

Rosa M. Creixell i Cabeza

Historiadora de l'art

## LLITS POLICROMATS CATALANS

ESTUDI DE TRES CAPÇALS DEL MUSEU DE GRANOLLERS

8

La revisió que alguns museus porten a terme dels seus fons ha permès als investigadors trobar noves peces d'estudi en les diverses disciplines que els ocupen. Durant molt temps aquests espais van ser concebuts com a llocs de mals endreços d'una sèrie d'objectes difícilment catalogables segons l'antiga metodologia museística. Per sort, la nova museografia ha anat palliant aquest error i ha donat a les peces la seva importància històrica i artística.

Un model d'aquesta nova dinàmica és el Museu de Granollers que, conscient de la importància del seu espai i de tot allò que pot albergar, ha dut a terme una tasca revisadora dels seus fons. Entre els objectes conservats es troben tres capçals dels coneguts com **llits d'Olot**, que són una magnífica mostra del rococó català en la seva configuració.



Capçal policromat amb la imatge de la Verge de la Mercè al centre (MDG núm. inv. 821). Foto: MDG

Val a dir que moltes vegades les peces que emmagatzemen els dipòsits són considerades, dins la historiografia, com arts menors enfront de les tan conegudes pintures, escultures i arquitectures, denominades, tradicionalment, majors. Aquesta classificació perd cada cop més el seu sentit a causa de la revaloració, en tots els aspectes, de les arts decoratives.

Abans d'endinsar-nos en l'estudi pròpiament dit de les peces, cal que el lector sigui coneixedor del paper que correspon al mobiliari en els diferents moments històrics. Durant molt temps els mobles sols s'han apreciat sobre la base de dos preceptes: la seva utilitat i la seva bellesa, sense tenir en compte el coneixement que poden aportar d'una època i de la seva societat. Així, el fet de policromar els mobles en el nostre país durant el segle XVIII, respon, a més d'uns gustos estètics, a una manera d'entendre la vida. En un moment en què la cort era clarament afrancesada, Catalunya, no partidària d'aquesta política, trobarà el sistema per manifestar el seu rebuig amb la manera d'ornamentar els seus mobles. El fet trivial de no utilitzar els daurats en les seves creacions es transforma en una manera subtil de marcar unes diferències ideològiques. En tot cas, el lector no ha de caure en l'error de creure que Catalunya no té mobles totalment daurats d'aquesta època, però sí que ha de tenir en compte que no són representatius i que els trobem de manera aïllada en les grans cases senyoriales. La policromia en els mobles no és un recurs propi del segle XVIII ja que el costum a casa nostra es remunta a l'època medieval amb la tipologia de les arquetes amatòries catalanes i les caixes de núvia on es guardava l'aixovar femení que la dona portava com a part de la dot. No és, però, l'únic territori on trobem peces d'aquesta mena ja que a països com Itàlia o algunes zones allunyades del cercle parisenc també s'utilitza aquest recurs (ens referim al que ha perviscut del mobiliari provençal). Per tant, dins una varietat tipològica evident, cada zona utilitza diferents motius, colors o formes, i no serà agosarat parlar d'una clara empremta mediterrànea. A nivell popular, les peces motiu d'estudi es coneixen, com ja hem apuntat, com a llits d'Olot però cal assenyalar que les tasques d'investigació en aquest aspecte ens porten a la conclusió que possiblement és en aquesta zona on hi ha una pervivència més llarga d'aquesta pràctica però no l'únic lloc de producció. A més, no podem oblidar, com apunta

Mainar, que durant la capitulació de Barcelona de 1714 molts artífexs sense obrador propi van emigrar vers les comarques de marina o del mateix Vallès, entre altres (1). Per tant, és necessària una nova nomenclatura per a la tipologia que ens ocupa ja que es va donar a moltes comarques del Principat.

Els tres capçals de procedència desconeguda formaven part del fons de l'antic museu de Granollers i es troben referenciats amb els números d'inventari 820, 821 i 822.

