

AGUSTÍ PUJOL

La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya

Joan Bosch Ballbona



MEMORIA ARTIUM

Agustí Pujol

La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya



Memoria Artium

Índex

Presentació	II
Pròleg	15
Introducció	25

PRIMER PART:

Dues vides entre retaules

Agustí Pujol I, escultor de Tortosa	51
Els anys de Tortosa	52
Entre Tarragona i Reus	58
La façana de Santa Maria de Montblanc	69
Vilafranca del Pendès i Sant Quintí de Mediona	75
<i>In Monasterio Beate Marie de Montserrat</i>	90
La Selva del Camp, Reus, Vilanova de Cubelles i Tarragona	93
Escultors contra fusters	103
Les primeres preguntes sobre Agustí Pujol fill	108
Un taller bicèfal (1606-1610): entre Agustí Pujol pare i Agustí Pujol fill ..	110
L'eclosió d'Agustí Pujol: els retaules de Martorell i de Terrassa	115
1614: un Pujol a Valls, l'altre a Sant Vicenç de Montalt i Òrrius	127
Els darres anys d'Agustí Pujol I	136
La construcció de la imatgeria rosariana	137
L'escultor i Santa Maria del Mar	143
La visura del retaule major de Berga	148
Imatgeria: un model de Santa Tecla per a la catedral de Tarragona i un santcris per a la Confraria de la Sang d'Alcover	150
Els enigmes de la cartoixa d'Escaladei	154
La capella de Santa Bàrbara i el Rector de Vallfogona	156
El retaule de la Immaculada de Verdú	160
Els fruits de l'estada a Reus	162
Entorn de Sant Isidre	172

El retaule del Roser d'Arenys de Mar.....	177
La col·laboració amb fusters: Jaume Vergés i Jaume Vendrell.....	179
Una marededéu a Mediona.....	184
Les feines interrompudes per la mort.....	187

SEGONA PART:
L'art d'Agustí Pujol

El disseny dels retaules: el mestre com a retauler.....	197
Un escultor a la conquesta de la versemblança.....	230
El llenguatge escultòric d'Agustí Pujol.....	261
Epíleg: la fortuna de l'escultor.....	315
Làmines.....	339
Bibliografia.....	355
Índex d'artistes citats.....	369
Índex d'obres citades.....	377

Presentació

Finalment, Agustí Pujol el Jove, l'artífex que portà el llarg procés de recepció de l'escultura renaixentista a Catalunya a una brillant culminació, ha estat objecte d'una monografia. Per estrany que sembli, d'ençà de la publicació del treball de Cèsar Martinell sobre Lluís Bonifaç i Massó (1948), fa exactament seixanta anys, ningú no havia dedicat cap estudi monogràfic a un escultor d'època moderna fins que Joan Bosch ens ha posat aquest llibre a les mans. Resulta estrany, perquè els segles del període modern a Catalunya, del cinc-cents al set-cents, són encara escassament coneguts, no obstant la vitalitat que acrediten els seus tallers artístics, i en particular els dedicats a l'escultura retaulística.

De fet, les imatges i relleus de fusta policromada i daurada, que substitueixen progressivament les representacions pintades i es generalitzen als retaules d'altar des de la darrerïa del segle XVI fins a tot el segle XVIII –fins que el sistema artesanal d'expressió barroca va sucumbir als criteris i a la pressió de les entitats acadèmiques–, conformen el tipus de producció artística més abundant i significativa del període. Les estructures retaulístiques farcides d'escultures que moblaven les esglésies eren de llarg la manufactura sumptuària i simbòlica més demanada per les comunitats urbanes i rurals d'arreu del país, una demanda estretament lligada als esquemes culturals i espirituals de la societat de l'època, que va absorbir enormes quantitats de recursos econòmics i va implicar la mobilització i el treball d'innumerable individus i col·lectius. Va servir-la un sistema d'obraders perfectament entrenat i organitzat, que comptava amb un teixit artesà d'excel·lent formació tècnica i d'alts nivells de competència en les diver-

ses especialitats de l'ofici –compresa la dauradura i policromia de les obres. Sovint alguns tallers de retaulistes i escultors es consolidaven en veritables dinasties familiars, prolongades durant generacions, i d'altra banda, d'aquest vast teixit de professionals, també van destacar-ne no poques personalitats rellevants des d'un punt de vista artístic. Com sigui, fa realment estrany que la copiosíssima i esplèndida producció d'escultures i en general de retaules en els segles XVI-XVIII, que caldria assenyalar entre les creacions més importants de la Catalunya moderna i que en tot cas esdevé un indicador privilegiat per observar el dinamisme econòmic, espiritual, cultural i artístic del conjunt del país i dels seus pobles i ciutats –amb les peripècies i oscil·lacions corresponents–, hagi merescut l'atenció de tan pocs estudis monogràfics, per part de la fornida nòmina d'historiadors de l'art del nostre país.

És clar que, d'ençà de l'obra fonamental de Cèsar Martinell, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, publicada en tres volums entre 1959 i 1963 –una obra que la devastació general del patrimoni artístic en la guerra civil de 1936-1939 va convertir en imprescindible–, successives generacions d'investigadors han cobert un trajecte d'estudis ampli i fructífer, de manera que en la segona meitat del segle XX fins avui, per fortuna, podem comptar amb els resultats de nombroses recerques puntuals sobre l'escultura del període modern, que conformen una acumulació esplèndida i esperançadora. A més, ara disposem també de diverses síntesis generals o exposicions panoràmiques sobre el tema, tanmateix d'entitat i d'interès –i utilitat– desiguals. Ara bé, queda encara un immens camí per recórrer, i d'entrada manquen clamorosament els treballs monogràfics, els estudis que cobreixin una dimensió intermèdia entre l'aportació puntual i menuda i la narració global i esquemàtica. Manquen els treballs que facin conèixer en profunditat un segment delimitat però especialment significatiu de l'activitat artística que ens ocupa: per exemple els estudis històrics i crítics, analítics i interpretatius, d'un escultor o d'un taller escultòric destacats. Estudis, precisament, com la monografia sobre els Agustí Pujol i la seva posició en l'escultura del seu temps que Joan Bosch ens proposa aquí.

