

L'ALTRA CUSTÒDIA DE SANT ANDREU DE PALOMAR:
L'OSTENSORI "NEOGÒTIC" DEL TALLER DELS CABOT

Justificació

La història de l'art és, aparentment, una ciència esgotada en la qual només s'hi poden anar estudiant els diferents moviments artístics i els camins que segueix l'art contemporani; a banda d'estar atents a les notícies puntuals que poden generar per exemple la descoberta d'unes pintures murals romàniques o l'aparició en el mercat d'una obra que es considerava desapareguda. Hom té la sensació, doncs, que de l'art del passat ja se sap pràcticament tot o gairebé tot, ja que es coneix més o menys bé l'evolució històrica de les manifestacions arquitectòniques, escultòriques i pictòriques. És evident, però, que això no és ben bé així. El desconeixement de camps artístics tan importants com l'orfebreria o l'aparició constant d'objectes com el que ha motivat aquest estudi ho demostren.

Fa tres anys, en el volum de *Finestrelles* dedicat a Martí Pous, vam presentar un estudi sobre la custòdia d'època barroca de Sant Andreu de Palomar que pretenia ser una primera part d'una sèrie dedicada no només a aquesta obra de principis del segle XVIII sinó, per extensió, a tot el tresor parroquial que s'ha acumulat durant segles.¹ Tot i que l'existència de la custòdia era ben coneguda i havia estat comentada en alguna ocasió, calia dur a terme una anàlisi detallada de la peça, que permetés ubicar-la en el seu context cronològic i artístic. L'estudi directe de l'obra, doncs, va esdevenir fonamental, però la nostra sorpresa fou considerable quan mossèn Visa ens mostrà una altra custòdia molt diferent a la que ja coneixíem. Avui dia, quan les processons de Corpus ja han passat a formar part de la memòria històrica i, malauradament, cal tancar amb pany i clau les esglésies, no és estrany que una persona jove desconegués que Sant Andreu tenia dos ostensors. Com que en aquell moment no era objecte del nostre estudi, d'aquesta segona custòdia només en vam realitzar un parell de fotografies i en vam anotar les característiques tipològiques i formals, així com les marques que presentava. Aparentment es tractava d'una obra de finals del segle XIX o començaments

1. Casadesús Insa, Meritxell. «L'ostensori de l'església parroquial de Sant Andreu de Palomar: aproximació al seu estudi (primera part)». A *Finestrelles*, 12. Barcelona: Centre d'Estudis Ignasi Iglésias, 2002 (pàg. 283-294).

del XX, amb decoració d'esmalts i una factura correcta. Vam decidir analitzar-la amb deteniment en un altre moment.

Continuar la línia iniciada, tal com ens demanava el Centre d'Estudis Ignasi Iglésias, requeria un estudi pacient de les fonts documentals d'època moderna i contemporània i, per tant, invertir-hi molt de temps. Finalment, vam considerar que era el moment de donar a conèixer aquesta obra mitjançant un article amb la mateixa intenció l'anterior: presentar una anàlisi detallada de l'obra i situar-la dins del seu context artístic. Una primera inspecció ocular de la custòdia va permetre determinar que era obra del taller dels germans Cabot i aquesta dada va fer canviar totalment la direcció i l'abast de l'estudi, perquè es tractava d'uns artífexs de renom dels quals la bibliografia que podíem consultar proporcionava força informació i, a més, aportava una línia d'investigació que havia de permetre recollir encara més notícies sobre els autors de l'obra. Aquesta recerca, fins i tot, ens permetria descobrir la data de realització d'aquesta peça i algunes referències sobre el seu aspecte original.

Breu aproximació a l'estudi de l'orfebreria d'època moderna i contemporània

Com ja es va dir en l'article anterior, en el marc de la història de l'art català sovint es considera que l'orfebreria és encara una assignatura pendent. La majoria de monografies i treballs que la tenen com a tema principal es lamenten del fet que una de les arts més valorades al llarg dels segles –fins i tot més que la pintura i l'escultura– hagi estat, paradoxalment, una de les matèries més oblidades per la historiografia. Incloses tradicionalment dins del gran calaix de sastre que representen les arts decoratives o arts de l'objecte, igualment menystingudes, l'argenteria i la joieria catalanes encara no compten, avui, amb un corpus d'obra mínim que hauria de ser el fonament o la infraestructura bàsica de qualsevol camp d'estudi, si més no pel que fa a molts períodes de la història de l'art.²