Cal fer menció de l'estat de conservació. Tots tres havien sofert restauracions, encara que no tenim dades de quan o com es van fer. Un d'ells, amb número d'inventari 821, ha estat recentment desinfectat i consolidat. Malgrat això, la resta de peces encara necessiten una nova intervenció ja que presenten un estat força deficient. La brutícia i la pèrdua d'adhesió dels pigments en són els màxims problemes, els quals, si no són solucionats en un espai breu de temps, hipotecaran les obres sense possibilitat de conservació, perdent dues mostres de gran qualitat i bellesa del nostre patrimoni.

## ESTUDI ICONOLÒGIC I ICONOGRÀFIC

Com podrem analitzar iconogràficament, les imatges representades entronquen amb una tradició hagiogràfica característica de les nostres terres. Les siluetes de les tres peces estan perfectament inserides en els models del divuit amb la seva alternació de corba-contracorba. Les representacions triades per ornamentar la tarja, nom amb què es denomina la part central, són, en els tres casos, imatges religioses, enfront dels models italians conservats on es prefereixen les imatges profanes, els retrats o les escenes quotidianes dels mobles provençals.

En cap cas s'ha plasmat un episodi rellevant de les vides dels Sants sinó que intenten representar unes virtuts atribuïbles a cadascun. L'elecció dels diferents motius respon generalment a l'advocació particular del comitent, per tant, no és arriscat parlar de peces d'encàrrec, almenys pel que fa a la tarja.

### Capçal núm 820: Sant Antoni de Pàdua

L'interès que presenta la peça no radica en la imatge del sant sinó en l'emboïcament i la composició. És el llit que respondria d'una manera més fidel al prototipus conegut com d'Olot, ja que es caracteritza pel fet d'anar penjat a la paret amb ganxos, alhora que iconogràficament utilitza el motiu, a banda i banda, d'uns angelots que sostenen un baldaquí. Com el lector apreciarà, la factura artística és distant en qualitat respecte els altres dos, cosa, però, que no ens permet situar-lo en una categoria popular ja que queda demostrat que l'artista-artesà (no podem oblidar que en els anys que estem immersos la lluita per



Detall del procés de neteja en el capçal de la Vergé de la Mercè (MDG núm. inv. 821). Foto: MDG

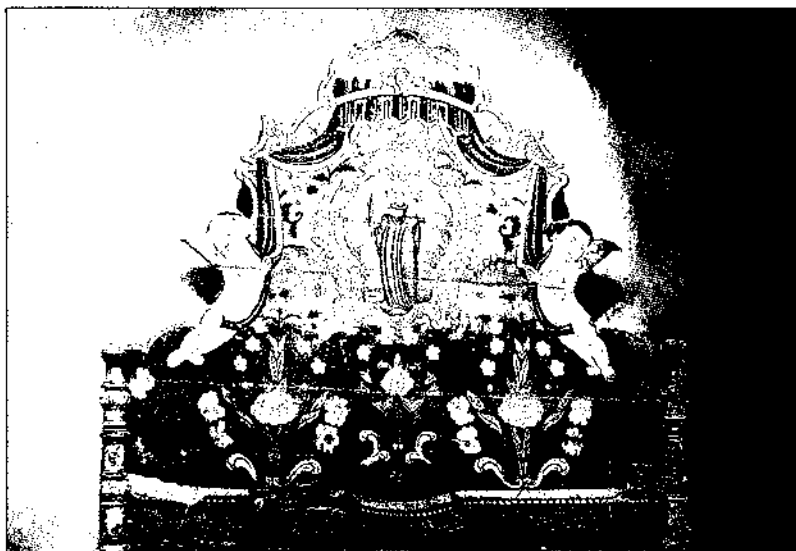
un reconeixement professional i per assolir una categoria superior, la de artista enfront de l'artesà, és en el seu moment àlgid) està immers plenament en el món estètic de la seva època. El que millor il·lustra aquesta idea és la representació floral que, per comparació amb teixits del mateix moment, ens permet datar la composició en el segle XVIII. El fet que els motius florals siguin idèntics als que trobem en unes teles procedents del Museu Tèxtil de Biosca a Terrassa, ens permet parlar d'un prototipus floral del moment que entroncaria amb la tradició rococó dels bodegons, on els elements vegetals assoleixen un protagonisme evident (2).