Convindria que els treballs d'aquesta mena sovintegessin, perquè, a més d'integrar raonadament les recerques puntuals disponibles, impliquen una investigació nova i específica molt ambiciosa i ramificada, i igualment un balanç crític i una reflexió historiogràfica importants, que fan progressar qualitativament els coneixements generals sobre el tema tractat. De fet, les mateixes exposicions panoràmiques i sintètiques amb objectius divulgadors, destinades a cercles amplis de públic –o també a ciutadans instruïts i explícitament interessats, malgrat que no especialistes–, en la mesura en què aspirin a oferir una informació adequada, tal vegada senzilla però consistent i rigorosa, s'hauran de fonamentar necessàriament en sòlides monografies. En depenen essencialment. Sense un

coixí substàncios d'estudis particulars, de coneixements sectorials amplis i detallats, les narracions generals que es pretenguin confeigir resultaran per força este-reotipades i banals –en el millor dels casos–, esdevindran síntesis o resums estan-tissos i repetitius, per a no dir “refregits”, mancats de la genuïna funcionalitat divulgadora.

D'altra banda, la monografia de Joan Bosch sobre Agustí Pujol, a més de neces-sària per conèixer l'entrellat d'un taller singularment creatiu que culmina la trans-formació renaixentista de l'escultura catalana als inicis del sis-cents, també inte-ressa des d'una altra òptica: com a operació intel·lectual, que estableix complicitats amb el lector avesat als llibres d'història artística amb continguts consistents i actualitzats. Esdevé un treball estimulante i modèlic per la manera d'explorar i penetrar en l'univers de l'activitat artística real dels artesans –d'entre els quals veiem emergir “l'artesà diferent” Pujol–, per la manera de reconstruir un segment arborescent d'història cultural que era molt poc conegut, o tan llacunós que ha for-çat d'entrada a una recerca enorme i sostinguda en tots els fronts. Així, ha calgut atendre des del contacte material i directe amb les escultures conservades, conegudes o no –incloent-hi la informació fotogràfica, en el cas de les pèrdues recents, sobretot arran de l'última guerra civil–, a la feina d'arxiu per exhumar-ne la tota la documentació possible –tant sobre els processos d'elaboració de les obres, com sobre els seus promotors i responsables, com sobre el context de producció–, fins a un control atent de la bibliografia específica i de referència, tant per ponderar i incorporar les dades ja conegudes, com per plantejar-se preguntes pertinents i per cercar respostes i explicacions o interpretacions adequades, en sintonia amb les propostes més interessants de la historiografia artística actual.

Molt pocs artistes de la Catalunya moderna tindran l'atenció d'un estudi tant vast i prolongat, i tan dens i afinat, com el que Joan Bosch ha dedicat a Agustí Pujol, resultat d'una investigació d'anys –de fet ja es remunta a la seva tesi de doctorat centrada en l'escultor, que llegí a la Universitat de Barcelona el 1994–, constant i pacient, però moguda per un nervi incansable. Una recerca que podia conduir-lo als arxius, biblioteques i esglésies de qualssevol indrets de Catalunya amb l'expectativa de trobar-hi notícies de Pujol –o també als arxius, biblioteques i esglésies de Roma per trobar-hi elements de referència útils per a la seva obra–, i que després es replegava en anàlisis tranquil·les i en reflexions crítiques agudes, per acabar reconstruint la trajectòria de l'escultor minuciosament, peça a peça –desmuntant-ne i refent-ne l'arquitectura més d'un cop–, i fins i tot la “fortuna crítica” de la seva obra, entre els seus contemporanis i en el seu renom historio-gràfic. El treball, reposat i madurat durant anys, però constantment retocat, aug-mentat o refet, s'ha convertit en una biografia artística densa i ben sedimentada d'Agustí Pujol, però també en una lúcida mirada transversal sobre l'escultura del seu temps.

Last but not least, és probable que l'interès dels lectors quedi vivament agafat, com hi ha quedat el meu, pel concepte nítid i “fort” de la disciplina d'història de l'art que destil·la l'explicació de l'activitat escultòrica d'Agustí Pujol proposada aquí per Joan Bosch, un concepte que té en compte els múltiples vessants del món artesà de la producció de retaules on es movia –els promotors de les obres, la seva funcionalitat i el seu sentit religiós i simbòlic, el seu finançament, els seus artífexs, els seus models i transformacions, els seus processos de disseny i d'execució, els seus valors estètics...–, sense escapolir-se mai en la fullaraca dels estereotips, ni recórrer a la retòrica fàcil o als maquillatges multidisciplinaris a l'ús, sense encadenar hipòtesis no contrastades ni substituir els arguments per meres fantasies. Confesso que aquesta monografia de l'escultor Agustí Pujol és un llibre que m'agradaria haver escrit jo, i no puc estar-me d'afegir que sento una satisfacció íntima i profunda que l'hagi escrit l'amic i company Joan Bosch.

JOAQUIM GARRIGA
(Universitat de Girona)

PRIMERA PART

Dues vides entre retaules

Agustí Pujol I, escultor de Tortosa

Ja he explicat que quan vaig acostar-m'hi per primera vegada, els Agustí Pujol eren escultors de presència sobresortint en la historiografia de l'art català. Llur trajectòria havia estat ponderada sempre als estudis referits a l'època moderna. Fins i tot havien merescut el record de la història de l'art hispànic: eren els únics escultors catalans del segle XVI en despertar-hi algun interès, bé que certament mínim i rutinari –i d'això, en part, en tenia la culpa la base tan feble servida per la historiografia catalana¹⁷. No obstant això, quan ens preguntàvem sobre la consistència de la fonamentació documental i crítica que en sostenia la fama domèstica, descobríem que les informacions manejades i comentades per la bibliografia es basaven, gairebé exclusivament, en les vicissituds laborals i biogràfiques d'Agustí Pujol fill. Era ell qui concentrava tots els elogis i les observacions crítiques. El pare –d'ara en