Aparentment, a diferència de l'etapa gremial, l'estudi de l'orfebreria d'èpoques contemporànies té l'avantatge que es conserva més quantitat de referències i documents contemporanis, sobretot gràcies a la proximitat temporal. Tot i això, cal tenir en compte que bona part d'aquesta documentació, com ara la que fa referència als contractes entre parròquies i argenters, es va perdre amb la desaparició de molts arxius parroquials durant la primera meitat del segle XX. L'arxiu de la parròquia de Sant Andreu de Palomar, per exemple, es va cremar l'any 1909 durant els avalots de la Setmana Tràgica. Cal afegir, encara, una altra dificultat, la manca d'estudis sistemàtics sobre l'orfebreria religiosa d'època moderna i contemporània. L'orfebreria és encara, en la histò-

2. La situació dels corpus d'obra de l'orfebreria catalana és irregular. Hi ha períodes més treballats, com l'edat mitjana, amb obres de referència fonamentals com *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500* (1992), de la Dra. Núria de Dalmaes i Balañá, que han servit de model metodològic per als investigadors posteriors i han establert un punt de partida per a nous estudis monogràfics i per al coneixement d'altres obradors catalans. Malauradament, molts d'aquests treballs, en forma de tesis doctorals, són encara inèdits i, per tant, no es troben a l'abast del públic general.

ria de l'art català, un camp poc estudiat en el qual tan sols s'han realitzat alguns treballs sobre obradors medievals, la majoria dels quals no estan publicats, de manera que, amb relació a èpoques posteriors, no existeix una bibliografia bàsica a partir de la qual es puguin dibuixar seqüències tipològiques i establir cronologies.

Una de les principals fonts bibliogràfiques relacionades amb l'estudi de l'orfebreria del segle XIX és l'article de Santiago Alcolea «L'orfebreria barcelonina del segle XIX»,³ que parteix d'una extensa recerca de les notícies de caràcter artístic que al llarg d'aquest segle es van publicar al *Diario de Barcelona*. Aquesta investigació formava part d'un treball de curs que entre els anys 1977 i 1980 van dur a terme els alumnes del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, i tenia com a objectiu fer un buidatge de totes les notícies que fessin referència a qualsevol camp artístic i configurar un arxiu documental que pogués servir com a base a futurs estudis. La informació recollida fou vastíssima.

Tot i que les notícies relacionades amb les obres i els argenteros barcelonins no passaven, en general, de la simple menció, en alguns casos –considerats per l'autor com a peces o artífexs més destacats o de major reconeixement en aquell moment– l'esment anava acompanyat d'algun comentari al·lusi u a l'estil, la tècnica emprada o, fins i tot, alguna descripció més o menys acurada. A manca de més notícies i estudis, actualment només podem reproduir aquestes notes, tot esperant que properes investigacions les confirmin o les ampliin.

Quant al taller dels Cabot, l'article ressenya nombroses notícies però en poques ocasions s'especifica qui en va ser l'artífex. D'altra banda, cal tenir en compte que aquestes referències s'inclouen sempre dins del marc cronològic del segle XIX; no és gaire difícil suposar, doncs, que l'anàlisi de les publicacions periòdiques barcelonines del primer quart del segle XX havien d'aportar encara més informació i permetrien conèixer amb profunditat l'evolució de la producció d'aquest taller i, per extensió, de l'orfebreria barcelonina anterior a la Guerra Civil que, sens dubte, va representar un punt d'inflexió en la història de l'art català.

Fitxa tècnica

Obra de l'obrador de Barcelona, com indica el punxó amb l'escut de la ciutat inscrit dins d'un òval, situat al revers del peu. Així mateix, l'obra mostra un punxó d'autor, «V. Fco CABOT e HIJOS. BARCELONA.», també dins d'un òval amb medalles, i un punxó de marcadore, amb la inscripció «LBB» dins d'un rectangle.

Argent sobredaurat, emmotllat, cisellat, amb elements de fosa i aplicacions d'es-malt blau turquesa. El vericle és d'or.

57, cm x 33,7 cm (diàmetre del sol) x 17,5 cm (diàmetre del peu).

Primer quart del segle XX, posterior a 1905.

Prové de l'església parroquial de Sant Andreu de Palomar.

3. Alcolea, Santiago. «L'orfebreria barcelonina del segle XIX». A *Revista d'Art*, 6-7. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1981. (pàg. 141-193).



Ostensori de la parròquia de Sant Andreu de Palomar realitzat per l'obrador dels germans Cabot que, avui per avui, cal situar cronològicament dins del primer quart del segle XX.

