

*UNA MAQUETA DE L'ALTAR MAJOR
DE L'ESGLÉSIA DEL TURA
PERE ROVIRA I PONS, JOAN SALA I PLANA*



La capella medeix 163 x 102 x 46 cm.

L'any 1999 vam tenir l'ocasió de conèixer una maqueta de l'altar major de l'església del Tura, altar que com és conegut va ser projectat i dirigit per Joan Carles Panyó. La maqueta és un interessant exemplar d'artesanía que reproduceix fidelment el retaule que presideix el temple olotí.

Ens va cridar molt l'atenció l'alt nivell d'elaboració de la peça, i per aquest motiu ens va semblar adient fer-ne aquest estudi que ara tenim l'ocasió de donar a conèixer en la present publicació.

Es desconeix tant l'autor de la maqueta com el del moble que la conté.

Descripció de la maqueta

La maqueta s'ubica dins d'una calaixera de fusta d'un estil corresponent a l'últim terç del segle XIX. La construcció en fusta, xapada parcialment i envernissada en un to fosc, presenta unes ornamentacions austeres i de qualitat. El moble està format per dues parts: a baix, la calaixera, i, a sobre, seguint el mateix estil, la capella amb la maqueta. Aquesta s'integra totalment dins de la capella, i només és visible pel davant, protegida per un vidre sencer que agafa tota la grandària del moble. Aquest vidre fa alhora de porta d'accés a la peça. Exteriorment la capella està ornamentada pel davant amb dos balustres, amb poca panxa, ubicats a banda i banda, i un emmarcat clàssic auster que defineix l'estil del moble, que es pot datar a finals de l'època isabelina, entre 1880 i 1885.

La maqueta de l'altar es presenta com un conjunt íntegre, sense parts mòbils. La construcció es va fer directament a l'interior de la caixa, ja que hi resta adossada

i adherida per les dues parts laterals, per la del darrere i pel sostre, i a més tot el conjunt és més gran que la boca d'accés. La tècnica emprada és semblant a la que es fa servir per a la construcció dels pessebres.

Podem diferenciar dues parts en la realització de la maqueta. La primera inclou la construcció de la base, amb l'escalinata, les parets i la volta del fons de l'altar. A partir d'aquesta part es va construir la segona, corresponent a l'altar pròpiament dit, al retaule i al cambril central. Posteriorment, un cop aixecada la maqueta, amb les parts ben adherides i cohesionades, i les seccions arquitectòniques ben definides, només va caldre aplicar-hi els ornaments tridimensionals. El pintat i daurat de tot el conjunt va ser l'última part de la decoració i sols restava ubicar els ornaments mòbils i les figures.

El fons de la maqueta és la part que s'adhereix al moble. S'hi observa una estructura de fusta, cartó i guix, clavada amb claus o enganxada amb cola animal (cola de conill), que constitueix la base de sustentació. Les parets llises i la volta estan fetes amb cartó, tallat segons les necessitats. Es tracta d'un cartó gruixut de gran qualitat, fet a partir de fibres tèxtils en una proporció d'un 95% de lli i un 5% de cotó. No es va usar cap fullola, fet normal en les dates en què es va construir.

A partir del fons es van anar modelant les formes de la maqueta mitjançant la talla o superposició de trossos de fusta, que sempre és de pi. Les parts que tenen una funció de sustentació, com escales, bases, columnes, àbacs, cambril, altar, etc., estan fetes amb fusta atesa la seva fortalesa. A excepció de les columnes, modelades al torn, la resta estan fetes per la superposició de plaques o llistonets de fusta no molt gruixuda. Les àrees de més extensió a la vista i les parts corbes estan fetes amb cartó.

La decoració de l'altar és molt espectacular. Aquesta ornamentació ja no forma part de l'estructura arquitectònica de sustentació, sinó que correspon a la fase d'embelliment. Les formes tridimensionals que decoren tot l'altar estan fetes a partir de motlles de guix adherits amb cola a la base arquitectònica. Els capitells, els marges de les petxines i la volta, les llindes, la cornisa, les perles, els permòdols, els contrapilastres, les decoracions de l'entaulament en general i les decoracions dels pisos de l'altar estan fetes amb motlles de guix o per la seqüència d'aquests. Les hídries decoratives i els escuts també estan realitzats amb motlles de guix.

