



# pintura i gravat

## RETAULE DE SANTA MARIA (O DEL SANT DUBTE)



**Nucli:** Ivorra

**Indret:** *Aquesta peça forma part de la col·lecció del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (MDCS) on es troba actualment exposat dins la Sala-Magatzem (secció Art).*



**Tipologia:** Pintura sobre taula

**Època (Èpoques):** final s. XV

**Estil:** Gòtic

**Estat de conservació:** Bo

**Interès:** Molt alt

### UTILITZACIÓ

**Original:** Religios/Objecte de culte

**Actual:** Peça de museu

### DESCRIPCIÓ TIPOLÒGICA



*Imatge recent del retaule gòtic d'Ivorra; actualment forma part de la col·lecció del MDCS*

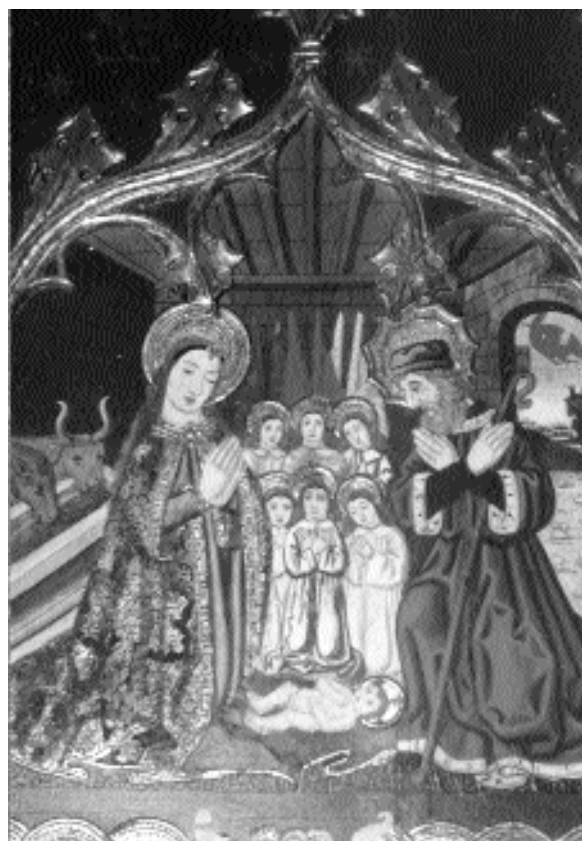
El retaule l'integren quatre taules i el guardapols a tot volt. La taula central mesura 89 x 315 cm, les dues laterals 69 x 201 cm, i la predel·la, 55 x 227cm. El guardapols fa 21 cm d'amplària.

El cos central, que emergeix 59 cm per damunt dels laterals, no conté res més que l'edicle on anava la imatge, coronat per un dosser d'estructura gòtica. A la part superior, a banda i banda del pinacle que culmina el dosseret, hi ha representats dos profetes amb sengles filacteris amb les següents inscripcions: "SALA:MO PROFETA" a l'esquerra, i "GEREMIES: PROFET" a la dreta, indicant així el nom dels personatges. En els dos

carrers laterals es distribueixen, d'esquerra a dreta, quatre escenes relatives a la vida de la Verge Maria (Anunciació, Nativitat, Epifania i Dormició) que descriu.

La primera escena representada és l'Anunciació; el caràcter preeminent que es dona a aquest capítol dins l'art cristià es deu al fet que no es tracta únicament d'un episodi més dins el cicle de la Mare de Déu, sinó que fa referència a l'origen de la vida humana de Crist, ja que l'Encarnació de l'arcàngel a Maria coincideix amb l'Encarnació del Redemptor; l'escena, doncs, la componen dos personatges pertanyents a dos nivells diferents: l'arcàngel Gabriel i la Verge Maria. Al retaule d'Ivorra, però, Gabriel i Maria es troben situats en un mateix nivell i les dimensions d'ambós tampoc donen lloc a establir una jerarquia (hem de pensar en les limitacions imposades per l'espai). El marc de l'escena és una estança nua, amb severs murs de carreus remarcats. L'arcàngel sosté un filacteri que diu: "AVE:GRA P.LENA", com a salutació a la Verge. A la part superior apareix la figura del Pare Etern i de l'Esperit Sant en forma de colom.

L'escena del Naixement presenta una composició piramidal, en la qual les línies conflueixen en el Nen Jesús, situat al terra i en primer terme. La Verge duu la mateixa indumentària que a l'escena de l'Anunciació i presenta també la mateixa actitud devota de creuar les mans damunt del pit. Al seu costat, Sant Josep apareix meravellat pel naixement de l'Infant Jesús, i també duu les mans creuades sobre el pit, entre les quals sosté el bàcul. Cal destacar que Sant Josep es representa com un home vell, que contrasta enormement amb la



*Detall de l'escena del Naixement*

joventut i bellesa de Maria. Aquesta representació desigual dels dos esposos és pròpia de la pintura gòtica, que desembocarà fins i tot en representacions de caràcter burlesc, fins que a finals del segle XVI, la Contrareforma i el Barroc recuperaran la imatge, més digna, de Josep com a home jove i ben plantat. Tornant a la descripció del retaule, observem que entre la Verge Maria i Sant Josep, en segon terme, hi ha un grup de sis àngels que porten nimbe i una túnica blanca, que contrasta amb el color vermell de les ales. En segon terme i a l'esquerra també apareixen el bou i la mula darrere una tanca. Al fons de la composició s'obre un portal a través del qual es veu el paisatge, en un modest intent de donar una certa profunditat a l'escenari.



*Escena de l'Adoració dels Reis Mags; detall del retaule tal i com es conservava en època del seu ingrés al Museu, vers el 1916 (Arxiu fotogràfic de l'Institut Amatller d'Art Hispànic)*

L'escena de l'Adoració dels Reis Mags només apareix en el primer dels quatre Evangelis canònics, el de Mateu; en canvi, apareix profusament en els Evangelis apòcrifs –Protoevangeli de Sant Jaume (cap. XXI), Evangeli del Pseudo Mateu (cap. XVI) i Evangeli àrab de la Infància (cap. VII). Réau indica que al començament, els mags eren simples astròlegs perses que llegien el futur en les estrelles (d'aquí la relació amb la suposada estrella de Nadal). L'Evangeli de Mateu no els cita com a reis i els apòcrifs tampoc. Però el sentit pejoratiu que va adquirir la paraula "mag" associada a "bruixot" en els primers temps del cristianisme, va fer que aquests personatges fossin elevats a la dignitat reial. Val a dir que aquesta "transformació" també interessava l'Església, ja que l'adoració per part dels reis tenia un major pes que l'adoració per part dels humils pastors.

El culte als Reis Mags es basa en la suposada existència de les seves relíquies, venerades a la catedral

de Colònia. En un primer moment, els tres reis eren representats de la mateixa manera pel que fa a la seva edat i aspecte. A partir del segle XII, per la influència del simbolisme que els associava a les tres edats de la vida, varen diferenciar-se i individualitzar-se. Així doncs, Gaspar es representa amb les faccions d'un home jove, Baltasar com un home madur i Melcior com un ancià. De la mateixa manera que Joan, el deixeble predilecte de Crist és el més jove i es representa sense barba, en aquesta escena el rei que ofrena el reliquiari és el més jove de tots tres, i pel seu posat i situació esdevé el personatge central de l'escena, tal i com ho posa de manifest el dit índex de la mà esquerra alçat, en actitud de beneir. També cal destacar que la Verge apareix, com fins ara, amb la mateixa indumentària que en la primera escena de l'Anunciació. El fet més excepcional d'aquesta escena, però, és la presència del reliquiari ofrenat pel rei Gaspar, que conté les relíquies dels corporals tacats de sang en el miracle del Sant Dubte. La realització del reliquiari devia ser recent en el moment de pintar-se el retaule i la seva presència en aquest posa de manifest la seva importància, tant per les relíquies que alberga com per l'objecte en sí, ja que la seva construcció, feta amb argent daurat, s'hagué de postposar diverses vegades per manca de recursos econòmics.