Descripció

Es tracta d'una custòdia portàtil pediculada del tipus sol format per feixos que irradien d'un cos central quadrilobat, que envolta un contenidor circular amb vericle extraïble d'or. Al voltant del vericle, i precedint els lòbuls, hi ha una anella puntejada amb petits forats disposats per parelles que fan pensar en l'existència d'elements decoratius aplicats que es van perdre. Els quatre lòbuls, de dimensions considerables, mostren esmalts opacs freds de color blau turquesa en els quals hi ha representades les figures dels evangelistes mitjançant l'animal que els simbolitza acompanyat d'un filacteri: a dalt sant Mateu (home), a la dreta sant Lluc (bou), a sota sant Joan (àliga) i a l'esquerra sant Marc (lleó). Les figures estan disposades sobre un fons reticulat i mostren un cisellat molt fi i de bona factura. Els lòbuls s'alternen amb flors de lis i tot el cos central té el perfil resseguit per una vora de florons de fosa. El sol combina feixos de raigs disposats diametralment, llisos, ondulats i amb petits florons o brots a les vores, i de nou s'hi observen els forats que es devien haver fet per subjectar-hi algun tipus d'element ornamental ja

desaparegut. La part superior probablement devia estar coronada per una creu lobulada de fosa amb decoració vegetal, de la qual només es conserva l'acabament del braç inferior.

El peu és de traç circular i de perfil mixtilini. Format per sis lòbuls alternats amb sis puntes, es compon de dos cossos superposats, alçats sobre una vora motllurada que alterna franges llises amb una sanefa puntejada. La superfície de cada un dels lòbuls estava decorada amb elements aplicats, segurament plaques esmaltades, que avui han desaparegut i dels quals tan sols s'aprecien els forats de subjecció i la silueta. Els costats s'eleven i es recullen al centre amb una vora decorativa de fosa amb motius vegetals de característiques neogòtiques.

La custòdia pròpiament dita s'alça sobre una tija cilíndrica llisa, amb un



Detall de les marques que mostra l'ostensori a la part inferior del peu. S'observen, junts, el punxó de l'obrador dels Cabot, el contrast de qualitat de la ciutat de Barcelona i el del marcador que garantia la qualitat del metall.

petit cos de fosa a la base que segueix les característiques d'algunes magolles medievals formades per dos quarts d'esfera ajuntats per la base que, en el punt d'unió, mostren sis cercles sortints completament llisos. La seva superfície està ornamentada amb motius vegetals molt sintètics. El nus presenta la mateixa estructura, aquest cop decorada amb motius de tipus flamíger, de fosa i calats, i amb només quatre cercles sortints amb flors. Les dues flors dels costats tenen simplement una bola al centre però sembla que les restants devien haver portat algun element decoratiu aplicat, potser un esmalt. El cos està rematat



Detall del peu, en el qual es fa evident la correcció tècnica de l'orbrador dels Cabot i la importància de la pèrdua dels elements decoratius que l'obra duia aplicats. L'aspecte original de l'ostensori, sens dubte, era molt diferent de l'actual.

per la part superior per una corona de fulles d'acant alternades amb palmetes. A la part superior de la tija hi ha també els forats de subjecció d'algun element aplicat que podia haver tingut caràcter decoratiu o, fins i tot, iconogràfic.

L'estat de conservació és en general bo i no s'aprecien desperfectes importants. Tot i això, cal lamentar la manca d'un percentatge important de la decoració aplicada que embellia l'ostensori.

El Corpus

L'any 1264 el papa Urbà IV (1261-1264) va instituir la festivitat del Corpus com a celebració i exaltació solemne de l'eucaristia. Des d'aquell moment, aquest sagrament es va convertir en el més important de la litúrgia catòlica, ja que, a través seu, se simbolitzava el sacrifici de Crist a la creu per redimir tota la humanitat. D'alguna forma es feia oficial una pràctica que, de manera més o menys puntual, s'havia iniciat en moltes faccions l'Església catòlica, amb les controvèrsies i discussions teològiques que sens dubte generava el misteri de l'eucaristia. Les diverses disposicions papals que es van succeir en els segles XIII i XIV per a la institucionalització de la festa es van centrar només en l'aspecte litúrgic, és a dir, en la missa i l'ofici. La processó no es va incorporar de manera oficial a la celebració del Corpus fins al 1317, quan Joan XXII (1316-1334), en accedir al papat, va expedir a Avinyó la butlla papal que la consolidava com un referent per a l'exaltació triomfal del santíssim sagrament i la convertia en l'acte central de la celebració.

Els precedents més immediats eren les processons que, ja sigui per exaltar Crist després d'un acte litúrgic principal, o bé per fer front a algun episodi d'heretgia, s'havien anat realitzant durant els segles XI-XIII tant dins com fora dels temples. Es trac-

tava de les anomenades processons teofòriques, que ja tenien com a objecte l'exposició pública de l'hòstia consagrada. Però sembla que les primeres poblacions de la Península que van organitzar una processó com a complement de la festa d'exaltació de l'eucaristia van ser Vic (1318), Barcelona (1319) i Girona (1320), i la documentació fa sospitar que probablement a finals del segle XIII a Tarragona ja es feien processons relacionades amb el Corpus, tot i que el document més antic que en parla data de l'any 1320. A partir d'aquests primers exemples, totes les poblacions catalanes van afanyar-se a realitzar les seves pròpies processons que, al llarg dels segles XIV i XV, van anar adquirint cada vegada més rellevància i sumptuositat, i s'acompanyaven de tot tipus de representacions per embellir-les: danses, cançons, retaules, dracs, mulasses, bestiar, nans, gegants, castells, etc. Aquests actes van adquirir tanta importància que en el segle XVII van aparèixer les primeres disposicions que en prohibien la realització dins de les esglésies.