17. Tres exemples. Al clàssic de M. E. Gómez Moreno (1958: 119-123), els Pujol ocupaven tres fulls sencers, mentre que, ja a la segona part del llibre, Lluís Bonifàs, Francesc Santacruz, Miguel Sala [*sic*], Joan i Francesc Grau, Juan Rovira [*sic*] i Josep Sunyer es repartien dos fulls escassos –i plens d'errades–. És clar que aquell petit honor resulta molt rebaixat amb la presentació que l'autora els dedica, entranyablement rànica: “El marasmo producido en Cataluña por el cambio de rumbo del siglo XVI, con el Imperio en política y con el descubrimiento de América en economía, se refleja en el arte, pues a la actividad desbordante del periodo gótico sucede un Renacimiento sin arraigo, nutrido por artistas forasteros; el apego a la tradición, mantenida por los talleres, da paso tardíamente al plateresco, y éste, a su vez, se afianza luego para retardar la entrada del barroco, que sólo triunfa en las décadas finales del XVII para entrar en el XVIII; retraso que presentan siempre las manifestaciones artísticas de tipo periférico, demostrativo en este caso del carácter provinciano del arte catalán en aquellos siglos”. En el segle XVII de J. J. Martín González (1983), els escultors catalans gaudeixen d'una miqueta més d'espai, de la pàgina 323 a la 335 –no en va, ja treuen el nas en la bibliografia els volums de Cèsar Martinell–, i els Pujol continuen essent-hi els grans protagonistes. Finalment, és simptomàtica la presència mínima –dos paràgrafs!– que el dinàmic món de l'escultura catalana del s. XVII té en la bona síntesi d'Agustín Bustamante (1993: 124 i 161); això sí: la meitat d'un dels paràgrafs l'ocupen els Pujol –i això no podem imputar-li-ho a l'autor: ens n'hem de fer responsables nosaltres, que hem d'acabar els nostres deures!

endavant el designarem sempre Agustí Pujol I— no va existir en la historiografia fins els anys 1950 i 1951 quan, amb la publicació dels contractes del retaule major de Martorell i del de Sant Elm de Vilanova, Cèsar Martinell i A. Ferrer, respectivament, s'adonaren que la biografia del famós Agustí Pujol, a seques, redactada per A. Duran i Sanpere (1921), acumulava les trajectòries de dos individus i que en realitat aquell primer Agustí Pujol era la suma de dues trajectòries biogràfiques.

Per això, quan fa deu anys (1994) intentava avaluar l'entitat de la figura d'Agustí Pujol I, vaig adonar-me que ho feia per primera vegada i que, un cop descomptat tot allò que depenia de la potent presència del fill, em trobava davant un autor d'imatge difuminada, particularment pel que feia a l'etapa prèvia a la col·laboració laboral amb el primogènit a partir del 1603 —l'any de l'encàrrec del retaule major de Vilanova de Cubelles—. Semblava un escultor sense obra conservada i, en conseqüència, de caracterització estilística gairebé impossible. Des d'aleshores, i gràcies a aquell estudi presentat en el format eixut d'una tesi doctoral, l'estat de la qüestió ha avançat força. Amb les fotografies del retaule de Sant Miquel de Santa Maria de Vilafranca del Penedès, les antigues imatges i les figures conservades del retaule major de Sant Pere de Reus, o amb l'atribució de la façana de Santa Maria de Montblanc, entre altres obres, Agustí Pujol I ha guanyat entitat historicoartística, i ha deixat de tenir un cos biogràfic esquifit i vertebrat només per materials documentals.

Els anys de Tortosa

El primer Agustí Pujol era originari de Tortosa. Això se sabia des que Josep Mas va publicar-ne una notícia sobre l'activitat a Sant Quintí de Mediona: “Agustí Pujol, escultor de Tortosa, obrà una imatge pera lo retaule major de l'església de Sant Quintí de Mediona” (1907: 68; 1913: 128). La identificació de la ciutat de l'Ebre com el lloc de naixença consta, efectivament, a alguns dels documents professionals o familiars signats pel mestre al llarg de la vida. Figura als papers notariais de la fàbrica del retaule major de Santa Maria de Vilafranca (1590) —“Agustí Pujol, escultor de Tortosa amb residència a Montblanc” (Massanell 1985: 164)—; als que recorden la seva estada a la Selva del Camp, l'any 1603 —“Augustino Pujol sculptori Dertuse”—;¹⁸ als capítols matrimonials de Magda-

18. AHAT. Notariais de la Selva, 507, Bernat Punyet, *Manual*, 1602-1604, 22 de novembre de 1603.

lena, “filla legitima y natural del honorable Agusti Pujol scultor de la ciutat de Tortosa”,¹⁹ i a una notícia referida a “Candia Pujola vidua uxor relictæ Agustini Pujol quondam statuari Tortosa”, datada el 1622, a un parell d’anys, probablement, de la pèrdua del marit.²⁰ En canvi, la data del naixement era desconeguda fins fa poc. No cal dir com això complicava qualsevol esforç d’esbossar-ne la situació generacional i per determinar l’edat del seu fill, i com dificultava la identificació de la tradició estilística que el nodrí, o la dels mestres que podrien haver-li ensenyat l’ofici. Per sort, la partida de baptisme d’Agustí Pujol I fou finalment localitzada i resultà que “Joan Agustí Pau Pujol” havia nascut a Tortosa l’any 1554 –segurament a l’estiu, ja que el batejaven a la Seu un 9 de juliol–, i que era fill del picapedrer Arnau Pujol i de la seva muller Maciana.²¹ Van ser-li padrins “mossén Curto i la senyora Isabel Botellera, monja”. El Joan Agustí Pau que viuria la seva història amb el segon nom de baptisme era el primogènit d’una família resident “a la zona de la Ribera i el barri de Pescadors, situat a la zona sud-oest de Tortosa i molt a prop del riu Ebre” (Múñoz i Sebastià 1994: 6). Va tenir set germans: Francesc Lluís (nascut el 1556), Magdalena Nadala (1559), Jeroni Martí (1562), Joan Montserrat (1566), Antoni Josep (1569), Onofre Baltasar (1572) i Lluç.²²

Havia nascut a la Tortosa descrita per Cristòfol Despuig als *Col·loquis*, la ciutat que, si fem cas del Fàbio d’aquests diàlegs, creixia demogràficament: “Mirau també l’aument que té la ciutat en veïns, que casi és un terç més que era vint-i-cinc anys ha”; i millorava ediliciament: “Com veeu, ja la ciutat se va millorant i augmentant en mil coses, i especialment en los edificis públics i privats, i també se van millorant los usos dels ciutadans, que, si la veritat volem dir, gran avantatge té tot açó per avui al que solia ser vint-i-cinc anys ha”. Era una Tortosa que lluia particularment gràcies als grans projectes arquitectònics en construcció –“mirau primerament lo que s’ha obrat en la seu, quant polit, vistós i pompós va; mirau los col·legis reals que ens Sent Domingo se fabriquen–, però també a “la millora que per a vull tenen les cases, així en lo de la carrera com en lo de dins, i quantes se’n són alçades de fonaments, magnífiques!” (Despuig 1557: 135-137).

