta de poll, no puga valer-sen per ninguna cosa de esculptura; axí mateix serà de sa obligació, a totas las figuras que seran deseparadas sueltas, fortificar-las ab uns barnats de ferro, gafas o aquells modos de ferros del modo sia més convenient, axí mateix, als àngels, núbols al ayre y altres pesas desunidas.

Item, sàpia lo artífice que tot lo posat del retaula ha de ser proporcionat com està demostrat en lo modelo y en la trassa, y axí mateix serà de sa obligació lo adornar los plans dels sostres que és sobra de la Adoració dels Reys y lo altre costat, com també mudar algunas cosas per ser millors ab la formació de la cova, com dirà lo director, perquè ab lo modelo petit nos poden demostrar las cosas com se demonstrarà en gran, y axí mateix, si és convenient en altre andret mudar alguna cosa, com mania lo director, com y també haurà de formar una escala de fusta de des del pla de la iglésia a lo més alt del retaula y ben construïda, donant las entradas als llochs necessaris, com són al secrari, al camaril y a la pastera del sobre del camaril y als demás llochs de dalt.

Item, sàpia lo artífice que farà la esculptura, que té de fer totas las figuras que estan compresas al modelo, aixís de sants, àngels, lo Naixament, demás figuras de evangelistas y demás trofeos, tot ben fet y ben acabat a disposició del director.

Item, sàpia lo artífice que farà la talla, que té de fer tot lo ques veu en lo modelo o trassa y molt més, perquè en dit modelo no se han pogut demostrar moltes cosas ab la perfecció que deuen estar per ser cosa masa menuda, com y també ha de adornar lo peu del altar que era pensat lo ser de pedra y [ha] de ser de fusta, mudar la talla de las portas per amillorar-la y de moltes altres cosas, aixís com més bé aparega al director.

E las ditas cosas prometen las ditas part, la una al altre, *ad invicem et vicissim*, atténdrer y cumplir, tenir y servir, sens dilació ni excusa alguna [...].

Testes sunt Thomas Parera, revendedor, et Ignatius Mas, lignarius, ambo Barchinonae cives.

AHPB, Fèlix Veguer i Avellà, *Manual 1754*, fol. 233v-234v.

El fuster Ignasi Mas contracta la construcció de l'estructura arquitectònica del retaule major de l'església de Nostra Senyora de Betlem de la Companyia de Jesús de Barcelona. Barcelona, 1 de juny de 1754

Die prima mensis iunii anno a Nativitate Domini millesimo septingentesimo quinquagesimo quarto. Barchinonae.

De y sobre las cosas avall escritas, per y entre lo reverent pare Gabriel Grañó, en lo Col·legi de Nostra Senyora de Bethlem de la Companyia de Jesús de la present ciutat residint, com a procurador del reverent pare rector de dit Col·legi, com de sa procura consta ab acte rebut en poder del discret Fèlix Avellà, notari públich de número de Barcelona, als quatre febrer pròxim passat, de la que dit notari ab sas certificatòrias lletres fa fee, en dit nom, de una, e Ignasi Mas, fuster, ciutadà de Barcelona, de altre, són estats fets y firmats los capítols y pactes avall escrits y següents:

Primerament, lo dit reverent pare Gabriel Grañó, en lo referit nom, per lo que lo dit Ignasi Mas ab lo subsegüent capítol se obligarà en la construcció de la obra que allí se expressarà, de son grat y certa ciència, convé y promet a dit Ignasi Mas, present, que li pagarà y li satisfarà la quantitat de tres mil lliuras barcelonesas ab tres iguals pagas, a saber, la una al principi de dita obra, la altre al trobar-se mitg feta y la última al trobar-se del tot concluïda.