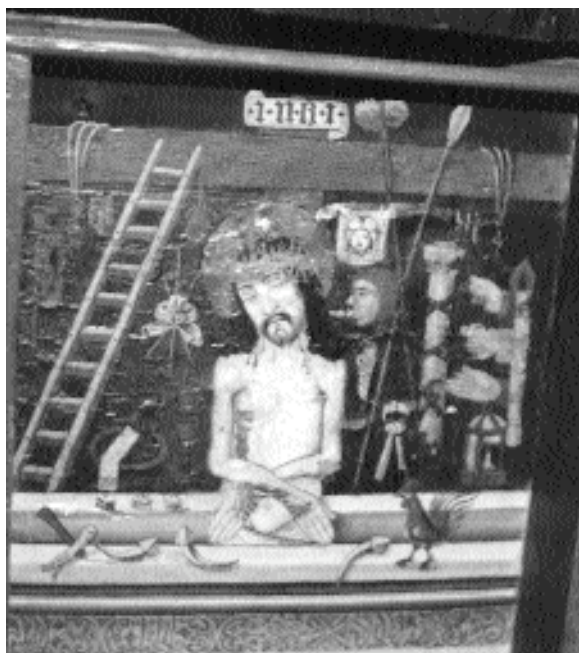
*Escena de la Mort o Dormició de la Verge*

L'última escena de la vida de Maria que es representa en el retaule és precisament la de la seva mort o dormició. En aquesta la Mare de Déu presenta un aspecte diferent, amb el cap cobert amb una toca blanca, més pròpia d'una dona ja gran. Tot i això, conserva el mantell que l'ha distingit en les escenes ante-



*Imatge de tres dels apòstols situats en un pla inferior de l'escena de la Dormició de la Verge*

riors. La Verge està estirada damunt el seu llit mortuori, amb les mans creuades i la seva ànima acaba d'abandonar el seu cos inert. Destaca en aquesta representació, doncs, l'alenada o el fil de vida que surt per la boca de Maria, esdevenint la seva ànima, que pren la forma d'una nena de cabells rossos que és portada al cel per dos angelets igualment diminuts. Aquesta escena amb la Verge ja morta és més pròpia de l'art bizanti que d'Occident, on acostuma a aparèixer encara agonitzant o resant agenollada. Al seu voltant es disposen els apòstols, tres dels quals es situen al davant, fent l'efecte, per la mala resolució de la perspectiva, que estiguin situats en un nivell inferior. Les seves actituds són de pregària i de dolor per la pèrdua.



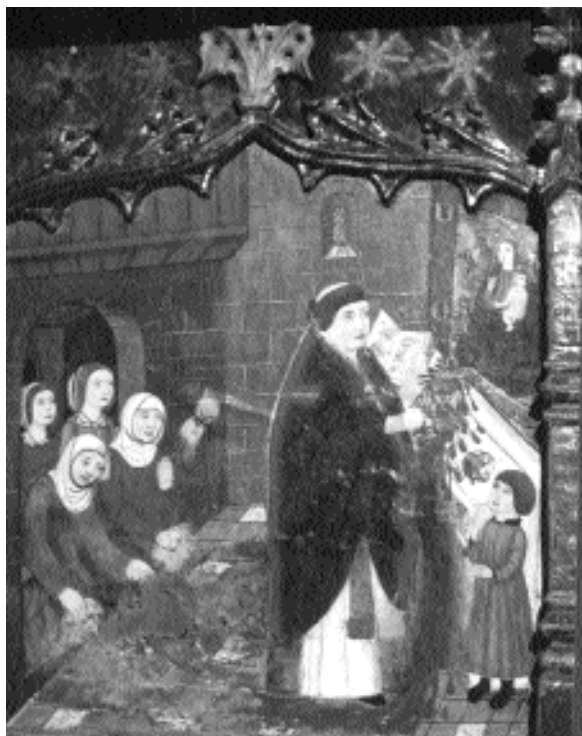
*Escena central de la predel·la amb la imatge de Crist amb els atributs de la Passió*

Pel que fa a la predel·la, sembla que la d'aquest retaule fou afegida amb posterioritat, de cronologia no massa diferent, però sí de diferent mà, que denota un estil més linial i simple, però que a la vegada sembla albergar subtils canvis de sensibilitat, més d'acord ja amb la pintura cinc-centista. En tot cas, però, podem dir que l'autor de la predel·la intenta imitar o si més no ser fidel a l'estil que impera a tota l'obra. Centra la predel·la la imatge de Crist amb els atributs de la Passió o com a "Home de Dolors", que és el nom de la imatge de devoció, no narrativa, de Crist mostrant les cinc ferides amb els instruments de la Passió a la mà o col·locats prop d'ell, com succeeix en el retaule d'Ivorra. Una escena semblant la trobem representada al retaule de Santa Llúcia de Guissona, procedent de l'antic poble de Fluvià, obra del segle XVI en la qual ja s'evidencia un tractament més acurat de l'anatomia. Tornant a la representació iconogràfica, el Crist pot estar dempeus en un sepulcre obert, o bé de mig cos i amb les mans creuades, com és el cas que estudiem. Cal assenyalar la importància que té el sepulcre, en aquesta escena, al retaule d'Ivorra ja que ocupa horitzontalment un terç de l'espai, constituint-se com a un

volum sòlid, amb diverses motlures, però que contrasta amb el bigarrament de la resta de l'espai, on s'aglutinen tots els instruments de la Passió al voltant de la figura de Crist, el tors del qual sembla reduït expressament a causa de la manca d'espai. Aquesta representació iconogràfica es féu popular gràcies a la difusió dels cultes a les ferides i a la sang de Crist –la difusió durant la Baixa Edat Mitjana del culte al "Corpus Christi"– fet que entronca directament amb el miracle del Sant Dubte, que si bé és anterior a l'eclosió d'aquest tipus de culte, està relacionat amb la pròpia sang de Crist i serà durant la Baixa Edat Mitjana que el santuari viurà el seu moment d'esplendor (al segle XV es construeixen el reliquiari i el retaule), només superat al segle XVII, amb l'impuls contrarreformista, quan es construirà el nou santuari.

En altres retaules de l'època, els instruments de la Passió poden aparèixer en altres contextos, com portats per àngels tot envoltant a Crist en el seu tron, en forma d'atributs de sants, i en especial en l'anomenada "Missa de Sant Gregori", llegenda tardana, probablement derivada del fet que Gregori fos compilador de la litúrgia de la Missa; en aquest sentit explica com el sant va descobrir que entre els assistents a la missa hi havia un no creient, de manera que es va produir l'aparició de Crist Crucificat i dels instruments de la Passió sobre l'altar. Així doncs, els instruments que figuren al retaule de Santa Maria són: el gall que apareix damunt la columna de la flagel·lació i que fa referència al que cantà després de la tercera negació de Pere, alhora que és universalment conegut com a símbol solar, que anuncia la sortida del sol; la creu, la corona d'espines, el fuet, dues llances, l'escala, el martell, les tenalles, el cap de Judes i el que podria ser de Pilats (tot i que pel seu turbant té un aire més oriental que ens remetria a Herodes o Caifàs, encara que el cònsol romà del panell superior –judici de Santa Llúcia–, vesteix de la mateixa manera); també apareix una mà que fa referència a les mans que colpejaren Crist, la daga i l'orella de Malcus, les monedes com a pagament de la traïció i els daus, com a símbol d'aquesta, ja que fou amb els daus que els soldats es jugaren la túnica de Crist. Podem dir, però, que en altres representacions s'hi afegeixen altres elements com el drap de la Verònica, la palangana, el gerro i la tovallola de Pilat o l'esponja que atansaren als llavis de Crist. A banda i banda d'aquesta imatge de l'Ecce Homo apareixen les figures de la Verge Dolorosa i Sant Joan Evangelista, configurant d'aquesta manera una particular "deesi", que és la representació d'aquests dos personatges a banda i banda de Crist Crucificat.

Als extrems de la predel·la hi ha, representat en dues escenes, el miracle del Sant Dubte, succeït a l'església de Santa Maria. A la dreta de la predel·la es representa el moment en què es produeix el miracle del dubte del sacerdot Bernat Oliver, durant la celebració de la missa. El vi del calze ha esdevingut sang que vessa fins al terra, alhora que unes dones s'apressen a recollir i netejar la sang amb draps. A l'esquerra es representa el sacerdot, dins la mateixa església, mostrant els corporals tenyits de sang al bisbe Ermengol



*Representació de l'escena del miracle eucarístic del Sant Dubte protagonitzada pel sacerdot Bernat Oliver*

d'Urgell, que ha de corroborar el miracle. Aquestes dues escenes, bàsicament de caràcter narratiu, destaquen no obstant pel seu detallisme, palès en la representació del mateix retaule de Santa Maria, ubicat a l'altar on succeeix el miracle, en les canadelles, el petit escolanet situat vora l'altar, fins en les gotes de cera que regalimen dels ciris.