19. AHPB, Francesc Jutge, *Llibre Primer de Capítols Matrimonials*, f. 57-59 v., 5 d’abril de 1620.

20. AHPB. Francesc Pons, lligall 6è, 5è *Manual*, 1622, s. f.

21. La notícia la vàrem donar a conèixer simultàniament, i basant-nos en la mateixa font, Bosch (1994: 240), i Muñoz i Sebastià (1994: 5-6).

22. S’ha de dir que en sabem l’existència i el lligam familiar d’en Lluç només gràcies als capítols matrimonials amb la donzella Isabel Urgellès del 1591: “Lluç Pujol fill d’Arnau Pujol pedrapiquer de Tortosa vivint y de Macianna Pons quondam”. AHPT, Tortosa, Agustí Montanyès, *Manual* de 1591, 18 de juny.

A propòsit de l'acta de baptisme d'Agustí Pujol I, a part de la precisió sobre la data de la naixença, tan decisiva perquè el converteix en un autor de l'època del Renaixement mentre fins ara només compareixia citat a les revisions sobre l'art "barroc", se n'ha de remarcar, és clar, l'aclariment del nom i l'ofici paterns. Arnau Pujol, picapedrer, era un dels molts artesans de la pedra d'una ciutat que a mig segle tenia en marxa projectes arquitectònics importants, vinculats a la catedral i a la Corona. N'és ben probable la participació en l'obra del Col·legi de Nous Convertits de la ciutat sots invocació de Sant Jaume i Sant Maties entorn del 1563; a l'etapa –és oportú subratllar-ho– que Francisco Montehermoso esculpia alguns dels plafons de les parelles reials que decoren la barana de la galeria del pati (Arribas 2000: 69-70). Indueixen a veure-ho així algunes èpoques de mestres de cases col·laboradors de la fàbrica (Arribas 2000: 67) en les quals hi signa com a testimoni, i la possibilitat, més incerta tenint en compte la freqüència del cognom en la ciutat de l'Ebre, que el "mos-sén Curto" padrí del seu primogènit –del nostre Agustí Pujol I– fos Mateu Curto, el cavaller de Tortosa encarregat de l'administració de les obres dels Reials Col·legis en representació de fra Joan Izquierdo, prior del convent de Santa Caterina de Barcelona i promotor del projecte.

En canvi, és segura la participació d'Arnau Pujol en la gran fàbrica arquitectònica de la catedral.²³ En concret l'any 1569, un "mestre Pujol" que molt probablement era ell rebia jornals per la feina esmerçada a l'obra del tercer tram de la volta de la seu, començat cap al 1566, en l'època del mestre Juan Sobralde "alias del Orrio" i del bisbe Martín de Córdoba i Mendoza (1560-1574).²⁴ Aleshores, al costat del pare i fent feines de picapedrer, hi compareix també un "Agostí jove" que bé podria ser l'Agustí Pujol I, esdevingut un jove picapedrer de 15 anys, encençant la vida professional vinculat a l'ofici familiar.²⁵ Si la identificació fos exacta –cal reservar-se una ombra de dubte, ja que em baso en un tastet dels llibres d'obra que guarda l'arxiu de la catedral– aquesta seria la dada "professional" més antiga coneguda sobre Agustí Pujol I.

No obstant aquestes informacions documentals tan primerenques i tan prometedores, haurem d'esperar fins el 22 de novembre de l'any 1576 per recuperar el fil biogràfic dels dos Pujol picapedrers. Per tant, s'han evaporat set anys d'experiències formatives decisives i sembla perduda la clau per

23. José Matamoros (1932: 87) el llistava com un picapedrer més en la fàbrica del temple, sense més especificacions.

24. Vegeu Arxiu Capitular de Tortosa (a partir d'ara ACT), *Fàbrica*, 37, 1569. Sobre Juan d'Orio (o Juan de Sobralde), actiu entre el 1562 i el 1580, vegeu Muñoz i Sebastià (1996).

25. ACT. *Fàbrica*, 37, 1569: setmana 2: "a Agostí jove sis jornals"; setmana 3: "Agostí jove 4 jornals"; setmana 5, "Agostí jove, 4 jornals"; setmana 6, "Agostí jove, 2 jornals", etc.

explicar el pas del primer Agustí de picapedrer a escultor. En tot cas: a la tardor del 1576, Martí Breçó, l'administrador de la fàbrica de la casa de la Generalitat a la ciutat de Tortosa, contractava el taller d'Arnau i Maciana Pujol per a l'aixecament dels tres "enfrents" de la Casa del General que construïa l'arquitecte Vicent Daroca des del dia 23 de novembre del 1576 –el de "la part del riu", el del "carrer del Pont" i el del carrer "dels Cambis" amb les seves vint-i-nou finestres i quatre escuts. Calia fer-los amb pedra de Flix preparada pel tallador Antoni Bosch i "posada de fora e prop lo pont de barques de la present ciutat en terra". És en el marc d'aquesta comanda que el gener del 1578 descobrim la que s'ha de considerar, per ara, la primera feina pròpiament escultòrica d'Agustí Pujol I –ben modesta, però la primera en designar-lo explícitament "imaginariu". Integrat al negoci patern i cobrant 11 lliures, l'escultor de 24 anys acceptava tallar els quatre escuts amb les armes de la Generalitat que, lamentablement, no hem conservat: "les dos de les quals se han de posar als dos cantons y les altres dos sobre los portals de la dita casa les quals quatre armes o escuts se han de fer conforme la trassa los sera donada a dits Pujols".²⁶

Des del punt de vista professional, no retrobarem Agustí Pujol I fins el 1580 quan treballava al Cor de la Catedral de Tortosa, i el 1583, l'any que Cèsar Martinell (1959: 95) el situa a Montblanc entallant una imatge per a l'església parroquial de Santa Maria. Però el 18 de juliol del 1582, el nostre "*imaginariu seu entretalador civi Dertuse*" es casava a Tortosa amb Càndia Sebil, filla d'un barreter local, al cap d'un mes d'haver signat els capítols matrimonials i d'acceptar les 100 lliures del dot de l'esposa.²⁷ Si més no, la fita conjugal marca una línia *post quem* infranquejable (o quasi) per situar la data del naixement d'Agustí