Abans de policromar, i potser abans d'adherir les parts decoratives volumètriques, es va donar una fina capa de preparació de guix i cola a tota la construcció per tal d'unificar les formes i tapar les possibles irregularitats entre les parts. La capa de preparació de les zones a daurar es va fer amb blanc d'Espanya, que és un carbonat càlcic, i cola de conill, en substitució del guix, que és un sulfat de calci, segurament per tal d'evitar futures alteracions amb el full d'or.

La tècnica pictòrica emprada és l'oli, donant una capa de pintura amb algunes veladures. Cal diferenciar entre la capa fina de la pintura decorativa del fons i les

pintures que representen escenes amb personatges, així com la frase *causa nostrae laetitiae*, que apareix en un lloc preeminent del retaule. Amb tot, cal destacar l'empremta del llapis utilitzat per realitzar els marges de l'escriptura, que encara s'observen. Aquest detall demostra la cura que es va tenir en la realització del text, la qual cosa també fa entreveure que les escenes es van dibuixar abans de ser pintades, per tal de no deixar de banda cap detall i ser el màxim fidel possible a la realitat.

El daurat, posterior a la pintura, és de cisa, i sense brunyir, que com a tècnica grassa és compatible amb l'oli. És per això que segurament l'or emprat és or fals (un aliatge de coure), la qual cosa faria comprendre que la base donada per al daurat sigui amb blanc d'Espanya sol i no amb barreja de guix com a la resta. Finalment, tot el conjunt va estar envernissat de cap a peus segurament amb una goma laca, que amb el temps ja es comença a engroguir.

Per acabar el conjunt, es van donar els tocs decoratius que hi faltaven, com les palmatòries fetes amb motlle de metall (estany, plom), el mantell de l'altar, les cortines, els penjolls de la volta, les aplicacions de vidre, etc. Les figures dels àngels, dels sants i de la verge del Tura es van fer a part i es van col·locar un cop acabada la decoració de l'altar.

El conjunt es va policromar, quasi amb tota seguretat, a l'interior del moble, un cop tots els elements estaven col·locats, a excepció de les imatges. Aquestes són fetes amb fang i pintades al tremp.

Es fa difícil afirmar que el mateix autor de les pintures sigui l'autor de les figures modelades. Les imatges dels dos sants tenen una gran semblança amb algunes figures que apareixen al pessebre de can Trinxeria, cosa que podria fer pensar, a falta d'un estudi més aprofundit del tema, que les va fer el mateix autor pessebrístic.

Cal destacar l'excel·lent grau de conservació del conjunt, només alterat per causes d'envelliment de la capa de vernís i per algun aixecament del daurat. Aquest bon estat de conservació és degut a la cura que s'ha tingut de la maqueta i al fet que ha estat ubicada dins d'una caixa tancada. Tot i això, alguns daurats semblen refets posteriorment a causa d'algun desgast del daurat original.

Història de la peça

La maqueta era en un habitatge particular d'Olot i s'ignora en quin moment hi va entrar, però sembla que almenys des de principis de segle XX està en poder de la mateixa família. Ha estat el centre del culte de la casa, i com a tal s'ha conservat i venerat durant unes quantes generacions. La maqueta, col·locada a sobre d'una

calaixera, era a l'habitació del cap de la família, i entorn de la imatge de la Verge s'hi feia el Mes de Maria, i altres pregàries tradicionals del culte catòlic.

No es coneixen altres referències a part de les que recorden els actuals propietaris i que abans esmentàvem, és a dir, una peça molt venerada, guardada a l'habitació dels pares. Hi ha una única prova escrita que fa referència a la peça: el dia 3 de setembre de 1936 el fuster Legares va fer un trasllat de la maqueta de *Panyó*. Aquesta dada està escrita en una llibreta de despeses de Tomàs Oró i Cardelús, el propietari en aquell moment. Tampoc no consta on es va traslladar, però els seus propietaris creuen que possiblement va passar a l'Hospici, com altres peces de culte d'esglésies olotines o de particulars, atesa la inseguretat del moment per als elements de caire religiós.

Després de la Guerra Civil la maqueta va servir de model per restaurar l'església del Tura, i es va traslladar en aquell indret durant un temps, fins que es van concloure els treballs. És normal que la fessin servir de model per a la restauració, ja que és molt fidel a l'original. No es té constància que mai més es pogués de la casa de la família Oró.