Finalment, al guardapols que envolta el retaule gairebé en la seva totalitat –excepte en la predel·la– apareixen, alternant-se, l'escut del lloc d'Ivorra representat amb una torre emmerletada, i el dels Cardona –que eren senyors del lloc– amb un card.

Cal assenyalar que a banda de l'última restauració, les imatges ens mostren una estructura d'arcuacions de traceria gòtica que separaven les escenes del retaule de forma horitzontal.



*Dos compartiments més de la predel·la a l'esquerra de l'Ecce Homo; un, amb la imatge de Sant Joan Evangelista i a l'altre, representant el moment en què Bernat Oliver mostra els corporals tacats de sang al bisbe Ermengol d'Urgell*

## NOTÍCIES HISTÒRIQUES

En el catàleg del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, Rosa Alcoy fa un repàs a les hipòtesis i aportacions que han formulat diversos autors a l'entorn de la paternitat d'aquest retaule. Així doncs, Post emparenta aquest retaule amb el mestre de la Pobla de Cèrvols, pintor que de vegades es fa dependre de la nissaga dels Vergós, mentre Gudiol i Ricart el vincula amb el grup de seguidors de Pere Garcia de Benavarri, com el mestre de Viella o Pere d'Espallargues. Segons Gudiol i Ricart, així com Alcolea, "es coneix un bon nombre de pintures corresponents a les darreres èpoques del segle XV, els autors de les quals, desprovistos d'especials dots per a l'exercici de la professió i sense inquietuds creatives, varen limitar-se a imitar i copiar, amb major o menor fortuna, les obres dels seus col·legues més destacats". En relació amb el fet de copiar models i solucions més reeixides i que ja havien tingut èxit, s'accepta la possible relació del retaule d'Ivorra amb l'estampa o el gravat sobre boix, que segons Rosa Alcoy aportarien models més simplificats de l'obra dels cercles de Juan de la Abadía o Francesc Solives. Una altra hipòtesi l'aproxima a les produccions de l'anomenat Mestre Girard i a obres com el retaule de la Bovera, amb el qual Alcoy troba semblances en algunes escenes. Duran i Sanpere el relaciona amb una taula del Calvari existent al Museu Comarcal de Cervera i que respondria a l'òrbita de l'esmentat anteriorment Mestre de Cèrvols, autor que si bé ancorat en l'època gòtica, ja permet intuir el rerefons d'alguns



*Retaule complet, encara sense restaurar, amb la talla de la Maredeu ocupant l'edicle central. Imatge probablement presa poc després de l'ingrés del retaule al Museu de Solsona, vers el 1916 (Arxiu fotogràfic de l'Institut Amatller d'Art Hispànic)*

canvis que anirien de cara a un nou segle.

Les vicissituds que patí el retaule a partir del seu ingrès al Museu de Solsona a començaments de segle XX, dificulten encara més el seu estudi en profunditat ja que, per exemple, se li practicà un envernissat que enfosqueix les superfícies i impossibilita un autèntic anàlisi dels croms utilitzats pel Mestre. La vicissitud més important fou, però, quan l'any 1939 el retaule va ser traslladat a Ginebra i retornat posteriorment. Per tal de protegir-lo es van aplicar a la zona de la predel·la coles a les quals adheriren papers, que després no es pogueren desenganxar sense malmetre part de la pintura. En aquesta operació hi va intervenir, sense massa èxit, el pintor Tomàs Boix, col·laborador de Mn. Serra Vilaró. És per això que la zona de la predel·la és la que es troba més restaurada actualment, ja que algunes parts s'hagueren de repintar de nou.

Jaime Villanueva, en el seu *Viaje literario a las iglesias de España* considera que aquest retaule, que ell descobreix en un dels altars laterals de l'església de Santa Maria, "debió ser el mayor en el siglo XV, que es cuando se pintó". Aquesta hipòtesi la considerem correcta pel fet que, efectivament, quan es reedificà el santuari a partir de l'any 1663, es manà construir un fastuós retaule barroc per a l'altar major, més d'acord amb les noves dimensions del temple i amb la moda de l'època. Fou llavors que el primitiu retaule gòtic degué ser relegat a una de les capelles laterals.

De la imatge que devia presidir originàriament el retaule no en sabem res, ja que considerem que la Maredeu que es conserva avui al Museu Diocesà de Solsona i que era la que l'acompanyava en el moment del seu ingrès al museu, hi fou col·locada en un moment tardà, potser després que aquesta fos desplaçada del nou temple parroquial de Sant Cugat, construït a finals del segle XVIII, i baixada al santuari. D'altra banda, les dimensions de l'edicle per encabir l'escultura el fan més adaptable o adient per a una imatge de la Maredeu amb el Nen més genuïnament gòtica, probablement dempeus i sostenint el Nen damunt d'un braç, tal i com podem observar en altres retaules de l'època.

#### NOTES COMPLEMENTÀRIES

Segons sembla ingressà al Museu en temps del Bisbe Vidal i Barraquer, entre el 1914 i 1919. Consta actualment amb el núm. 30 de l'inventari general del MDCS. Una anècdota referent al seu trasllat d'Ivorra cap a Solsona és que, segons Serra Vilaró, durant el trajecte, realitzat damunt d'un animal, va caure una nevada que el va cobrir.

#### PROTECCIÓ EXISTENT

És peça de museu, i forma part de la col·lecció retaulística del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.

#### BIBLIOGRAFIA

-Arxiu fotogràfic de l'Institut Amatller d'Art Hispànic

(catàleg 647). Barcelona.

-Fons Agustí Duran i Sanpere, fotografies (AHCC). Cervera.

-ALCOY, Rosa: *Retaule*, dins *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg d'Art Romànic i Gòtic*. Barcelona 1990, ps. 187 i 188.

-AVILA, A.: *Imágenes y símbolos (en la arquitectura pintada española 1450-1550)*. Barcelona 1993.

-CAMÓS, Narcís: *Jardín de María plantado en el principio de Cataluña*. Tremp 1992, ps. 383-385.

-DURAN I SANPERE, Agustí: *Els Ausiàs March de Montcortés*, "Estudis Romànics" núm. XI. Barcelona 1962, p. 159.

-DURAN I SANPERE, Agustí: *Dubte, Sant*, dins *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. 6. Barcelona 1974, p. 405.

-Fitxer-inventari general del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.

-GUDIOL, Josep i ALCOLEA, Santiago: *Pintura gòtica catalana*. Barcelona 1986, ps. 197 i 198.

-*Guia. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*. Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Barcelona 1993, ps. 80 i 81.

-HALL, J.: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid 1974.

-Museu Diocesà de Solsona. Inventari-catàleg (antic). Fitxa nº 35.

-POST, Chandler Rathfon: *A History of Spanish Painting*, vol. VII. Cambridge (Massachusetts) 1938, ps. 265, 314, 503-511, fig. 187.

-ROCAFORT, Ceferi: *Provincia de Lleida*, dins *Geografía General de Catalunya* dirigida per Francesc Carreras Candi. Barcelona 1910, ps. 414 i 415.

-SERRA VILARÓ, Joan: *El Musaeum Archeologicum Diocesanum de Solsona*. Solsona 1920, ps. 10 i 11.

-VILLANUEVA, Jaime: *Viaje literario a las iglesias de España*, vol. IX. València 1821, ps. 32-39 i apèn. III, ps. 214-216.

## PINTURES IL·LUSÒRIES DEL SANT DUBTE



**Nucli:** Ivorra

**Distància des de Cervera:** 17 km

**Accés:** Carretera + pista

**Indret:** Sortim de Cervera per la N-141f i seguim per la C-25 (Eix Transversal) fins a la sortida 93 (Sant Ramon-Torà) on reprendrem la N-141f en direcció Calaf i, poc després, per la LV-3003 en direcció Torà. Aproximadament en el punt quilomètric 5 ens desviarem a mà dreta, per una pista que condueix al Santuari de Santa Maria. Les pintures les podem contemplar en l'interior.



**Tipologia:** Pintura mural

**Època (Èpoques):** s. XVIII

**Estil:** Barroc

**Estat de conservació:** Regular-Dolent

**Interès:** Mitjà

#### UTILITZACIÓ

**Original:** Religiós/Culte

**Actual:** Religiós/Culte-Element d'interès pictòric



*Pintura il·lusòria en una de les capelles laterals del mur de l'Epístola al santuari de Santa Maria*

En dues de les capelles laterals del santuari de Santa Maria d'Ivorra (concretament a les dues primeres que trobem a l'entrar, a mà dreta i a mà esquerra respectivament) trobem, en lloc dels tradicionals retaules escultòrics propis de l'època del barroc, una representació pictòrica dels mateixos, és a dir, dues pintures que representen dos retaules mitjançant l'il·lusionisme que ofereix la pintura.