26. AHPT. Tortosa, Agustí Montanyès (1608), *Protocol*, 1576-1577. L'època dels escuts és a AHPT, Tortosa, Agustí Montanyès (1609), *Protocol*, 1578, 12 de gener. En aquests mateixos lligalls de notes del notari Montanyès, hi consten èpoques per pagaments rebuts per Arnau Pujol "lapiscida" el 10 de març (50 lliures) i 4 de novembre del 1577 (13 lliures), i 21 de maig (10 ducats d'or) i 25 d'octubre del 1578 (20 lliures). La fàbrica del nou casal era acabada el 20 de gener del 1579. Aquell dia i l'endemà, Arnau Pujol cobrava 72 lliures més pels seus treballs: AHPT. Tortosa, Agustí Montanyès (1609), *Protocol*, 1578. Són notícies que vaig donar a conèixer en una conferència a Tortosa l'any 1996. Entorn d'això, vegeu també la publicació posterior de J. H. Muñoz i Salvador J. Rovira (1999: 40 i 61).

27. Com en el cas del naixement de l'escultor, la notícia va ser documentada simultàniament per Muñoz i Sebastià (1994: 6) –a través dels llibres de la catedral però confonent el nom de la mare d'Agustí Pujol, Maciana, amb el de la muller Càndia– i per nosaltres, a través del protocols notariais tortosins guardats a l'AHPT. Tortosa, Joan Puigvert (1482), *Nupcials de 1576-1586*, 18 de juny de 1582.

Pujol fill, tothora desconeguda. Pugué néixer, com a molt aviat, a partir del 1583. Per tant, en el moment de morir, l'any 1628, devia tenir com a màxim 45 anys.

No sabem res més dels exordis d'Agustí Pujol I. Amb tres o quatre notícies cal connectar els primers quinze anys d'activitat. Amb tan poques informacions certes, ens toca d'evocar-li gairebé trenta anys de vida. És natural que ens dolgui saber-ne tan poca cosa, a banda de la data de naixement i que s'avesà de seguida a l'ofici de picapedrer, fent els primers passos en el taller patern. Ho ignorem tot sobre els progressos en l'ofici de la imatgeria i del relleu. No sabem si l'aprenentatge va quedar circumscrit a l'esfera de l'obra d'Arnaud Pujol o si, com és probable, el jove imatger aprofità els ensenyaments d'un altre mestre, expert en l'art de la fusta; i si tot plegat passà a Tortosa o en algun altre centre del Principat o del Regne de València –recordem que l'extens bisbat tortosí comprenia els arxiprestats de Masroig, Gandesa, Calaceit, Tortosa, Morella, Vinaròs, Sant Mateu, Albocàsser, Lluçena, Castelló de la Plana, Vila-real i Nules-. I tampoc no tenim cap informació dels hipotètics treballs que pogué resoldre amb anterioritat al primer i modest encàrrec montblanquí recordat per Cèsar Martinell, a banda dels treballs de fusteria al Cor de la Seu. Ara mateix no és possible connectar-lo amb cap de les importants fàbriques arquitectòniques o escultòriques realitzades al bisbat entre el 1570 i el 1585, aproximadament, llevat de la participació juvenil a la construcció de la catedral. Ignorem si, després del 1569, continuà treballant en l'obra gòtica de la Seu que prosseguia lentament, fins al 1580, sota la direcció de Juan de Sobralde i, des del 1581 fins el 1615, de l'extremenys Martín García de Mendoza –el mestre que començà a introduir algun toc classicitzant a les obres, fins aleshores guiades per les fórmules gòtiques-. Tampoc no ens en consta cap vinculació amb la construcció de les façanes dels Reials Col·legis de Sant Jaume i Sant Maties (1564 i 1570), i de Sant Jordi i Sant Domènec (1578-1585), que dirigia el mestre de la Seu, Martín García de Mendoza (Arribas 2000: 75), ni amb les laudes sepulcrales de Baltasar Sorió i de Juan Izquierdo, els dos fundadors i impulsors dels Reials Col·legis, instal·lades a l'interior de l'església de Sant Domènec.

Ja es veu que no estem en bones condicions per explicar els exordis escultòrics d'Agustí Pujol I. No podem situar-los en cap dels tallers d'escultura contemporanis. No tenim manera de saber si aquest jove tortosí inclinat a l'art de la imatgeria fou atret, per exemple, pel prestigi i l'energia de l'obra dels escultors Pere Dorpa († 1586) i el seu gendre Vicent Redorat de Benicarló, que proveïa de retaules monumentals el sud del bisbat des de mitjan cinc-cents. No hi ha proves que mantingués cap vincle professional amb aquests imaginaires, però no és impossible d'imaginar-li, si més no, una visita a la parròquia de Sant Mateu del Maestrat per contemplar-hi l'impressionant retaule major bastit, fonamentalment, entre el



Figura 2. Retaule major de l'església parroquial de Sant Mateu del Maestrat. Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic.