L'altre aspecte que cal comentar és el «trompe-l'oeil» que ens presenta l'artífex en forma de cortinatge. Una vegada més, el moble no pot ser comentat «per se» sinó que l'hem de concebre en el conjunt d'un espai concret, entès com un tot. El recurs d'imitar cortinatges servia per estalviar els reals però sense que es perdessin les idees de luxe i confort. És, si es vol, una manera molt pueril però molt efectista d'entendre el que nosaltres anomenaríem decoració però, retornant a una de les primeres idees aportades, és un factor econòmic el que s'amaga darrera d'aquest costum.

Si analitzem els atributs del sant ens adonem que aquests són els propis d'un personatge religiós ja que la palma del martiri i l'acompanyament de l'infant

(1) MAINAR, J. (1989): *Vuit segles del moble català*. Edicions Dalmau, Barcelona, pàg. 58

(2) Aquests teixits han estat consultats a partir de fotografies trobades a l'Institut Amatller de Barcelona



Capçal policromat amb la imatge de Sant Antoni de Pàdua al centre (MDG núm. inv. 820). Foto: Rosa M. Creixell

són molt freqüents en les representacions hagiogràfiques. Sols podem cimentar l'afirmació que es tracta de Sant Antoni a causa de la seva popularitat en la nostra geografia enfront d'altres possibles personatges. Aquesta hipòtesi queda reforçada per un gravat que conservem en l'Arxiu Històric de Barcelona <sup>(3)</sup> on el sant manté la mateixa postura i actitud malgrat que els atributs plasmats en el capçal són d'ordre més genèric. Presentat com un jove imberbe, amb àmplia tonsura monacal (la norma de la tonsura en les diferents ordres religioses respon a una mesura higiènica per combatre, entre altres paràsits, els polls) i amb un rosari penjant de la cintura, però eludeix dels seus atributs el llibre obert i opta sols per la palma d'assutzena i el nen Jesús. Les carències que presenta iconogràficament, vindrien donades per la tendència que apareix en el Renaixement, per part de molts pintors, a menysprear els atributs ja consagrats, com molt bé refereix Juan Fernando Roig <sup>(4)</sup>. El paisatge està tractat com un «sfumato» i la intencionalitat de l'artífex ha estat crear un ambient per poder situar les figures. És la mà menys hàbil de les tres ja que utilitza uns matolls d'herba, poc creïbles, en els laterals de la tarja per solucionar el problema de la contextualització, recurs freqüent —insinuar un paisatge— utilitzat en el barroc per donar dita sensació. En tot cas, s'ha de destacar l'esforç per crear uns volums quasi inexistent a través del tractament dels ropatges del sant.

(3) Podeu visualitzar aquest gravat en el llibre de F. ROIG (1950): *Iconografía de los Santos*. Editorial Omega, Barcelona, pág. 45

(4) *Op. cit.* 3, pág. 22

### Capçal núm 821: Verge de la Mercè

Ens trobem davant la peça més rellevant que es conserva en el Museu, sobretot per la seva complexitat compositiva. Contràriament a l'anterior, és en la tarja on l'artífex demostra la seva habilitat pictòrica. Tot i que no es desenvolupa cap acció, el pintor ha creat un espai versemblant a través d'unes columnes que fan clara al·lusió a l'arquitectura de moltes esglésies del moment, unides per un arc rebaixat, rematat amb volutes i guarnit per uns cortinatges vermells. Conixedor també de les lleis de la perspectiva, la idea d'espai queda reforçada per la fuga de l'enrajolat del terra, la qual és forçada en funció d'aquest objectiu.

La idea d'espai tridimensional es veu matisada per l'adequació personal i intuïtiva de la llei de la perspectiva, és a dir, força la fuga de l'enrajolat del terra cap un punt central de localització incorrecta amb el propòsit de donar més profunditat a l'escena. Aquesta no constata cap esdeveniment rellevant de la vida de la Verge, sinó la veneració de la imatge, una advocació que resulta poc convincent a causa de l'actitud i postura que ha plasmat l'artista en els dos personatges situats a banda i banda del pedestal. Les figures són planes i, igual que la imatge, no hi ha una interrelació de les mirades, recurs expressiu que connota en molts casos el concepte de versemblança.