En una de les capelles laterals del mur de l'Epístola es representa un retaule de línies clàssiques amb un joc de perspectiva marcat, al centre, per una concavitat figurada que alberga la fornícula, avui buida i que devia albergar anteriorment la imatge –aquesta sí en escultura– del sant titular. Damunt de la fornícula hi ha un cap d'angelet emmarcat per dues obertures il·lusòries. A la part superior hi ha la representació emmarcada de Sant Miquel matant el drac. Aquesta part central, on es desplega la iconografia que conferia la titularitat del retaule i de la mateixa capella, està flanquejada per una estructura arquitectònica, formada per dues pilastres amb capitell corinti, a les quals s'avança una columna amb el capitell del mateix ordre arquitectònic i que suporta l'entaulament que precedeix el quadre de Sant Miquel.

Aquest entaulament, que representa diverses motllures i juga amb l'efecte de concavitat i convexitat, imita l'aspecte del marbre, segons la tècnica pictòrica ja coneguda del "marbrejat". La part inferior del conjunt presenta un guardapols a les vores decorat amb motius vegetals, de la mateixa manera que el frontó semicircular. Tot el conjunt està rematat per un dossier que "sustenta" uns cortinatges de color vermell ribete-



*Fragments pintats del que resta del retaule il·lusori representat en una de les capelles del mur de l'Evangelí*

jats amb cordons rematats per borles, dels quals es reflecteix l'ombra al mur de forma il·lusòria, aconseguint un notori efecte de *trompe-l'oeil*.

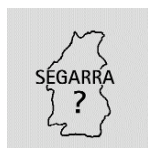
A la capella oberta en el mur de l'Evangelí hi ha la representació d'un retaule compost per una fornícula apertxinada –a la qual també li manca el sant o advocació titular–, amb dos brancals a banda i banda dels quals sobresurten dues columnes salomòniques. L'estructura que fa d'entaulament és semicircular, coronat per decoració de tipus vegetal, rematada al mateix temps per un medalló ovalat a la part central, on s'endevina de forma molt vaga la representació d'una figura humana. Culmina encara el conjunt una bola i una creu, en al·lusió a la bola del món governat per la religió catòlica. A banda i banda, el "retaule" presenta un guardapols decorat una vegada més amb motius vegetals. Però si bé la decoració de tipus vegetal que presenten la majoria d'aquestes estructures té una finalitat decorativa, en alguns casos aquesta es revesteix de cert simbolisme, com és el cas dels sarments i els ocells que apareixen insinuats a tot volt de les columnes salomòniques –com si la pintura no estés acabada– i que constituïrien una al·lusió a l'eucaristia (el raïm s'identifica amb el vi i la sang de Jesucrist). Es tracta, en definitiva, d'estructures pintades que contribueixen amb les arquitectures reals a reforçar el didacticisme i la majestuositat de l'espai religiós.

En parlar de les pintures que representen arquitectures il·lusòries ens hem de referir al sistema de quadraturisme emprat pels grans decoradors barrocs dels segles XVII i XVIII, amb els antecedents renaixentistes de la capella Sixtina de Miquel Àngel i sobretot del Teatre Olímpic de Vincenza. Aquest sistema, emprat per Annibale Carracci al sostre de la Galleria Farnese,

no va arribar a Catalunya fins al començament del segle XVIII i podem dir que aquesta perllongació de l'arquitectura per mitjans pictòrics es troba per primera vegada a l'església de canonges de Sant Sever de Barcelona (1698-1705) on trobem, en el presbiteri, a banda i banda del retaule, una arquitectura fingida pintada que dona major profunditat a l'absis.

La utilització de l'il·lusionisme pictòric arriba al cim en el retaule cambril del santuari de la Mare de Déu del Miracle, a Riner (1747-1758), on la suma arquitectònica-plàstica es produeix gràcies a les arquitectures pintades en els laterals del retaule, que incorporen perspectives i personatges. També cal destacar dins el camp de l'il·lusionisme pictòric la façana de l'església parroquial de Sant Celoni, que incorpora personatges en el marc d'una arquitectura fingida, o l'església de Sant Carles Borromeo a Maials, on al presbiteri es representa en pintura el retaule major. Finalment, a la Segarra també en trobem més exemples, com a l'església de Sant Pau de Tordera o el mural de la capella del Sant Crist a l'església de Sant Esteve de Pelagalls.

## PLAFÓ DE RAJOLA DE SANT ANTONI ABAT



**Nucli:** Ivorra

**Indret:** Actualment forma part de la col·lecció del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (MDCS).



**Tipologia:** Ceràmica policroma

**Època (Èpoques):** final s. XVIII

**Estat de conservació:** Bo

**Interès:** Mitjà-Alt

### UTILITZACIÓ

**Original:** Religios/Objecte del culte

**Actual:** Peça de museu

### DESCRIPCIÓ TIPO LòGICA



Plafó de rajola policroma dedicat a Sant Antoni Abat, actualment al MDCS

Es tracta d'un frontal d'altar de rajola policromada, de 153,5 x 97,5 cm, format inicialment per un conjunt de 77 rajoles esmaltades, de les quals se'n conserven 69 d'autèntiques mentre les restants han estat reproduïdes en guix, de 14 x 14 cm cada una.

La decoració del plafó es reparteix en un registre central que ocupa la major part del frontal on es representa el sant flanquejat per dos escuts, i en un fris decorat amb motius vegetals i aus exòtiques que envolta per dalt i pels costats la representació central. Aquests fris es troba dividit en dues franges laterals i una de superior per una sanefa de color groc i verd, colors que juntament amb el blau i el taronja són els predominants en l'obra. Tot el conjunt encara presenta un últim emmarcament realitzat mitjançant motius geomètrics i perles, que li confereix unitat.



Detall de l'escena central del plafó ceràmic on en destaca el sant titular flanquejat per dos emblemes heràldics

La part central del plafó representa la imatge de Sant Antoni Abat flanquejada per dos escuts heràldics pertanyents a la família Tristany, carlans

d'Ivorra fins a la darrerria del s. XVIII. La imatge del sant és identificable pels seus atributs característics (una creu en forma de T, l'hàbit, el llibre, el bàcul d'abat amb una campaneta penjant i el porquet als seus peus) mentre que la identificació dels escuts ha estat possible després de comprovar que es tractava del mateix que trobem esculpit a la façana al temple parroquial i en una de les cantonades de cal Carlà (o cal Nuix). L'escut porta partit el camper, la part esquerra d'atzur celest amb un castell de plata amb tres torres, la del mig més elevada amb una au (Llobet, 1993, p. 167 parla d'una tórtora mentre López, 1993, p. 22 d'un colom; tanmateix, en ser colorejat en negre i per una suposada relació legendària amb els senyors de Corbins, no descartariem un corb) en la part alta il·luminats per un quart de sol radiant a l'angle superior; la part dreta, en camp d'or tres faixes de sinople o verdes carregada la del mig amb una flor de lis. Idèntica representació la trobem inclosa en sengles escuts del segle XVIII i de 1912 de la família Nuix, escuts d'armes en què es representen els escuts de les famílies amb les què enllaçà. Escuts, tanmateix, que no coincideixen, al cent per cent, amb altres que en coneixem, com per exemple el dels Tristany d'Ardèvol, la característiques dels quals, a l'hora de confeccionar-los, haurien tingut a veure amb els enllaços matrimonials de cada branca familiar.

### NOTÍCIES HISTÒRIQUES

Un primer estudi fet des del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona ens assenyala aquesta peça sota la titularitat de Sant Roc, del segle XVIII i de procedèn-



cia desconeguda. Observant detingudament el plafó ceràmic i el que s'hi representa –la figura d'un sant flanquejat per dos escuts heràldics– i amb la informació que hom ha pogut obtenir després de consultar l'arxiu patrimonial de la família Nuix de Cervera, creiem que ens trobem en condicions per poder corregir i ampliar aquesta informació. En primer lloc el sant representat, si fem cas dels atributs, no és Sant Roc sinó Sant Antoni Abat, tot i que un dels atributs –el porquet– pot arribar a confondre pel seu traç imprecís. Tanmateix si s'hi posa atenció, hom s'adona que l'únic element discordant i que confon és precisament el dibuix de l'animal que acompanya la figura del sant perquè, vestit amb hàbit i amb els atributs propis de Sant Antoni Abat –una creu en forma de T, un llibre, un gaiato d'on pengen campanetes–, no hi ha dubte que es tracta d'aquesta advocació. En contrapartida la representació de Sant Roc s'identifica per la indumentària de pelegrí del sant, que duu túnica curta deixant al descobert les llagues del seu genoll.