1552 i el 1557, i cremat durant la Guerra Civil (figura 2). Era una obra culminant del valencià Pere Dorpa, l'escultor més influent del bisbat. Exhibia una trama arquitectònica complexa que incorporava entrecarrers, un alt pedestal de pedra i doble predel·la i tenia un primer cos en forma d'arc triomfal dilatat que separava el primer i el segon pis mitjançant un àtic enriqueït amb fornícules i relleus. Anava completament revestida de fantasies ornamentals (als fustos de les pilastres, als frisos, als daus dels pedestals), i allotjava una escultura monumental del sant titular (un treball de començament del segle XVI) enmig d'imatgeria que, al costat del gegantí sant Mateu, sembla liliputenca, i de relleus amb històries del mateix sant i de la vida de Crist, a més d'una marededéu "Tota Pulchra" col·locada entre el Calvari i la imatge principal. Entre els taulons de talla hi brillaven particularment, a més de les mateixes escenes de la vida del titular, poc representada a Catalunya –no hi és fàcil de veure una "Vocació de sant Mateu"–, els magnífics "Sant Sopar" i "Oració a Getsemani" del bancal. Dóna fe de la importància del retaule, encara, la categoria dels mestres cridats a visurar-lo: el pintor i els escultors aragonesos Tomàs Peli-guet, Juan Rigalt i Juan de Liceire.²⁸ En relació a les trajectòries dels escultors Dorpa i Redorat, potser no és sobrer afegir a l'efecte de possibles creuaments amb els primers passos d'Agustí Pujol I, que el primer havia treballat per a la seu tortosina –l'any 1565 va fer-hi el tabernacle de l'altar major (Múñoz-Rovira 1999: 68)– i que l'imaginaire de Benicarló apareix lligat a dues iniciatives escultòriques relle-vants de la Tortosa del final de segle. En primer lloc, elaborant, juntament amb Baptista Vázquez, també escultor de Benicarló, "la escultura de quatre figures de evangelistes y un Deu pare y Sant Esperit" del retaule de Nom de Jesús de la cate-dral de Tortosa (1586) (Múñoz-Rovira 1999: 73), però segurament també les de la Mare de Déu i sant Joan que hi ha a cada banda del Crucificat que presideix el conjunt. I, en segon lloc, participant com a visurador del cor de la catedral, tallat per Cristóbal de Salamanca entre el 1588 i el 1593 (Matamoros 1932: 87).

Entre Tarragona i Reus

Fins el 1583 no reprenem el fil d'Agustí Pujol I com a escultor. Després de tants anys incerts, reapareix a la vila de Montblanc, enfeinat en "una imatge [...] per a l'es-glésia de Santa Maria de Montblanc, juntament amb Antoni Baray. Aquest Baray era pintor, la qual cosa prova que la imatge fou policromada" (Martinell 1959: 95).²⁹

28. Sobre el retaule, aquest obrador i els seus productes, vegeu Olucha (1993).

29. Sobre aquest pintor, moderadament actiu a la Conca de Barberà i, més tard, a Barcelona, vegeu la nota 52.

Martinell no diu res més d'aquest episodi, ni tan sols d'on va treure la notícia. Qui conegui la parroquial de Santa Maria, completament despallada de l'antic aparell ornamental des de la Guerra Civil, deu saber que, fos quina fos aquesta peça, hauríem de considerar-la perduda quasi amb tota seguretat. A tot estirar, potser podríem identificar-la amb una imatge força popular a la vida religiosa local, abans de la fatídica crema del temple: el *Crist dels Fadrins*, ara conegut per fotografies. És una figura de cos sencer, poc agraciada des del punt de vista de les proporcions i de la descripció anatòmica, però interessant quant al tractament iconogràfic –un Crist corpulent està lligat a un pilaret cilíndric jaspejat per la policromia–. L'originalitat del treball montblanquí quedarà palesa si recordem que la primera representació de la columna baixa que remet a la relíquia conservada a Santa Prassede de Roma des del segle XIII data el 1573 i la pintà Federico Zuccheri al fresc de la *Flagel·lació* de l'oratori romà del Gonfalone, i que a València aquesta novetat iconogràfica compareix en una obra per al Col·legi del Corpus Christi signada per Juan de Sarinyena el 1587. Això, és clar, si fos encertada la meua hipòtesi que es tracti de la feina d'Agustí Pujol del 1583 indicada per Martinell. I podria ser-ho perquè veig semblances suficients entre el rostre del flagel·lat de Montblanc i el del santcrist de la catedral de Tarragona o els dels apòstols i evangelistes de l'autor al retaule major de Sant Pere de Reus, realitzats poquets anys més tard. La forma de traçar el llarg cabell d'aspecte mullat que s'estira en ondes molt allargassades, els grans ulls lleugerament caiguts, el recte nas amb la peculiar incisió per ressaltar els narius, no desdiiuen dels personatges de la prioral reusenca. Només difereixen en un aspecte, en la barba de rinxols diminuts força voluminosos en comptes dels blens allargats, flamejats i apuntats de Reus. La diferència fa mantenir un vel de dubte sobre l'atribució i imposa d'usar el condicional per referir-nos al *Flagel·lat* de Montblanc com el primer treball d'Agustí Pujol recognoscible visualment. Aquest Crist robust que, a la fi, devia jugar un paper majúscul en el seu catàleg. Més endavant, qui em vagi llegint no trobarà cap més exemple d'una imatge seva de cos sencer completament exempta; sense comptar que seria una de les poques aproximacions a l'anatomia humana nua que li coneixem –junt amb el Crist del cor de la catedral tarragonina–.

De la capital de la Conca, marxà a Tarragona. El 17 de setembre del 1585, el fuster tarragoní Josep Blanch pactava amb “Augustino Pujol sculptore sive entretallador habitator Tarracone” que acceptés d'aprenent durant quatre anys

30. AHPT. Tarragona, Sebastià Llagostera, *Manual* de 1585, f. 284 v. El mestre Josep Blanch va intervenir com a visurador del retaule major de Sant Pere de Reus el 4 de maig del 1578, al costat de Jeroni Xanxo, i el 12 de setembre del 1579, juntament amb Gaspar Huguet, un fuster de Barbastro i el mestre Miret, també fuster de Tarragona (Bosch-Garriga 1997: 49).