Tarja central amb la imatge de Sant Antoni de Pàdua (MDG núm. inv. 820). Foto: Rosa M. Creixell



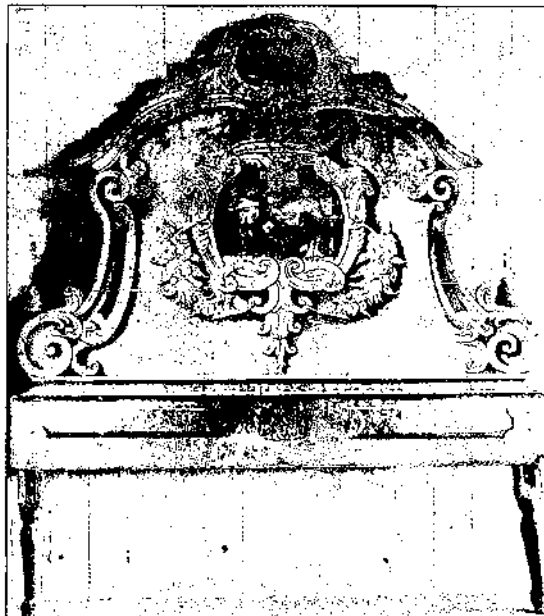
Tarja central del capçal de la Verge de la Mercè (MDG núm. inv. 821). Foto: Rosa M. Creixell

Referent a la posició dels dos homes, és curiós observar com el pintor reflecteix dues condicions socials diverses: per una part, a l'esquerra i a la dreta tindríem un prohò o senyor de classe benestant, mentre que al costat dret i agenollat trobem un menestral. La seva postura davant la Verge i els seus ropatges són també signes demostratius de la seva categoria social.

La mare de Déu va guarnida amb un vestit de l'època —és aquesta tipologia la que va tenir repercussió en alguns països llatinoamericans en el segle XIX com Mèxic, zona de profunda devoció cap a aquesta verge— molt similar als que portarien les senyores en el seu ús diari o festiu. L'escut de Barcino en l'escapulari, vestit o pedestal, més que ser la referència del seu patronatge podria indicar la procedència del taller on es va fer ja que és normal trobar aquests indicis en petits detalls. De totes maneres en el gravat que es conserva en l'Arxiu Històric de la Ciutat <sup>(5)</sup> també trobem aquesta heràldica com a signe distintiu de la imatge.

#### Capçal núm 822: Santa Margarida i Sant Josep

L'aspecte més interessant d'aquest llit radica en la duplicitat de l'escena ja que, a un costat, hi ha representada Santa Margarida i, a l'altre, apareix Sant Josep amb el nen en braços. No hi ha entre les



Capçal policromat amb la imatge de Sant Josep i Santa Margarida al centre (MDG núm. inv. 822). Foto: MDG

dues representacions una connexió temporal i, per tant, les hem d'entendre com dos episodis diferents. Aquest fet dona una empremta peculiar a la peça ja que fins ara és l'única amb aquesta característica. Respon a un desig del comitent, el qual tindria amb les dos figures els sants patrons del seu habitatge.