La processó era una gran manifestació de religiositat popular que, amb el Corpus com a protagonista, recorria els carrers més importants d'una vila. Tenia un protocol molt rigorós, que gairebé sempre seguia un mateix ordre: primer anaven els entremesos, que eren unes representacions curtes de tema bíblic; després seguien els gegants, els capgrossos i altres elements del bestiar popular (dracs, àligues, mulasses, etc.); a continuació s'exhibia l'hòstia consagrada, normalment dins d'una custòdia, i darrere seu desfilaven les autoritats religioses i civils, la creu processional de la parròquia i les entitats i associacions més importants de la població. Sovint la processó també anava acompanyada de balls populars. En moltes poblacions era costum engalanar els carrers amb catifes de flors o branques de pi, o bé fer ballar un ou en una font. La majoria d'aquests elements populars es van anar suprimint a partir del segle XVIII, mantenint-s'hi només la processó religiosa amb els objectes litúrgics com a essència de la celebració. Algunes poblacions catalanes, però, van conservar alguns d'aquests costums, n'és un exemple Berga, que festeja la coneguda Patum, o Barcelona, que cada any festeja l'ou com balla.

No se sap quan es va celebrar per primer cop el Corpus a Sant Andreu, però podria haver estat cap al segle XV o XVI, ja que mossèn Clapés explica que havia existit una creu processional fabricada durant aquests segles, de la qual a principis del segle XX només se'n conservava un petit fragment. Segons el mateix autor, la processó de Corpus de Sant Andreu de Palomar no va tenir sempre un horari fix i tant es podia fer al matí, després de l'ofici, com a la tarda; fins i tot, durant molts anys es va celebrar al vespre. El recorregut també va variar al llarg dels anys, com a conseqüència, sobretot, dels canvis urbanístics, però era més o menys el següent: la comitiva sortia de l'església i, passant pel cementiri (que llavors estava al costat del temple parroquial), enfilava l'actual carrer de l'Ajuntament; després seguia pel carrer Gran fins a una de les creus de terme que hi havia a l'encreuament amb el carrer d'Agustí i Milà i, finalment, prenia el torrent d'Estadella, tornava pel carrer Gran fins a la riera d'Horta i es dirigia de nou cap al temple parroquial. Tots aquests carrers eren guardats pels veïns amb branques de pi. La processó estava encapçalada pels gegants i altres elements populars, a continuació venia la comitiva solemne amb la creu processional, les banderes de les confraries parroquials i l'ostensori portat sota tàlem, i la tancaven les autoritats civils. Durant la festa del Corpus, a més, davant de l'església parroquial s'hi feia ballar l'ou.

Evolució tipològica

Fins a l'edat mitjana, tot allò que era sagrat s'envoltava d'un aire de misteri i s'acostumava a amagar de la vista dels fidels fora dels actes litúrgics. És per això que tots els receptacles emprats per a la custòdia, guarda, veneració o transport del santíssim sagrament eren caps o estris tancats. Sagraris, píxides i custòdies eren contenidors pensats per guardar, i no pas per exhibir, i només s'obrien durant les celebracions litúrgiques més importants.

La necessitat d'ensenyar la sagrada forma i portar-la, de manera ben visible, fora del temple, comportava una dificultat pràctica ja que calia crear un nou instrument litúrgic o receptacle específic per a aquesta funció. En un primer moment el santíssim sagrament es portava en la mateixa caps o píxide que s'emprava per guardar-lo; fins i tot, es van realitzar remodelacions d'aquests estris incorporant-hi un peu per enlairar-los i, al capdamunt, una unió que permetia sostenir-los en vertical de forma ostensible. Aquest encaix s'utilitzava, també, per a subjectar una creueta de coronació, fora dels actes d'exaltació de l'eucaristia.

De forma simultània, van anar apareixent objectes de diferents tipus però amb la mateixa funció; alguns eren de nova creació però la majoria eren adaptacions de formes ben conegudes al nou ús que havien de tenir. La visibilitat de les relíquies en els reliquiars tubulars, així com la seva forma pensada especialment per a la veneració, els convertia en models excel·lents.