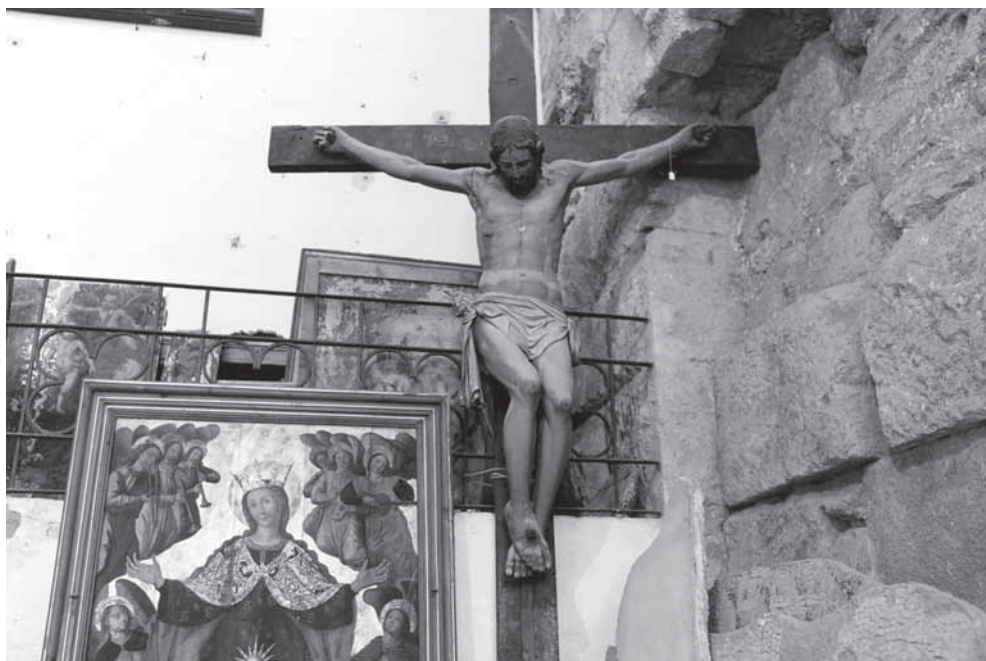


Figura 3. Crist del faristol del Cor. Catedral de Tarragona. Museu Diocesà de Tarragona.
Fotografia: Joan Bosch.

i ensenyés l'ofici al seu fill Lluís Blanch, de tretze anys.³⁰ Pujol acabava de comprometre's a realitzar el santcrist monumental del faristol del cor de la catedral de Tarragona amb el canonge Mallafré i el rector de Tivissa Jaume Amigó, marmessors del testament del canonge Maynès (figura 3). Una figura que el capítol desitjava de feia mesos: el 1583 s'havia plantejat de fer-ne esculpir a València un de “molt bell y ben proporcionat y ab bona perfecció”, semblant al que hi havia a la catedral d'aquella ciutat, però al capdavant va preferir encarregar l'obra a l'imatger tortosí, tot lligant-lo amb un disseny del mateix Jaume Amigó –remarcable estudiós d'arquitectura i tracista–. La talla de xiprer del santcrist estava acabada l'11 de maig del 1587 quan l'escultor en cobrà l'import de 9 lliures, més cinc lliures de gratificació de part d'uns canonges ben satisfets amb el resultat. El 27 de juliol el mestre Miret acabà el faristol on s'havia d'emplaçar, i el 6 de setembre un incògnit “mestre Sanchez ymaginaire” li afegia una corona d'espines. El 20 d'aquell mes, el pintor flamenc Isaac Hermes, enfeinat en la decoració de la capella del Santíssim de l'arquebisbe Antoni Agustín, rebia 20 lliures pels treballs d'encarnar el santcrist (la policromia actual és del 1851) i de “reno-

31. Capdevila (1935: 19-20). La menció al referent valencià és de Mata (1992: 56), rellegant el *Viaje literario* de Jaime Villanueva.

var” una figura de santa Tecla del mateix faristol.³¹ Afortunadament, el santcríst, insípid però d’execució correcta, avui es conserva en les dependències del Museu Diocesà de Tarragona, juntament amb el faristol del mestre Joan Miret. La seva ubicació originària al centre del cor de la catedral ha quedat ben documentada per fotografies –per exemple, les bones imatges de l’arxiu fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya–.

El mestre Pujol no apareix vinculat a l’art dels retaules fins l’any 1587. Aleshores s’incorporava a una de les fàbriques més ambicioses i espectaculars de tot el cinc-cents català: el retaule major de l’església prioral de Sant Pere de Reus, el segon que la ciutat va contractar aquell segle per decorar el presbiteri de la flamant església del mestre Benet Otger. El primer retaule l’havia fabricat Pere Ostris entre el 1554 i el 1557, però al cap de vint anys els prohoms de la vila, descontents amb l’obra i aprofitant l’ocasió que calia desmuntar-lo per aplicar-hi la policromia, van decidir de substituir-lo per un de completament nou, més monumental i adequat a l’amplitud del nou edifici. El retaule nou es va construir segons una traça dibuixada pel pintor aragonès Pere Girart però d’acord amb les indicacions de disseny donades pels pintors Pietro Paolo da Montalbergo i Isaac Hermes l’any 1576. “Segons la trassa que ultimadament [Girart] ha donada i feta conforme la intenció li han donada dits mestres i pintors de Barcelona [Montalbergo i Hermes]”, deien els documents reusencs de l’època que identificaven Montalbergo i Hermes com a “pintors italians” de Barcelona. El mateix Pere Girart va ser l’encarregat de la construcció de la talla arquitectònica, encara que quedà exclòs expressament de les feines d’escultura i pintura. De la primera feina havia d’encarregar-se’n l’escultor de Barcelona Gaspar Huguet (1582-1585) i de la segona, el pintor d’Utrecht, però italianitzat, Isaac Hermes (1592-1593).³²

32. A propòsit de la història del retaule, i concretament de la participació d’Isaac Hermes, fa molta mandra haver de tornar a una qüestió que estaria cancel·lada en qualsevol historiografia rigorosa. Tanmateix, la publicació recent de Sofia Mata (2005: 315-316) insisteix de mantenir-la oberta. Com que el tema és ben clar i la polèmica ja angunieja, em limitaré a recordar una sèrie de constatacions formulades a Bosch-Garriga (1997a: 33) que l’autora no pren en consideració: 1) que la primera publicació que dona notícia documentada de la intervenció d’Hermes a Reus és la de Bosch-Garriga (1990) –“Els avatars i els artistes del retaule de Sant Pere de Reus”–, un text anterior tant al de Liaño (1992), com a la seva monografia sobre el pintor, ambdues de 1992; i 2) que a la tesi de llicenciatura de l’autora, *El pintor Isaac Hermes*, dirigida per la Dra. Liaño (1990, l’any de la nostra publicació), les pintures del retaule major de Reus no hi eren esmentades per a res –ni com a obres d’un context artístic pròxim ni, encara menys, com a atribuïbles per hipòtesi al d’Utrecht a causa d’afinitats estilístiques–. De fet, a la publicació del 1992 les pintures de Reus hi consten com un afegit d’urgència (p. 113), com ho prova, per exemple, que ni a “Dades biogràfiques” (p. 35) ni al capítol “Temes religiosos” de les consideracions generals sobre l’obra d’Isaac Hermes (p. 122-124) no s’hi mencionin per a res.