El panorama artístic olotí del moment

La creació a Olot de l'Escola Pública de Dibuix, l'any 1783, és una de les fites culturals més importants de tots els temps. El centre ha passat per diverses etapes, però entorn seu s'ha creat un ambient que unes vegades ha admirat la feina de la institució i dels seus mestres i d'altres l'ha criticat, però tant en un cas com en l'altre l'Escola ha generat l'interès dels olotins. Segurament la realitat artística local seria tota una altra si fa dos-cents vint anys llargs no hagués vingut a la vila Joan Carles Panyó, que a més de portar la direcció del nou centre va ser una figura clau en la vida cultural olotina de finals de segle XVIII i primers decennis del XIX.

Panyó va ser l'autor dels plànols de la majoria de construccions religioses que es feien en aquells moments a Olot, tombant el segle XVIII. Va dissenyar com a mestre d'obres els interiors i el campanar del temple del Tura i diferents altars de Sant Esteve, però també va fer d'interiorista, emprant la terminologia actual, de les esglésies esmentades, a més de cases senyoriales, alguna tan reeixida com can Bolós, can Trinxeria, d'Olot, o el Noguer de Segueró. Alhora va ser l'autor de molts decorats de grans dimensions que demanava el culte religiós del moment, com els monuments de Setmana Santa o el Novenari d'Ànimes. També va pintar olis sobre tela com els de l'altar del Santíssim de Sant Esteve. Tot i això, no oblidem que no era un artista de primera fila, especialment si el considerem dins el context plàstic del moment.

Joan Carles Panyó va despertar en la vila el primer interès pel dibuix aplicat als oficis. Les escoles de dibuix eren uns centres de preparació professional on acudien els aprenents per tal de perfeccionar-se en els seus respectius oficis. Com s'ha dit, en l'escola de Panyó no es pretenia fer pintors ni escultors, sinó bons operaris, i aquesta mateixa característica es pot estendre a l'època del seu successor.

El primer director de l'Escola va morir el 1840, i el va succeir Narcís Pascual, que no va tenir mai el reconeixement del seu predecessor. La ciutat de mitjan segle XIX no tenia l'empenta constructiva de seixanta o setanta anys enrere, ni es decoraven els grans casals olotins o comarcals. Per tant, Pascual no podia desenvolupar el seu missatge artístic ja que ningú no li donava peu per fer-ho. Pedagògicament sembla que no era cap llumenera, però segurament no ensenyava pitjor del que ho podia haver fet Panyó. Aquest es va trobar una realitat molt més fàcil que Pascual, i va ser acollit per la població amb molta més cordialitat. Pascual artísticament no diferia gaire de Panyó, i cap dels dos no va ajudar a crear cap ambient artístic a la població.

Narcís Pascual va morir el 1869, i el va succeir en la direcció del centre Miquel Roger, una persona que havia exercit la docència a l'Escola Politècnica de Barcelona, d'un perfil eminentment tècnic. Roger va romandre al centre fins al 1877, any en què va renunciar a la plaça. Li va tocar viure uns moments molt difícils per les revoltes carlines, motiu pel qual els centres d'ensenyament van estar molts mesos tancats. Aquest mestre, des d'un punt de vista docent, va passar pel centre sense pena ni glòria.

Finalment Josep Berga i Boix es va fer càrrec de l'Escola a partir de 1877, però difícilment la maqueta va ser fruit dels ensenyaments de Berga, amb un tipus de pedagogia molt més propera a la creativitat artística. Així, doncs, el nostre protagonista s'havia d'haver format en una època anterior, i atesa la precarietat de l'etapa de Miquel Roger quasi no queda cap dubte que Narcís Pascual va ser el seu mestre de dibuix.

El possible autor

No creiem que sigui una maqueta feta per Panyó per uns quants motius: les imatges que hi apareixen, i que haurien de reproduir les pintures originals de Panyó, són tan ingènues que de cap manera no es poden atribuir al mestre. Tampoc no es pot datar anterior a l'últim terç del segle XIX el material emprat en la construcció. Descartem, doncs, que sigui una obra del primer director de l'Escola de Dibuix.