Item, lo dit Ignasi Mas, per lo que ab lo antecedent capítol lo dit reverent pare Gabriel Grañó, en lo referit nom, li ha fet la promesa que allí se expressa, de son grat y certa ciència, convé y promet al reverent pare rector lo construir y fabricar la obra del retaule del altar major de la iglésia de dit Col·legi y conclòurer-la dins lo termini de dos anys del die present en avant comptadors, conforme apar de la tabba avall insertada, a excepció de tota la escultura, de la fusta de las figuras, tant lo de relleu com lo baix relleu, y lo assentar-las en sos puestos, y també sen exceptua tota la talla de la obra, però va compresa tota la fusta de dita talla, la qual fusta deurà donar amanida dit Ignasi Mas, conforme tot per menor consta en la tabba, que és del thenor següent:

Tabba del modo en que se ha de construir la obra del retaule dels padres de la Companyia de Jesús.

Primo, sàpia lo artífice que empendrà dita obra se ha de cuidar de tot lo que pertany a mestre de casas, y és fer tot lo plinto de pedra negra de llustro, com està demostrat ab lo modelo, que segueix tot lo peu del retaule, y axí mateix las tres gradas de la tarima, valent-se de la pedra negra en ques troba ab las gradas que vuy serveixen y refagint a sas costas tota la pedra que faltarà a fi de que quedia ab lo modo demostrat en lo modelo, tenint dit plinto de gruix de paret dos palms a tot lo seguit de ell, igualat per part de dins de pedra picada ordinària, ab son fonament corresponent fins al ferm, y així mateix serà de sa obligació lo posar parmados, collar bigas dels sostrets, posar tachs o gafas y, finalment, tot lo necessari y convenient a la fortificació de dit retaule.

Item, sàpia lo artífice empendrà dita obra del retaule, que correrà a sas costas tota la fusta en que serà menester per dit retaule, la qual fusta deu ser de alba tallada de bona lluna y, en cas hi hagués alguna barreja de fusta de poll, no puga valer-sen per ninguna cosa de esculptura; així mateix serà

de sa obligació, a todas las figuras que seran deseparadas sueltas, fortificar-las ab uns bernats de ferro, gafas o aquells modos de ferros del modo que sia més convenient, així mateix als àngels, núbols al ayre y altres pesas desunidas.

Item, sàpia lo artífice que tot lo posat del retaula ha de ser proporcionat com està demostrat en lo modelo y en la trassa, y així mateix serà de sa obligació lo adornar los plans dels sostres, que és sobra la Adoració dels Reys y lo altre costat, com també mudar algunas cosas per ser millors ab la formació de la coba, com dirà lo director, perquè ab lo modelo petit nos poden demostrar las cosas com se demonstrarà en gran, y així mateix, si és convenient en altre andret mudar alguna cosa, com mania lo director, com y també haurà de formar una escala de fusta de des del pla de la iglésia a lo més alt del retaula y ben construïda, donant las entradas als llochs necessaris, com són al secrari, al camaril y a la pastera del sobre del camaril y als demás llochs de dalt.

Item, sàpia lo artífice que farà la escultura, que té de fer todas las figuras que estan compresas al modelo, aixís de sants, àngels, lo Naixement, demás figuras de evangelistas y demás trofeos, tot ben fet y ben acabat a disposició del director.

Item, sàpia lo artífice que farà la talla, que té de fer tot lo ques veu en lo modelo o trassa y molt més, perquè en dit modelo no se han pogut demostrar moltes cosas ab la perfecció que deuen estar per ser cosa masa menuda, com y també ha de adornar lo peu del altar, que era pensat lo ser de pedra y [ha] de ser de fusta, mudar la talla de las portas per amillorar-la y de moltes altres cosas, aixís com més bé aparega al director.

E las ditas cosas prometen las ditas parts, la una al altre, *ad invicem et vicissim*, atténdrer y cumplir, tenir y servir, sens dilació ni excusa alguna [...].

Testes sunt Thomas Parera, revendedor, et Benedictus Sunyer, sculptor, cives Barchinonae.

AHPB, Fèlix Veguer i Avellà, *Manual 1754*, fol. 235r-236r.