Tant és així que, en la documentació dels segles XIV i XV, sovint *reliquiari* és emprat com a sinònim de custòdia. Un altre tipus utilitzat era el de les anomenades custòdies sarcòfag. Tipològicament no diferia gaire de les custòdies pediculades en forma de caps, però anava acompanyada de dues figures d'àngels ceroferaris situats als costats, sobre braços que sortien de la tija. Així, la custòdia adquiria un cert caràcter simbòlic ja que representava el sepulcre de Crist.

Fins a aquest moment, les custòdies tenien sempre una doble comesa: guardar i mostrar. A partir del segle XV, però, l'exhibició va passar per sobre de la reserva i es van arribar a crear dues tipologies que es consolidarien veritablement com a ostensoris. L'una prenia forma arquitectònica i derivava del sagrari o tabernacle en forma de torre, i l'altra adoptava l'estructura dels retaules. Al llarg del segle XVI es va consolidar l'ostensori retaule com el tipus més adient, pel fet que s'ajustava a la doble funció de custodiar i ostentar l'hòstia consagrada. La diferència respecte de les obres medievals venia dona-



Detall d'un compartiment lateral del retaule de la Mare de Déu del monestir de Santa Maria de Vallbona de les Monges, atribuït a Guillem Seguer i datat cap a 1340-50, en què s'aprecia la reproducció d'un ostensori circular amb peu.

da simplement per la incorporació de motius, formes i elements del repertori clàssic; la combinació de formes medievals amb ornaments renaixentistes va ser una constant de l'orfebreria cinccentista catalana.

Alguns autors proposen com a precedent de les custòdies radiants els reliquiariis d'època romànica aixecats per un peu que sostenia un disc circular o lobulat, amb un contenidor de vidre per a l'observació de les relíquies. Es tracta d'una tipologia que es coneix quasi exclusivament a través de les reproduccions pictòriques, com la del frontal de Vallbona de les Monges. Un altre exemple d'aquest tipus de reliquiari, ja amb unes formes més pròpies de l'estil gòtic, seria el que sosté l'àngel reliquiari de la parròquia de Santa Maria de la Selva del Camp, que data de la primera meitat del segle XV. Igualment, es parla també dels portapaus germànics col·locats sobre una tija llarga, que tenien forma de disc amb una creu al centre.

Aquestes formes, però, es van arraconar per donar pas als reliquiariis d'estructura arquitectònica, que havien d'esdevenir un dels models preferits pels orfegres catalans a l'hora de desenvolupar una tipologia pròpia per a l'ostentació de la sagrada forma. Tot i això, es van realitzar alguns exemples de vericles radiants inclosos dins de formes de temple, com el de la custòdia de l'església parroquial de Santa Eulàlia de Ronçana (cap a 1591-1592) o, ja en el segle XVII, el de la custòdia de la seu de Tortosa, realitzat pels argenters Eloi Camanyes i Agustí Roda.

Els Cabot

Al costat de Sunyer i Masriera, el cognom Cabot és un dels més significatius de l'orfebreria catalana dels segles XIX i XX, i identifica tota una nissaga d'argenters barcelonins que van destacar per la realització d'obres de primeríssima qualitat. L'estat actual dels estudis permet conèixer només superficialment les característiques i el volum de la producció d'aquest taller barceloní, tot i que totes les notícies indiquen que va destacar molt tant pel que fa a la quantitat com a la qualitat, i això va proporcionar als seus membres un alt prestigi professional i social.

El mestre argenter Francesc Cabot Ferrer (1820-1895), nascut a Mataró, es va establir a Barcelona l'any 1843, al número 35 del carrer de l'Argenteria, i aviat va assolir una certa reputació. La botiga es va traslladar a finals de 1880 al carrer de Ferran VII, a la cantonada amb l'actual plaça de Sant Jaume, que en aquell moment era el centre comercial de Barcelona. Els seus fills, Francesc (1848-1918), Emili i Joaquim van continuar el taller i, a partir de l'any 1905, l'establiment va adoptar la marca comercial *Viuda de Francisco Cabot e Hijos* i es va instal·lar a la plaça de Catalunya, 17. L'any 1943 Joaquim Cabot es va jubilar i va traspassar el negoci a la casa Sanz de Madrid.