A l'Escola s'ensenyaven oficis diversos, entre els quals hi havia el de fuster, especialitat en la qual el centre havia tingut alumnes molt avantatjats, com és el cas de Francesc Tenas i Lamarca, un alumne de Panyó i també de Narcís Pascual que va ampliar estudis a l'escola de Llotja de Barcelona i que va acabar obtenint per oposició la plaça de mestre de l'Escola de Dibuix de Girona. Francesc Tenas, nascut el 1813, era fuster de professió, com el seu pare, Antoni Tenas, i l'avi matern, Francesc Lamarca. Aquests dos fusters havien col·laborat en diferents projectes de Panyó.

Tenas va estar lligat a l'Escola de Dibuix durant molts anys, fins al 1847, quan tenia trenta-quatre anys, data en què va anar a estudiar a Llotja. El 1853 va obtenir la plaça de Girona i en aquesta ciutat va morir el 1886. Encara que no hi hagi cap document que ho avaluï, no seria agosarat pensar que va començar a exercir de professor ajudant a Olot, on hauria fet el primer aprenentatge docent.

Va ser Francesc Tenas l'autor de la maqueta? Com que no en tenim cap més per poder-les comparar, resulta molt complicat fer qualsevol afirmació en aquest sentit, però és una possibilitat que no es pot descartar. Tenia prou ofici per fer el continent i el contingut. Aquest mestre va ser l'autor de l'altar de la capella de santa Faustina, a l'oratori particular de la casa Solà-Morales d'Olot, amb tot un conjunt de característiques formals que coincideixen amb la maqueta. També es coneixen una sèrie de dibuixos aquarell·lats (*Annals del PEHOC*, Olot 1995, p. 135-138) i una informació molt interessant: havia fet decorats, punt que pot estar relacionat amb la feina de maquetista. També podríem veure l'interès de Tenas per l'obra de Panyó en l'esmentada col·laboració professional de la seva família i el mestre, que podria haver-li explicat el procés real de com es va construir el retaule del Tura. Tenas també és l'autor d'un dibuix de l'interior de l'església, guardat a la sagristia del temple, amb molts punts en comú amb la maqueta. Com es pot observar, són tot un seguit de coincidències.

Per tant, aquesta maqueta fins i tot podria haver estat un exercici amb finalitats pedagògiques per ensenyar els alumnes, fet els darrers anys de la seva vida professional; així es posaria de manifest el nivell assolit en diferents matèries, des de l'esquelet de fusta i cartó, fins al pintat dels marbres, els daurats o la reproducció de les pintures murals de les figures d'àngels i sants.

Les terracotes de vult rodó de petites dimensions que hi apareixen són les de la Verge del Tura, sant Joaquim i santa Anna, a més d'uns àngels, gerros i garlandes i d'unes figures orants a primer terme. Aquestes figures orants són tres: un home, una dona i una criatura, i representen una tradició olotina d'una època passada consistent a calçar per primera vegada els nens i nenes davant de la Verge. L'escena té un indubtable interès etnològic.

La mediocritat d'aquestes escultures, que són clarament inferiors a la resta, és una característica que també es pot observar en els dibuixos que coneixem de

Tenas, que tenen unes figures molt menys ben resoltes que la resta de la composició.

A tall de conclusió

Per les característiques de la construcció, aquesta maqueta es va fer posteriorment a la fabricació del moble. Basant-nos en els elements emprats, podem afirmar que l'objecte va ser executat durant l'últim terç del segle XIX, i possiblement entre el període 1880-85. La peça ha sofert alguna restauració posterior, com hem comprovat en les capes de goma laca utilitzades, algunes reconstruccions del daurat i l'aparició en alguna zona de cola d'alcohol polivinílic.

Creiem que és un exemplar molt interessant, poc corrent en el panorama artístic català del segle XIX i ben desconegut per una majoria dels olotins. S'hauria de fer el possible perquè passés a formar part del patrimoni ciutadà, tant pel valor que té com a mostra artesanal d'un període determinat de l'activitat professional del país, com pel seu valor sentimental, ja que reproduïx la part més significativa del temple del Tura, un dels millors exemplars que hi ha a la ciutat de decoració global d'un espai arquitectònic.



Vista del conjunt del moble calaixera i la capella al seu damunt amb la maqueta.