En segon lloc i seguint les indicacions dels experts, es tractaria d'un plafó cronològicament datable del segle XVIII, que segueix les característiques de la ceràmica catalana de l'època. En tercer lloc, podem dir, si fem cas dels dos escuts heràldics que flanquegen la figura del sant, que aquest plafó ceràmic sens dubte tindria relació amb la família Tristany, carlans d'Ivorra fins a final del segle XVIII en què passa a la de Nuix, cosa que ens coincidiria amb l'època de la seva realització. Però tampoc no hem d'oblidar que en aquest context, la família Tristany, a instància de Miquel de Tristany i de Perpinyà, va participar decididament en el patrocini de la construcció de l'església parroquial de Sant Cugat consagrada el 1782, en substitució de la romànica primitiva, amb l'afany de mantenir-hi l'antic privilegi de sepultura (d'aquest fet en parlem més detalladament en tractar l'església dins l'apartat d'arquitectura religiosa). Aquesta participació queda palesa amb l'empremta deixada en la façana d'ingrés al temple, amb l'escut d'armes de la família esculpit al frontó damunt la portalada, el mateix escut que trobem –ja força malmès– en una cantonada de cal Carlà (o Nuix). La prova definitiva, però, ens la dóna la notícia documental de la fundació per part de Miquel de Tristany i de Perpinyà de sis beneficis sota la invocació de Sant Antoni Abat –al frontal de l'altar del qual



*Detall d'un dels dos escuts del plafó, atribuït a la nissaga Tristany d'Ivorra, carlans d'aquesta població fins a la darrerria del s. XVIII*

podia pertànyer aquest plafó–, Sant Sebastià, Sant Cugat, La Puríssima Concepció, Sant Joaquim i Santa Anna i la Puríssima Sang de Jesucrist i Santes Relíquies. Els cinc primers ho van ser pel mateix Miquel de Tristany, mentre que el sisè, després de morir el 1786, va córrer a càrrec dels marmessors testamentaris. El de Sant Antoni Abat va ser fundat, segons escriptura davant del notari Tomàs Golferichs, el 15 de gener de 1780, per tant va ser anterior a la construcció del nou temple. Amb l'erecció de l'església parroquial, es basteix el retaule major i un altre de la Immaculada Concepció i Sant Antoni Abat, aquest darrer en fase de construcció si fem cas de l'Acta de consagració del temple, de primer de juny de 1782, en què s'hi diu: "el presente templo erigido a mis expensas (es refereix a Miquel de Tristany), y adornado con el Retablo Mayor, y otro, que se está construyendo de la Imaculada Concepción, y S. Antonio Abad, Organo, y Campanario, y donde tengo construida Sepultura con licencia, y aprobación de V. S. Illmo para mi, y para mi esposa, y mis herederos y sucesores de estos". El retaule en qüestió figurava que s'havia acabat l'any 1785 tal com podem llegir en l'escriptura de Tomàs Golferichs que citem. En canvi sí que coneixem les dates de creació dels següents, concretament el 30 de juny de 1784 fundava en la capella de Sant Sebastià el benefici sota la invocació del mateix sant, segons escriptura davant el notari de Torà Tomàs Golferichs; el 17 d'agost de 1785, també davant el notari Tomàs Golferichs, erigia una comunitat eclesiàstica de 5 beneficiats i la fundació de 3 beneficis. Finalment, després de la seva mort, el 14 d'abril de 1791 i davant el notari de Solsona Josep Ceriola, es fundava a l'Altar Major el benefici sota la invocació de la "Purísima sanch de Jesu-Christ, y Stas Reliquias".

Pel document notarial del 17 d'agost de 1785 sabem que el benefici de Sant Antoni Abat es dotà amb 4.900 lliures i que el primer beneficiat fou el Rv. Benet Llaunet prevere; el mateix document ens parla de l'obligació per part del beneficiat de resar el rosari 6 mesos l'any i "d'ensenyar de leher, escribir y las quatro reglas de Arithmetica y Doctrina a los naturales y habitantes en dicha Villa de Ivorra..."; amb tot, el mateix document traslladà aquest encàrrec al beneficiat de Sant Joaquim i Santa Anna, deixant al de Sant Antoni Abat el d'ensenyar gramàtica.

És per tant obvi que puguem establir una connexió entre el plafó ceràmic, probablement un frontal d'altar, i la vila d'Ivorra. Aquest plafó, també per la documentació, s'hauria pintat en algun any posterior però proper a 1782, en paral·lel a la construcció d'un retaule dedicat a la Immaculada Concepció i a Sant Antoni Abat, del qual en sabem que a l'any 1785 ja es trobava acabat.

Per altra banda, gràcies a la consulta d'un esborrany d'inventari fet molt probablement per Francesc de Nuix a la darrerria del segle XVIII, hem pogut conèixer on vivia el capellà beneficiat de Sant Antoni Abat. L'inventari ens parla d'una "casa ap dos voltas la una sobre lo carrer major y la altra sobre lo carreró que va á casa Jaume Molins ap un Portal obrint en dit carreró

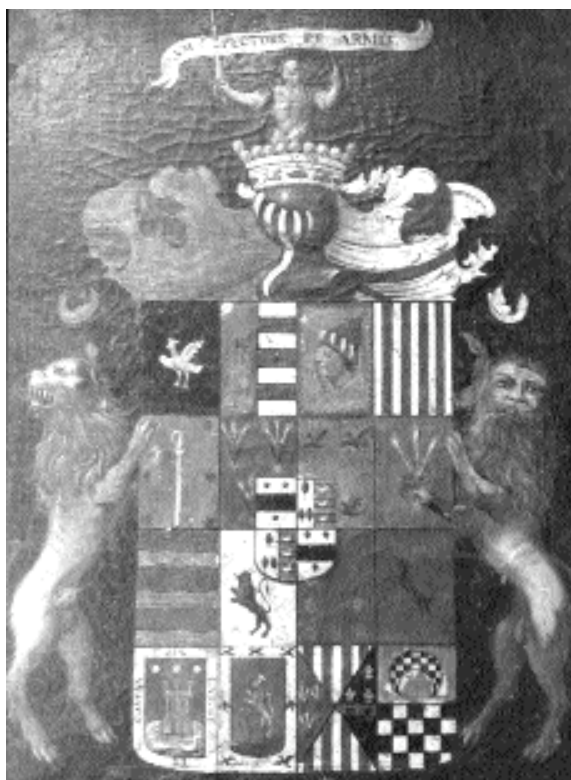
ap un ortet ó pati lo primer Pis de la qual casa lo cedi y doná (es refereix a Miquel de Tristany) al Beneficiat de S. Antoni, sent així que es del vincle de Dn Bernat lo celler cups ort y tots los Baixos quedan nostres y lo primer Pis ap la obligasio de mantenir dita casa del dit Beneficiat fins y á tant que haja residint dita donasio"

Els Tristany eren una família de cavallers, carlans i patrons eclesiàstics de la vila d'Ivorra. Hi arribaren al segle XV. Al segle XVII una branca familiar s'instal·là a Ardèvol. Al segle XVIII van emparentar amb la família Nuix de Cervera, per mediació de Teresa de Perpinyà que heretà el privilegi de cavaller concedit a Tomàs de Tristany i de Ribera, i una important heretat que, amb la mort dels seus germans i cosins, aplegava les cases Perpinyà de Torà, Tristany d'Ivorra i Bardaxí-Ricart de Calonge, amb les carlanies de Calonge, Ivorra, Pujalt i Farran. Aquesta vinculació amb els Nuix es produí quan Marià Nuix i Gallart casà en segones núpcies amb Teresa de Perpinyà Tristany i de Bardaxí, baronessa de Perpinyà, el 13 de març de 1738. La baronessa, per dret de successió, gaudia de les carlanies d'Ivorra, Pujalt i Farran, a més de les propietats de la casa Perpinyà de la vila de Torà. Tota l'heretat passà a mans de la família Nuix després d'entaular nombrosos plets que començà Francesc de Nuix i de Perpinyà, primer fill del matrimoni i que acabaren en temps de Joaquim Maria de Nuix i Ferrer, tercer baró de Perpinyà.