Dels tres germans, potser el més conegut és Joaquim Cabot i Rovira (1861-1951) pel fet que va ser un personatge destacat de la cultura, les finances i la política catalanes de finals del segle XIX i principis del segle XX. Va participar i, fins i tot, va dirigir algunes de les entitats econòmiques i culturals més importants de Barcelona i del país, com l'Orfeó Català, entre 1901 i 1935, des d'on va promoure la construcció del Palau de la Música Catalana (1908). En l'àmbit polític, l'any 1911 va ser diputat provincial per la Lliga Regionalista i un dels artífexs de la Mancomunitat de Catalunya. També va participar en publicacions de caràcter cultural i polític del moment com *La Renaixença*, la



Calze i patena que, segons testimonis, el Col·legi d'Advocats va regalar al dr. Vidal i Barraquer el 1914, amb motiu de la seva consagració com a bisbe de Solsona, realitzat pel taller dels germans Cabot. Són d'argent sobreaurat i contenen motius decoratius d'esmail champlevé i pigment vitrificable, així com encastació de brillants i robins. Actualment es conserva al tresor de la catedral de Tarragona.

Revista Musical Catalana, que ell mateix havia fundat, la *Il·lustració Catalana* o *La Veu de Catalunya*, de la qual també n'havia estat fundador i director.

Emili Cabot i Rovira (1854-1924), en canvi, es va dedicar més a l'àmbit cultural i artístic, i va destacar sobretot com a col·leccionista d'art. Era membre de la Junta de Museus de Barcelona i va col·laborar activament en la recuperació patrimonial, adquirint ell mateix algunes de les obres que conformen les col·leccions d'alguns museus catalans, com el conegut *Sant Jordi* de Jaume Huguet del Museu Nacional d'Art de Catalunya, i també va participar en la difusió de l'art català.

Amb els fills, el taller de Francesc Cabot va introduir les novetats de l'orfebreria i la joieria parisenses, sobretot de Cartier. Aquesta influència va determinar que, d'entre els obradors barcelonins de més prestigi en aquell moment, el taller dels Cabot es distingís per un modernisme més moderat, marcat per un classicisme evident. Així, amb el canvi de segle van mostrar una clara preferència per la sobrietat de les solucions noucentistes.

Els ostensoris eren un encàrrec important per a un orfebre. D'una banda, l'impuls i el ressò popular que des dels segles XVII i XVIII havia adquirit la festa del Corpus afavoria la renovació dels tresors parroquials; de l'altra, i com a conseqüència precisament d'aquesta notorietat, es convertien en objectes susceptibles de ser finançats per aquelles persones que buscaven també un reconeixement social. Al segle XIX, i a diferèn-

cia d'èpoques anteriors, aportar obres a les esglésies, ja fos un objecte litúrgic, decoratiu o de culte, o subvencionar la reforma o construcció d'un temple, més que una mostra de devoció esdevenia sobretot un magnífic mitjà de difusió. No podem oblidar que la burgesia industrial s'estava consolidant com la classe social més influent, no tan sols des del punt de vista econòmic, sinó també des del punt de vista polític i cultural. A Sant Andreu mateix, durant la segona meitat del segle XIX hi ha alguns exemples d'aquest fenomen. El campanar de la nova església parroquial i part de la Casa Asil es van fer gràcies a l'aportació de Joaquim Guardiola. Quan l'any 1882 va caure la cúpula de l'església, el mateix rector de la parròquia, mossèn Jaume Costa i Sunyer, va costejar-ne part de la reconstrucció; la resta dels diners que es necessitaven es van aconseguir per subscripció popular. La recaptació entre els fidels també va completar la suma aportada per Maria Guardiola, germana de Joaquim Guardiola, per a la reforma i la decoració de l'altar major. Un últim exemple destacable és el finançament de l'orgue per part del doctor Jaume Agustí i Milà.

No és estrany, doncs, que els Cabot rebessin una quantitat important de comandes d'objectes relacionats amb el culte. L'any 1878 van fer una custòdia per a l'església parroquial de Santa Maria de Badalona i una altra per a la de Santa Maria de Vilafranca del Penedès; i el 1881 en van fer una per a una església de Nueva Cáceres, a les illes Filipines. Com a complement del sagrari de l'altar major de la seu de Barcelona, sis anys més tard van realitzar una custòdia de formes gòtiques decorada amb esmalts i pedres precioses, i el 1891 en van fer una altra de neoromànica que un particular volia regalar al monestir de Montserrat. Entre el 1890 i el 1900 també hi ha constància d'altres custòdies elaborades pels Cabot: la de l'església parroquial de l'Arboç, a Tarragona (1890), i la de l'Havana (1890), totes dues obsequi d'un fidel; la custòdia destinada a l'església del seminari de Comillas (1892), la de l'església de Sant Francesc d'Assís de Palma de Mallorca (1892), la custòdia de mà per a l'església dels Santos Juanes de Bilbao (1895), les de les capelles dels col·legis del Sagrat Cor de Barcelona (1896) i la de Maria Immaculada del Servei Domèstic (1900).