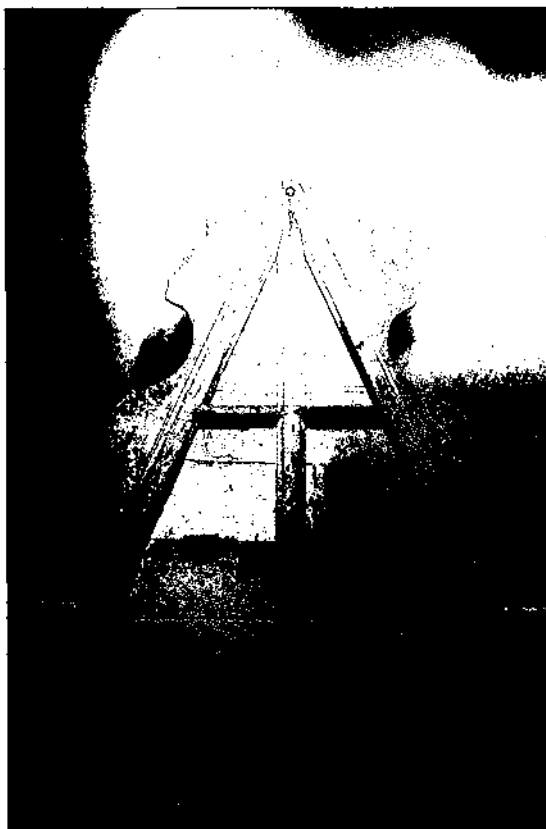
La composició simètrica presenta Santa Margarida, jove noble d'Antiòquia martiritzada en el segle III, vestida amb túnica com les verges romanes, els llargs cabells són adornats per una corona de flors, que possiblement representen margarides. Com a atributs generals porta la palma del martiri i un llibre, mer recurs de l'artista que amb el temps esdevindrà fix i la creu que no sosté ella sinó que és col·locada en un altar, llibertat compositiva del pintor. Els seus atributs personals són una creu i el drac, encadenat al seus peus, d'anatomia fantàstica, evident al·lusió al maligne vençut.

La figura de Sant Josep respon als trets característics d'home d'edat adulta, amb vestimenta senzilla i austera. El més remarcable és la seva postura protectora vers l'infant, embolcallat per la túnica que assumeix la funció que la teologia cristiana li confereix. El contacte entre les figures de la composició està solucionat amb la figura del colom o Esperit Sant que estén la seva gràcia cap als personatges. Un cop més, un paisatge «sfumato» amb clara funció de teló dona la idea d'espai comú i d'una mateixa temporalitat. Una altra referència iconogràfica és el sagrat cor que apareix dins el coronament superior.

(5) Op. cit. 3, pàg. 223



Detall de la tarja del lliit amb Sant Josep i Santa Margarida (MDG núm. inv. 822). Foto: Rosa M. Creixell



Revers del cossal de la verge de la Mercè (MDG núm. inv. 821). Foto: Rosa M. Creixell

Com podem apreciar, la peça demostra un procés complex en la seva simbologia, resolta amb veritable eficàcia pel mestre.

Els dos emmarcaments descansen sobre una arquitectura falsa que juga amb la idea de «trompe-l'oeil» on hi ha una preponderància de la línia corva enfront

de la recta en l'estructura, però que és un punt de partida cap a models neoclàssics.

## TÈCNICA

L'estructura està composta per la superposició de taulons que cavalquen entre ells. El nombre és variable però són sempre en número par. Els formats de vuit a dotze taulons són els més generals. Per la banda posterior l'armadura és reforçada per uns travessers en forma triangular de la part superior fins a les bandes; moltes vegades en trobem un de mida més curta al mig. Una de les particularitats dels capçals que conserva el Museu radica en el fet que aquest travesser central té una llargada inusual que arriba fins a la part inferior de les peces. A més, tots en presenten un en sentit horitzontal a la part baixa cosa que pot fer pensar en un mateix taller o escola de producció. Respecte a la fusta emprada, aquesta és la que es troba en el país, de més baixa qualitat com l'alber, el bedoll o el pi. Són fustes, d'una banda, econòmiques i, per altra, molt dúctils a l'hora de treballar tal com requerien les formes sinuoses de la tipologia.

Concebudes com a grans quadres o petits retaules, l'artífex presenta la peça amb una enorme polidesa, fins i tot per la part posterior on sol ser normal l'acabament amb una fina capa de guix. Per al no versat en la temàtica mobiliar aquesta idea pot resultar estranya o incoherent dins el discurs, però aquest ha de saber que els mobles en les seves parts no visibles solien ser descurats en el seu tractament.