#### NOTES COMPLEMENTÀRIES

Aquest plafó ceràmic consta amb el núm. 901 de l'inventari general del MDCS i es troba dins la secció "Galeríes d'Estudi. Art". Ingressà al museu en dipòsit, abans de l'any 1915 procedent del Bisbat. Abans de la darrera catalogació, constava amb el número 464 de l'inventari de 1965.

Aquestes armes apareixen en sengles escuts, un en què apareixen les armes de les famílies enllaçades amb la de Nuix fins a les darreries del s. XVIII i que figurava en la reproducció de la portada del Llibre Major de Francesc de Nuix de Perpinyà, i l'altre de 1912 on figuren noves famílies enllaçades. Tanmateix s'atribueix als Tristany una tipologia d'escut nobiliari que, amb algun element coincident, no encaixa de ple amb el que coneixem d'Ivorra. Una versió ens la dona Garma, referint-se als Tristany de Barcelona: "trae de sable, una paloma de plata, picada y membrada de gules, cortado de este color un compás abierto de plata, la bordadura del mismo esmalte, divisa de sable, *Cunctis hoc virtute rebus*". Tanmateix hom pot comprovar que damunt la porta d'entrada de la casa Tristany d'Ardèvol s'hi observa un escut d'armes, quadrat i sense particions que conté solament les figures, és a dir, un castell amb una au al damunt flaquejada per una creu de terme al flanc dretre i quatre faixes al flanc sinistre, i un quart de sol radiant al flanc dretre del cap i una lluna minvant al flanc sinistre. La coincidència de l'escut d'Ivorra amb aquest és, per tant, més evident que en el primer cas descrit per Garma i Duran. La solució a aquesta qüestió correspondrà als especialistes en heràldica.



*Pintura que representa l'escut d'armes de les famílies enllaçades amb la de Nuix fins a la darrera del s. XVIII; a la part superior observem les armes dels Tristany d'Ivorra (Arxiu Nuix de Cervera)*

#### INTERVENCIONS

El plafó ceràmic va ser restaurat al Centre de Restauració de Béns Mobles de Sant Cugat de la Generalitat de Catalunya, entre octubre de 1988 i març de 1989. Abans de la restauració, tal com hem pogut veure en el fitxer general del MDCS, al plafó li faltaven un total de 8 rajoles.

#### PROTECCIÓ EXISTENT

És peça de museu.

#### BIBLIOGRAFIA

- Acta de consagració de la nueva Iglesia parroquial de S. Cucufate de la villa de Iborra, hecha por el Ilmo. Fr. Rafael Lasala, Obispo de Solsona el día 1º de Junio de 1782.* Arxiu Diocesà de Solsona.
- Arxiu Nuix (Cervera), lligalls "Patrimoni d'Ivorra" i "Capellanies d'Ivorra".
- COBERÓ, Jaume: *Les guerres carlines a Torà i conca del Llobregós.* Torà 1986, ps. 171-173.
- Erección de una Comunidad Ecclesiastica de cinco Beneficiados, y fundacion de tres Beneficios en la Iglesia Parroquial de la Villa de Ivorra* (escriptura not. de Torà Tomàs Golferichs, 17/8/1785). Arxiu Nuix (Cervera), lligall "Capellanies d'Ivorra".
- ESPONA, Rafael José R. De: *Los Nuix de Cervera, barones de Perpiñá.* "Hidalguia" núm. 282. Madrid (setembre-octubre de 2000), p. 906-910.

-Fitxer general del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.

-GARMA, Francisco X. De: *Arte heràldica. Ardaga catalana*. Barcelona 1967, p. 179 i lám. 8.

-*Guia. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*. Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Barcelona 1993, p. 81.

-LLOBET, Jaume: *Nissaga. Sisè centenari d'una llar cerverina*. Edició familiar. Cervera 1993, ps. 43, 167 i apèndix 4.

-LLORENS, Antoni: *Solsona en les guerres del segle XIX a Catalunya*. Barcelona 1981, p. 202, 204 i 225.

-LÓPEZ, César: *Els Tristany d'Ardèvol, carlins irreductibles*. Barcelona 1993, ps. 20-22 i aptat. fotografies i mapes.

-SARGATAL, Ramon: *Diccionari dels Sants*. Barcelona 1996, p. 26 i 27.

-TELLO, Enric: *Cervera i la Segarra al segle XVIII*. Lleida 1995, ps. 158-161.

## MATRIU CALCOGRÀFICA DEL SANT DUBTE



**Nucli:** Ivorra



**Tipologia:** Matriu per a gravar (talla dolça)

**Època (Èpoques):** final s. XVIII-ppi. s. XIX (entre 1794 i 1814)

**Autors:** Guillem Gaig (dibuixant) i Agustí Sellent (gravador)

**Estat de conservació:** Bo

**Interès:** Mitjà

### UTILITZACIÓ

**Original:** Religiós/Estampa

**Actual:** En desús

### DESCRIPCIÓ TIPOLÒGICA

Aquesta placa per a gravar la descriu perfectament Sarri en la seva obra. Segons conta Sarri, es tracta d'una bonica làmina d'aram de 18 x 19 cm en què s'hi representa "una capella riquíssima amb un retaule del Renaixement que emmarca el calze vessant, mentre dos àngels il·luminen amb sengles candelers de dos brocs" (àngels tinents). Es tracta d'una estructura arquitectònica a mode de retaule emmarcat dins una gran fornícula que alberga el calze d'on vessa la sang que taca els corporals. Al bancal d'aquest suposat retaule hi ha un medalló que reproduïx el moment del Sant Dubte, consistent en el vessament del calze en el moment de dubtar el sacerdot, mentre la sang és recollida per dues dones. En aquesta escena també apareix el Bisbe d'Urgell, Sant Ermengol, que defensaria a Roma la veracitat del miracle. A banda i banda de la



*Imatge de la matriu en coure gravada per Agustí Sellent, segons dibuix de Guillem Gaig*

composició, apareixen agenollats dos Bisbes amb mitra i capa pluvial.

Sota l'escena trobem el nom dels autors: "Fr Guillem Gaig Delineavit" i "Agustí Sellent Sulp.", en referència al dibuixant Fra Guillem Gaig i al gravador Agustí Sellent. Clou el segell una inscripció que resa: "Lo Illm y Rm. Sor Dn Fr Pere Nolasco Mora Bisbe de Solsona concedeix 40 dias de Indulgencia á tots los que resarán devotament un Parenostre y Ave María devan esta Imatge del St dupte: de la Vila de Yvorra."

Es tracta d'un negatiu d'una planxa per estampar, les mesures del qual són exactament de 27,8 x 18,6 cm (per un error d'impremta, en el llibre de Sarri, sortia 18 i no 28), i és obrat en aram. Tant la delicadesa del dibuix com la qualitat del treball amb burí, denoten que ens trobem davant un exponent de qualitat dins el repertori de gravats religiosos catalans, realitzat per un dels gravadors importants, si bé encara força desconegut. D'altra banda, cal destacar el fet que les representacions arquitectòniques eren força comunes en els gravats de l'època, tal i com ho demostra la proliferació dels frontispicis arquitectònics, utilitzats com a portades de llibres, o bé la representació d'arquitectures esfímeres, com les ornamentacions o els cadafals erigits en els funerals de personalitats reials, com la sèrie de calcografies que realitzaren Francesc Boix i Manuel Tramulles amb motiu de les exèquies de la reina M<sup>a</sup> Amàlia de Saxònia, muller de Carles III. Aquest fet s'afegeix a la relació que s'estableix entre aquest tipus d'obres i les pintures il·lusòries, representades en els murs en substitució dels retaules escultòrics.

Un exemplar del positiu de la placa, és a dir, l'es-

tampa sobre paper, es conserva al MNAC a la secció de Dipòsit de Gravat sota el registre R.5.355. En l'estampa es fa més evident, doncs, el treball de clarobscur que ressalta els volums arquitectònics, així com una certa il·lusió de profunditat.

### NOTÍCIES HISTÒRIQUES

Quant a la datació de la peça hem de partir de les dates en què Pere Nolasc Mora va ser Bisbe de Solsona, entre el 1794 i 1814. Aquestes dates coincideixen amb les del gravador de Barcelona Agustí Sellent Torrents, el qual hauria exercit entre el 1779 i el 1808, si és que fou aquest l'autor de la peça objecte del nostre estudi atès que en les mateixes dates un altre Agustí Sellent, probable fill o nebot de l'anterior, figura l'any 1803 com a alumne de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona.