De bona part d'aquestes obres en sabem ben poca cosa, sobretot perquè no hi ha hagut l'oportunitat de comprovar-ne l'existència. Excepte la custòdia donada a Montserrat, la del seminari de Comillas –que segons la documentació era d'estil bizantí– i la del col·legi del Sagrat Cor de Barcelona –de transició del romànic al gòtic–, eren totes de característiques gòtiques i la majoria fetes d'argent daurat. Els testimonis especifiquen que algunes presentaven decoració d'esmalts, sovint al peu, que consistia en la reproducció dels escuts de la població i, fins i tot, del llinatge dels donants. Només s'ha documentat, fins avui, un únic exemple de custòdia que, igual que la de Sant Andreu, tingués els símbols dels quatre evangelistes al voltant del vericle, és la de l'església dels Santos Juanes de Bilbao, que combinava l'argent daurat i l'argent oxidat.

No és objecte d'aquest treball, com ja s'ha comentat, tractar amb profunditat la producció d'aquest taller que, d'altra banda, va ser intensa; aquest és un tema que, amb el deteniment que es mereix, s'analitzarà en una altra ocasió. Tanmateix, és important destacar, ni que sigui de passada, algunes de les obres més importants que van sortir del taller dels Cabot en els segles XIX i XX, atès que demostrin la qualitat i el prestigi assolits. Moltes d'aquestes obres eren ofrenes de particulars a parròquies o monestirs i, sobretot, presents en ocasió de la designació d'un nou bisbe. L'obra més antiga de la qual es

té notícia és la corona que un italià va oferir l'any 1870 a la imatge de la Mare de Déu de Montserrat. El 1877, per commemorar el 50 aniversari de la consagració episcopal del papa Pius IX, alguns dels obradors més destacats van rebre encàrrecs de peces, la majoria de caràcter litúrgic, que es van enviar a Roma; la família Cabot va realitzar un calze d'estil bizantí amb esmalts i pedreria en nom de la ciutat de Barcelona. El mateix any, els Cabot van participar en l'exposició d'arts sumptuàries que es feia al nou edifici de la Universitat de Barcelona amb un conjunt de calze i setrilleres. Entre 1879 i 1880 van realitzar el calze que el difunt arquebisbe de Tarragona, Constantí Bonet, va llegar a la seu de Barcelona, tres conjunts de pectorals i anells episcopals per als bisbes de la Seu d'Urgell, Tortosa i Cadis, i un anell i un bàcul de formes gòtiques per al bisbe de Barcelona, així com una corona per a la Mare de Déu de Montserrat en commemoració del seu mil·lenari. També van elaborar algunes obres que van servir com a obsequi per al doctor Josep Morgades Gili en accedir al bisbat de Vic l'any 1882: un calze, un pectoral, un anell episcopal i dos bàculs. El calze amb esmalts que la diòcesi de Tortosa va regalar a Lleó XIII amb motiu del seu jubileu sacerdotal (1887), el bàcul per a Ramon Riu, bisbe de Solsona (1895), i el pectoral d'ametistes i brillants que la família va regalar a Josep Torras i Bages amb motiu del seu nomenament com a bisbe de Vic (1899), també van sortir del taller dels Cabot. Així mateix, van elaborar una corona per a la imatge del Sagrat Cor de Jesús (1887) i una creu processional (1891) que particulars van oferir al monestir de Montserrat. Bona part d'aquests treballs es van fer mentre Francesc Cabot i Ferrer era el cap del taller. De l'etapa protagonitzada pels tres germans cal destacar el calze que el Col·legi d'Advocats va regalar al doctor Vidal i Barraquer quan va accedir al bisbat de Solsona (1914) i la corona d'or amb pedreria donada el 1916 al santuari de Nostra Senyora de Queralt.

Cal suposar que, per bé que els encàrrecs religiosos eren els de més transcendència social –i, precisament per aquest motiu, són els més referenciats en la documentació i la bibliografia–, havien de ser simplement una part de la producció total d'un taller d'orfebreria. És probable que l'obra civil representés un percentatge més important, però és evident que generalment es tractava d'encàrrecs més modestos o de menys repercussió, excepte en el cas de joies i objectes que havien de ser obsequis per a personatges destacats de l'economia, la política o els cercles militars.

L'estat actual de la historiografia no permet conèixer amb més detall l'evolució d'aquest taller barceloní. La bibliografia cita altres argenters relacionats amb aquest cognom, però de moment no se n'ha pogut comprovar el lligam. El més antic és Joaquim Cabot, documentat l'any 1838 amb ocasió de la seva passantia.⁴ A continuació cal esmentar Pere Cabot, que l'any 1849 treballava en el seu taller del número 17 del carrer de l'Argenteria, i Bru Cabot, que l'any 1887 tenia també un taller al número 50 d'aquest mateix carrer. Finalment, de l'argenter Manuel Cabot només se'n sap que procedia de Mataró, igual que l'iniciador de l'obrador que ens ocupa, i que estava actiu durant el darrer terç del segle XIX.