Els capçals inventariats amb els números 821 i 822, que són els d'una factura més mimètica mantenen una connexió interessant pel que respecta a l'organització de la base de fusta. Són els primers models examinats que venen reforçats amb algunes zones concretes (en la part posterior) de la seva silueta. A més, també sorprèn que la composició dels taulons en el núm 821 estigui formada pel contraplacat de dues planxes de fusta en lloc d'una, aspecte que denota una gran habilitat en el treball de fusteria. És en la preparació on es fa més palesa la concepció pictòrica del moble ja que, en els de major qualitat la fusta va revestida d'una tela de lli i, en els més populars, amb una capa d'estuc. La utilització de la tela era una pràctica molt corrent que porta implícita la idea de tela com a suport enfront dels segles anteriors on les tècniques de més èxit havien estat el fresc o la mateixa fusta. Per tant, aquesta concepció porta implícita la idea de peça com a quadre. És en aquestes peces on hi ha una subordinació clara del concepte de bellesa al de practicitat i utilitat.

Seguidament trobem una capa d'estuc on descansarà, en algunes parts, la pintura, el llatat o els daurats. Amb l'anàlisi visual és difícil determinar si

ens trobem amb obres al tremp o a l'oli ja que solament una anàlisi química ens donarà la resposta a aquesta qüestió. Malgrat tot pensem que es donaria una alternança entre les dues tècniques preferint l'oli per la seva possibilitat de jugar amb gruixos i per correspondència amb uns efectes de llums i ombres més amplis.

En el llit núm 820 que correspon a la imatge de Sant Antoni de Pàdua ens trobem un llamat (una referència de mida reduïda en la tarja) i les flors del núm 821 també són fetes amb dita tècnica. A l'acció de rascar amb un estri adequat, un pal de boix, damunt d'una superfície pintada que anteriorment havia estat daurada per treure'n unes fines ratlles s'aconsegueix una major complexitat cromàtica que s'ha anomenat llamat de Manresa. Es diu llamat pel mot llama, teixit de seda amb fils d'or i argent, i de Manresa perquè es una tècnica molt conreuada en aquesta zona geogràfica.

## AUTORIA

Poques coses podem afirmar respecte de la autoria ja que no coneixem cap document on apareguin especificats noms concrets. Amb tot, és clara la diversitat de mans per a aquests capçals. Podem distingir dues mans, una de tendència acadèmica inserida dins els corrents artístics del moment, i una altra de factura més popular imitadora dels models establerts pels primers. Les tres peces podrien ser incloses dins el primer grup, encara que el núm 820 respondria a un artista mediocre o de poca rellevància però coneixedor de les lleis bàsiques del món pictòric.

La hipòtesi que pintors com Viladomat, Tramulles o altres poguessin ser autors de algunes d'aquestes obres <sup>(6)</sup>, sembla confirmar-se amb la troballa d'un document inèdit sobre Viladomat que pertany a l'arxiu de Max Cahner i és estudiat per la historiadora Sílvia Canalda, on queda palès que el màxim exponent del barroc català va fer aquesta tasca. Per tant, no podem descartar que en un futur no molt llunyà puguem adjudicar les diferents peces a noms concrets. El que es pot assegurar amb tota certesa és que les peces conservades en el Museu són d'una gran qualitat tècnica i provenen d'un taller o tallers importants en el moment oportú.

Queden encara moltes preguntes per contestar sobre la tipologia que ni els mateixos investigadors coneixem, però és evident que a poc a poc avancem cap a un millor coneixement d'aquest model tan significatiu i representatiu del nostre mobiliari. Una de les coses que he perseguit al llarg de l'article és fer entrar el lector en un món de clara coherència i quotidianitat en l'execució de les obres. Com aquest ja haurà esbrinat això pot ser extensible a totes les tipologies. Potser només em queda remarcar la necessitat d'una



Detall d'un angelet lateral del llit (MDG núm. inv. 820). Foto: Rosa M. Creixell

nova nomenclatura per a aquestes peces ja que per qüestió d'espai no hem al·ludit als anomenats llits de Vic, citats en alguns documents, o si més no, fer una acurada divisió tipològica que ens permetria poder aproximar-nos als diferents tallers que, sens dubte, van existir amb particularitats pròpies.

(6) Aquesta hipòtesi va ser donada per primer cop en un treball inèdit de l'autora, que dedica actualment la seva tasca investigadora al mobiliari català del segle XVII, temàtica de la seva tesi doctoral