Pel que fa als autors de la peça, podem dir que Fra Guillem Gaig procedia d'una família de fusters, tallistes i escultors barcelonins del s. XVIII, entre els quals en destacaven Bonaventura Gaig i els seus fills, Josep i Francesc, mestres fusters tots, així com Josep Gaig i Miró, fill de Josep. Guillem Gaig devia ser fill o nebot d'algun dels anteriors, va ingressar com a llec en el convent dels agustins calçats de Barcelona, fou professor de dibuix de l'Escola de Llotja i va participar, el 1790, en els treballs de l'església del seu convent. Més endavant projectà alguns mobles de la sagristia de l'església. Pel que fa a Agustí Sellent, l'identifiquem amb el membre més destacat d'una família de gravadors barcelonins documentats en l'últim terç del s. XVIII. Agustí Sellent i Torrents el trobem en actiu a Barcelona entre 1779 i 1808 (el Diccionari "Ràfols" ho amplia entre 1776 i 1829) i fou probablement alumne del gran mestre Pasqual Pere Moles a l'Escola Gratuïta de Dibuix (Escola de Llotja). Entre els Sellent destaquen també Agustí Sellent, probable fill o nebot del primer i que figura el 1803 com a alumne de l'Escola citada, Joaquim Sellent, Francesc Sellent i Maria Teresa Sellent. Obra, entre altres, d'Agustí Sellent i Torrents és la medalla commemorativa del viatge de Carles IV i Maria Lluïsa a Barcelona.

El gravat utilitzant una matriu metàl·lica (calcografia) sembla que a Catalunya té unes arrels molt antigues, que es remunten al darrer quart del XV. Els primers gravats catalans responen a estampacions calcogràfiques de tema religiós. Durant el segle XVIII es descobreixen i milloren tot un seguit de noves tècniques d'estampació amb l'assaig d'un seguit d'innovacions en el camp de la impremta i de producció d'estampes d'imatges, però no serà fins el segle XIX que aquestes tècniques s'aplicaran de forma general i que donaran els seus fruits més reeixits. Mentrestant, el gruix de la producció continuarà utilitzant les tècniques d'estampació tradicionals com la calcografia. Aquest sistema d'estampació prengué bona part del protagonisme al gravat sobre fusta i es perfeccionà notablement, desenvolupant noves maneres de gravar el coure, com són el gravat de punts, l'aiguatinta i el gravat al fum.

Mn. Jaume Sarri dona notícia en el seu llibre de l'existència d'aquesta matriu, que tanmateix creia desa-

pareguda, juntament amb almenys una o dues matrius més (vegeu notes complementàries de l'entrada següent).

### BIBLIOGRAFIA

-ARRANZ, Manuel: *Mestres d'obres i fusters*. La construcció a Barcelona en el segle XVIII. Barcelona 1991, p. 196.

-RÀFOLS, J. F. (director): *Diccionario de artistas de Catalunya, Baleares y Valencia*, vol. II, Barcelona 1980, p. 474; i vol. IV, Barcelona 1980, p. 1161.

-SARRI MUNTADA, Jaume: *El Sant Dubte de la parroquia d'Ivorra*. Notes històriques. Barcelona 1955, p. 47 i 48.

-SUBIRANA, Rosa M.: *El gravat i les arts del llibre*, dins *Art de Catalunya. Arts del llibre. Manuscrits, gravats, cartells*, vol. 10. Barcelona 2000, ps. 177- 180, 233 i 254-256.

## MATRIU XILOGRÀFICA DE SANTA MARIA



SEGARRA ?

**Nucli:** Ivorra

**Indret:** Aquesta peça forma part de la col·lecció del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (MDCS). Es guarda en la Sala-Magatzem, però no es troba exposada al públic.



**Tipologia:** Matriu per gravar

**Època (Èpoques):** s. XIX (1830)

**Autor:** Raimon Pascual

**Estat de conservació:** Bo

**Interès:** Mitjà

### UTILITZACIÓ

**Original:** Religiós/Estampa

**Actual:** En desús

### DESCRIPCIÓ TIPOLÒGICA

Es tracta d'un negatiu de segell per gravar, de 25 x 16 cm, tallat en fusta de boix. Dins d'un gran marc s'hi representen dues escenes també emmarcades: una, la superior, amb la representació de la Mare de Déu i l'altra, en la part inferior, l'indret d'Ivorra amb el santuari en primer terme. Fora marc, en la part baixa de l'estampa la inscripció que resa: "SANTA MARIA DE IVORRA".

La Mare de Déu és presentada a l'interior del cambril, i s'eleva majestàtica per damunt dels núvols i d'un pedestal esculpit amb la imatge d'un querubí al frontal. És una imatge vestida, amb corona i aurèola, que sosté amb la mà dreta un pomell de flors i amb la mà esquerra el Nen, també vestit i coronat i sostenint un llibre. La imatge presenta el típic perfil acampanat de les imatges vestides amb indumentària postissa, propi dels segles XVIII i XIX. En la part baixa la flanquegen dos àngels tinents, denominació que s'utilitza per



Matriu xilogràfica de Santa Maria d'Ivorra, feta per Raimon Pascual al s. XIX, conservada al MDSCS

designar les figures angèliques portadores de llum (ciris o torxes). Culmina la representació de l'Esperit Sant en forma de colom amb les ales obertes que centra l'eix vertical de la composició. El marc arquitectònic d'aquesta escena està compost, a la part inferior, per un terra enrajolat en bicromia, l'alçat presenta una estructura arquitectònica de tipus clàssic amb pilastres i motlures i una mena de frontó semicircular, que ve precedit per uns cortinatges, estampats amb motius florals, que cauen mig recollits amb cordons. Una mena de marc d'alcoba decorat s'avança a l'escena de la Mare de Déu en un intent de l'artista per aconseguir una certa perspectiva, per mitjà de la disposició de les rajoles i de l'arquitectura que envola la Verge.

Finalment, en la part inferior trobem la representació d'un paisatge que vol representar el santuari d'Ivorra amb el nucli elevat damunt del turó al fons i presidit per l'emblemàtica torre. Altres detalls que hi figuren són dues cases aïllades, una possible creu terminal i un tancat just davant mateix del Santuari que podria respondre a una pleta (vegeu notes complementàries). Val a dir, tanmateix, que l'artista no es fixà en la disposició del nucli respecte del santuari, correctament tallat si ens fixem en el negatiu però erroni quant a l'obtenció de còpies impreses perquè el nucli quedaria a la dreta del santuari. Als angles inferiors dues inscripcions, una amb la data de la talla que resa 1830 i una altra en què llegim "R. A.YPASqVAL".

#### NOTÍCIES HISTÒRIQUES/ CONTEXT HISTÒRIC

Hem dit abans que les dues inscripcions que figuren

a la talla són una data "1830" i un nom precedit d'inicials "R AYPASqVAL." que responen al nom de l'autor de la matriu per gravar, Raimon Pascual. El Diccionari Ràfols d'artistes té una entrada que es correspon amb les inicials R. A. i seguit de Pascual. Aquesta entrada que molt probablement va ser redactada a partir de l'estampa, ens diu del personatge que va ser un gravador xilogràfic setcentista, el qual hauria signat el 1740 un boix on es representa el santuari d'Ivorra. Tanmateix la data de 1740 no s'escau amb la que perfectament hom pot llegir-hi, que és la corresponent a 1830.

L'estampació mitjançant matrius en relleu de fusta (xilografia) és la manera més antiga de multiplicar signes i/o imatges. Per això fa falta un determinat tipus de fusta, compacta i alhora dúctil, que permeti traçar un disseny sobre la seva superfície i després eliminar-ne, amb gúbies o burins, les parts que han de restar blanques en l'estampa, tot deixant en relleu la superfície llisa per a ser tintada i estampada sobre el paper. En els seus orígens, la matriu s'obtenia tallant longitudinalment els troncs però alteraven la superfície i obligaven al gravador a modificar la composició i a ser poc detallista. Aquest és el motiu pel qual les xilografies antigues es caracteritzen per les línies gruixudes i simples de les seves realitzacions (Subirana, 175). A mitjan s. XVIII s'assajà amb una nova tècnica que consistia en tallar la fusta en direcció perpendicular a l'habitual (gravat a testa) cosa que permetia una major duresa de la matriu i un traç més precís que l'aproximava als treballs fets utilitzant metalls, per tant possibilitava una estampa amb molt més de detall (Subirana, 272). Les estampes de temàtica religiosa de caire popular formen part d'aquesta herència xilogràfica i són alhora el seu principal motiu de realització.