4. La passantia era la prova que s'havia de superar per obtenir el títol de mestre argenter. El gremi d'argenters de Barcelona registrava els noms dels argenters que passaven la prova en els anomenats *Llibres de Passanties*, que també recollien el dibuix de l'obra feta; el Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona conserva set volums d'aquests llibres, que van des de l'any 1500 fins al 1833.

Conclusions

L'ostensori de Sant Andreu de Palomar presenta encara molts interrogants. Alguns d'ells només es podran resoldre després d'un estudi més exhaustiu de l'obra del taller dels germans Cabot o, com a mínim, de la seva producció durant el període que va de finals del segle XIX a la Guerra Civil. Altres interrogants, però, com per exemple l'aspecte original de l'obra, potser no trobaran mai resposta. Malauradament, la pèrdua d'una part important de la decoració que omplia el peu i part de la tija i del sol no es conserven i no hi ha cap document gràfic ni cap descripció contemporània que ens ajudi a refer-la. Ni tan sols se sap quan ni per quin motiu van desaparèixer.

Estructuralment, és una peça que combina formes medievals en el peu i en la tija amb d'altres de plenament barroques en la custòdia pròpiament dita. Els pocs elements ornamentals que es conserven, com els esmalts que envolten el vericle, la vora que els perfila o els motius del nus, tenen també característiques medievals. La utilització de formes i motius de períodes passats va esdevenir cada vegada més habitual a partir de mitjan segle XIX; si en un principi es recuperaven els temaris clàssics, aviat es van anar incorporant els d'altres períodes i estils artístics, fins i tot provinents d'altres països i cultures. Així, l'eclecticisme es va convertir en un dels trets característics de l'art modernista, que en va saber treure el màxim de profit. Una part important de les obres de la família Cabot que esmenta la bibliografia segueixen aquesta tendència i, segons les breus descripcions que acompanyen algunes notícies, el neoromànic i el neogòtic foren les formes més emprades.

Des del punt de vista estilístic, la pèrdua de la majoria de motius ornamentals no permet determinar si aquesta obra contenia els elements que van caracteritzar el taller dels germans Cabot. Els autors descriuen les obres sortides del seu obrador com peces estructuralment molt simples, fins i tot sòbries, que incorporen una decoració molt ben treballada, tant pel que fa a la tècnica com al dibuix i el cromatisme aportat per esmalts i pedreria. No en va, el taller excel·lia pels seus treballs de joieria. Els pocs elements que es conserven mostren una bona factura i un domini indiscutible dels materials i dels procediments.

Quant a la seva datació, ni l'estudi directe de l'obra ni la bibliografia no aporten, ara com ara, prou informacions que permetin precisar la cronologia d'aquesta custòdia. Tot i això, hi ha diversos elements que fan pensar en una data inclosa dins del primer quart del segle XX i, encara més, en una data posterior al 1905, ja que els germans Cabot no van utilitzar la marca comercial *Viuda de Francisco Cabot e Hijos* fins després d'aquest any. Per proximitat estilística, l'ostensori de Sant Andreu podria situar-se en una data propera a la del calze i la patena amb què el Col·legi d'Advocats va obsequiar el doctor Vidal i Barraquer amb motiu de la seva consagració com a bisbe de Solsona, conservat al tresor de la catedral de Tarragona, que els Cabot van realitzar l'any 1913; però cal tenir en compte que encara no es coneix prou bé la producció d'aquest taller i, per tant, sense un estudi d'altres obres, una recerca bibliogràfica més extensa i la revisió de les fonts documentals contemporànies es fa difícil establir cap tipus de seqüència estilística. En aquest sentit, és molt probable que el buidatge de les notícies de la premsa barcelonina del primer quart del segle XX, seguint la línia de la feina iniciada pels treballs de curs recollits en l'article esmentat de Santiago Alcolea, aportí més punts de referència per a la datació d'aquesta obra.

Una altra qüestió difícil de precisar és l'autoria concreta de la custòdia, perquè no es coneix quina era la dinàmica de treball del taller dels Cabot. L'únic que se'n sap és que Joaquim es devia encarregar de la direcció artística i, probablement, Emili devia muntar les joies. Això, però, no és suficient per afirmar que, efectivament, existís un repartiment de feines entre els diferents orfebres que hi treballaven o, per contra, que en els diferents encàrrecs es reflectís la personalitat de cada un d'ells. Cal recordar que, a més de Joaquim i Emili, també hi treballaven el germà gran, Francesc, i l'argenter Alexandre Marc, que era gendre de Joaquim.

Sens dubte, l'ostensori "neogòtic" dels germans Cabot obre una línia de recerca sobre aquest taller barceloní que s'intentarà concloure en treballs posteriors.