Ens conta Sarri Muntada que almenys hi havia dues o tres làmines per a estampes, una de les quals descriu perfectament en la seva obra (vegeu notes complementàries). Les altres làmines, com els Goigs, afirma que desaparegueren. No sabem, per tant, perquè no en fa cap esment, si entre les làmines desaparegudes hi havia el gravat objecte del nostre estudi, que conserva curosament el MDSCS.

La imatge de la Mare de Déu a qui es dedica l'estampa presidia l'altar del santuari (vegeu dins l'apartat d'escultura l'entrada corresponent a aquesta peça). Fins al 1936 la imatge es venerava amb els típics vestits postissos, tal com ens mostra l'estampa, però després de la seva restauració efectuada a l'any 1950, la talla ha tornat a la seva aparença romànica i es presenta sense vestimentes artificials.

Sobre la troballa de la Mare de Déu d'Ivorra se'n coneixen dues versions diferents: una que conta que la va trobar un llenyataire entre les rames d'un arbre i una altra que cita uns segadors en un camp d'ordi com els artífex de la troballa. Diuen que qui mira el cabell de la Mare de Déu, que el Papa entregà a Sant Ermengol quan aquest anà a Roma a comunicar-li el prodigi eucarístic del Sant Dubte, i la imatge de la Mare de Déu d'Ivorra, mai no esdevé cec, per poca vista que tingui.

Tot i que en l'inventari general del Museu s'hi fa constar que és una estampa del segle XVIII, tallat en la part inferior esquerra del negatiu s'hi pot llegir no sense dificultat la data de 1830. Aquesta peça consta amb el núm. 2.808 de l'inventari general del MDCS.

Aquesta làmina fou trobada l'any 1950 entre papers de la secretaria de la batllia d'Ivorra. De les altres làmines, com els Goigs, que Sarri creia desaparegudes, almenys algunes –com la matriu calcogràfica d'aram que hem descrit més amunt– les hem pogut documentar. Una altra matriu feta de zinc damunt base de fusta



*Segell fet en zinc per a una de les darreres estampes d'Ivorra, dibuixat el 1951 per Francesc A. Garcia Estragués*

(14,5 x 11,5 cm), porta com a motius el miracle del Sant Dubte, amb el bisbe d'Urgell i Bernat Oliver a la part superior, i l'ostensori-reliquiari damunt el Santuari a la inferior. Aquest gravat, almenys en la seva part inferior, és correspon amb el que descriu J. Sarri: "A l'any 1951 l'exquisit dibuixant Francesc A. Garcia Estragués delinea el dibuix per la nova estampa, i el "Foment de Pietat", de Barcelona, tingué cura de gravar-lo. Aquest gravat és un dibuix de l'ostensori damunt el Santuari de Santa Maria amb aquesta orla: "Reproducció de l'ostensori del Sant Dubte d'Ivorra" (inscripció, tanmateix, que no figura a la matriu). Es un full doble; la primera plana porta aquest dibuix i les altres tres refereixen breument la història del 'Sant Dubte'. En les edicions s'acostumava a utilitzar només l'ostensori damunt el Santuari amb la inscripció que ens diu Sarri (vegeu díptic "El Sant Dubte"). Així mateix, relacionada amb l'anterior matriu, és conserva una segona matriu feta a Barcelona per "Clichés Furnells", però només amb l'escena del miracle, un pèl més gran que l'anterior i, feta també de zinc damunt basament de fusta, que fa 11,5 x 7,8 cm. Es tractaria de dues matrius relativament modernes però amb un dibuix l'origen del qual podria atribuir-se al s. XIX i que s'inspiren en la matriu calcogràfica de final s. XVIII-ppi. s.



*Conjunt de segells per a estampes, a més de les matrius en coure i zinc estudiades, que conserva Ivorra*

XIX, signada pels reconeguts Fra Guillem Gaig i Agustí Sellent en què dins un medalló es reproduïx el moment del Sant Dubte, consistent en el vessament del calze en el moment de dubtar el sacerdot, mentre la sang és recollida per dues dones. En aquesta escena també hi apareix el Bisbe d'Urgell Sant Ermengol davant de dos escolans. Finalment, dues matrius més: una, de la qual no en parla Mn. Sarri, representa la Pentecosta i mesura 4,8 x 4,8 cm, i l'altra és la lletra i la música (feta per Mn. F. Baldelló) dels Goigs.

Unes notes de 25 d'agost de 1955 escrites en una llibreta rectoral pel mateix Sarri recull en el següent respecte d'aquestes matrius: "'El Sant Dubte de la Parroquia d'Ivorra' imprès el 'Foment de Pietat'. He tirat 1.200 exemplars. En l'any 1949 publicava el fulletó –també imprès al Foment de Pietat– 1.000 exemplars; reimprès a cal Rossic de Cervera– 2.000 exemplars; 1953. L'estampa de la Mare de Déu està impresa en la casa Rossic de Cervera– 1953".

Sarri Muntada dona notícia en el seu llibre de l'existència de la matriu que hem descrit més amunt i que creia desapareguda, i almenys una o dues matrius més, segons es deduïa dels llibres de comptes. Molt probablement una de les matrius es correspondria amb la que hem descrit en aquesta entrada i que conserva el MDCS. De l'altra, en podem parlar gràcies a que s'ha conservat l'estampa. Es tractaria d'una matriu que signa "J. Tauló" el 1817 i que molt probablement serviria per inspirar la que hem descrit en aquesta entrada perquè l'esquema i els motius, així com els detalls, són pràcticament idèntics, és a dir, dins d'un gran marc s'hi representen dues escenes també emmarcades: la superior amb la imatge de la Mare de Déu, i la inferior amb l'indret d'Ivorra amb el santuari en primer terme. Tanmateix el boix de J. Tauló és de traços més perfectes i aporta més detalls. Difereixen, tanmateix, en la inscripció que figura fora marc, en la part baixa, i que resa en aquest cas: "NOSTRA SENYORA DE IBORRA". També pel que fa a les seves dimensions hem de parlar de coincidència, però en aquest cas ambdues estampes respondrien a un model bastant estandaritzat. Segons el Diccionari "Ràfols" d'artistes les inicials J. Tauló tant podrien respondre a les de Jaume o Josep Tauló, ambdós emparentats juntament amb un tal Francesc, tots ells gravadors xilogràfics de Barcelona. Jaume Tauló era també impressor i

la seva producció està datada entre 1820 i 1859. Juntament amb Josep i Francesc treballaria amb la impressió d'una imatgeria popular anomenada de canya i cordill. Va gravar la il·lustració de la *Historia del Rústico Betoldo* (1844) i el frontispici d'una Mare de Déu dels Àngels que s'imprimí a Girona. De Josep Tauló se'n té notícia cap a l'any 1830 per signar, com a gravador, l'al·leluia "Artes y Oficios enanos". Probablement va ser l'impressor de l'editor d'imatgeria popular Joan Llorens. Finalment, el diccionari Ràfols dona notícia d'un Joan Tauló que, segons les dates que aporta, podria ser el mateix Jaume del qui hem parlat més amunt. Ens diu: "Con el pie de imprenta de Juan Tauló conócese obras fechadas de 1820 a 1859, entre las cuales Historia de la lengua y de la literatura catalana, desde sus orígenes hasta nuestros días, de Magin Pers y Ramona (1857). Editó también gozos, romances, ventalls y fulls de rengle." (Ràfols, 1244).

---

#### PROTECCIÓ EXISTENT

És peça de museu.

---

#### BIBLIOGRAFIA

- AMADES, Joan: *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya*. Barcelona 1989, ps. 229-230.
- Fitxer-inventari general del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.
- El Sant Dubte. Santa Maria d'Ivorra*. Cervera, Rossich, 1952?.
- Llibre del Rectorat de Iborra (1916-1961)*. Incomplet. Arxiu Rectoral d'Ivorra.
- RÀFOLS, J. F. (director): *Diccionario de artistas de Catalunya, Baleares y Valencia*, vol. III. Barcelona 1980, p. 897; i vol. IV. Barcelona 1980, p. 1244.
- Santa Maria d'Ivorra*. Arxiu Gavín.
- SARRI MUNTADA, Jaume: *El Sant Dubte de la parroquia d'Ivorra*. Notes històriques. Barcelona 1955, p. 47 i 48.
- SUBIRANA, Rosa M.: *El gravat i les arts del llibre*, dins *Art de Catalunya. Arts del llibre. Manuscrits, gravats, cartells*, vol. 10. Barcelona 2000, ps. 175, 272 i 273.