Potser –no en tenim constància documental– Huguet va contractar o emparau-
lar amb els Jurats la realització de tot el vast programa escultòric del retaule –una
vintena de peces, entre imatges exemptes i alts relleus–. Però només va poder
començar-lo. És un fet comprovat que el 1582 va tenir temps d'enllestir les dues
figures principals, el *Sant Pere in cathedra* i la *Mare de Déu amb el Nen*, tallades en
fusta de xiprer, totes dues desaparegudes. És probable –recordem que, tot i que
la notícia escrita correspon a un pagament del 1582, Huguet estigué actiu fins a
mitjan 1585– que ell sigui l'autor dels *Sant Andreu*, *Sant Francesc* i *Sant Roc* que
avui decoren els murs de dues capelles laterals de la prioral, i que treballés en
alguna de les quatre figures del carrer central que flanquejaven les fornícules
principals –*Sant Pau*, *Sant Jaume el Major*, *Sant Joaquim* i *Santa Anna* (Bosch-Gar-
riga 1999: 7)–. Però va morir a mitjan 1585, mentre elaborava el retaule major de
Sant Andreu de Llavaneres, que tampoc no pogué acabar i que ara és la seva
única obra conservada (figures 4 i 5).

Agustí Pujol I degué arribar a la fàbrica reusenca per substituir Gaspar Huguet
i acceptà un encàrrec valorat en 219 lliures, aproximadament, consistent a acabar
les escultures i els relleus que quedaven per fer. Hi va treballar entre 1587 i 1589 i,
si be cap document no precisa quines imatges i relleus eren de la seva responsa-
bilitat –les fonts el citen com a “mestre del retaule” i com autor dels “personat-
ges” o de les “figures”, sense més– fa uns anys vam proposar de circumscriure'n
l'actuació als quatre alts relleus dels evangelistes del bancal –dos dels quals per-
duts–, als dos medallons amb bustos de sants del primer cos amb el seu emmar-
cament, a dues imatges grans del tercer cos, ara desaparegudes –*Sant Maties* i *Sant*
Judes Tadeu– i a les quatre imatges petites dels carrers extrems del primer cos
–*Sant Andreu* i *Sant Bartomeu*, a l'esquerra, i *Sant Jaume Menor* (perdut) i *Sant*
Tomàs a la dreta–, a més del santcris de la cimera –substituint el 1679 per un de
nou que, tanmateix, reproduïa els trets de l'original, traslladat aquell any a una
capella de la prioral. Si hem de jutjar per l'estatisme i la frontalitat que intuïm a
la fotografia del retaule que conserva la Biblioteca de Catalunya, potser podríem
afegir que també eren d'ell les dues imatges de les fornícules extremes del segon
pis –el tercer després de l'ampliació (Bosch-Garriga 1997: 57-58, 93-97; Bosch-Gar-
riga 1999: 7 i 9, n. 15). La majoria de les peces conservades avui s'exhibeixen al
Museu Comarcal Salvador Vilaseca –els dos evangelistes Sant Lluç i Sant Marc
(figura 6), els dos medallons (figura 7) i les figures dels apòstols Bartomeu (figura
8) i Tomàs–, mentre que la còpia siscentista del santcris és a l'església prioral.
Amb la intervenció d'Agustí Pujol I es completava el conjunt d'imatges i relleus
que havia fixat el projecte de Montalbergo i d'Hermes decidit entre el 1576 i el
1579: unes disset peces d'escultura, sense comptar els dos relleus en medallons ni
altres talles menors, distribuïdes per una poderosa estructura línia que atenyia
uns 18 m d'alt per 11,80 m d'ample. El 1623 l'obra va ser ampliada amb l'afegit d'un



Figura 4. Retaule major de l'església prioral de Sant Pere de Reus. Fotografia: Biblioteca de Catalunya.



Figura 5. Retaule major de l'església parroquial de Sant Andreu de Llavaneres.
Fotografia: Joan Bosch.

cos nou, precisament realitzat pel seu fill, Agustí Pujol, i daurat per Francesc Sabater i Acaci Hortonedà. Fins aquell moment, podríem imaginar l'aspecte del retaule de la prioral com el tan impressionant del retaule de Sant Andreu de Llavaneres, per citar una obra semblant i, alhora, un dels comptadíssims exemplars actualment sobreviscuts.³³

La imatgeria del nou retaule major no va ser l'única feina de Pujol I per a l'església reusenca de Sant Pere. Entre el 1588 i el 1589, hi va fer les trones juntament amb Arnau Pujol, seguint un probable disseny de l'arquitecte Pere Blai. Una va arribar íntegra fins el 1936, l'any que va ser esmicolada. Ara al seu lloc hi ha una

33. Encara que molts autors han fet aportacions significatives a la reconstrucció de la història del retaule de Reus i de les seves escultures –per exemple, devem a Bofarull (1959-1961: II, 78), la notícia de la visura d'Hermes i Aragall–, no és fins a l'estudi de Joan Bosch i Joaquim Garriga (1997: 54-58 i 90-101, especialment) que s'hi documenta i explica la participació de l'escultor tortosí, precisada encara a Bosch-Garriga (1999: 7-9). Amb relació a aquest text, convé fer notar que m'ha semblat oportú abandonar l'atribució a Agustí Pujol pare de l'escultura del sant Andreu Apòstol conservada a l'església prioral de Sant Pere (Bosch-Garriga 1997: 93), i a Agustí Pujol fill de les del sant Roc i el sant Francesc, ara també a la Prioral (Bosch-Garriga 1997: 112), per passar-les totes tres al migrat catàleg de Gaspar Huguet.



Figura 6. “Sant Marc”. Retaule major de la prioral de Sant Pere de Reus. Institut Municipal de Museus de Reus. Fotografia: Joan Bosch.

rèplica fidel, feta durant el priorat de Francesc Duch i Castanyé (1945-1962). L'altra trona va ser desmuntada al final del segle XVII amb motiu de la construcció de la magnífica capella del Santíssim, dissenyada per fra Josep de la Concepció. Després, en dates que no puc precisar, va ser reutilitzada al santuari de Misericòrdia, d'on passà als magatzems del museu municipal a causa de l'assalt del 22 de juliol del 1936 –el 21 s'havia devastat Sant Pere–.³⁴ Van ser dies fatídics per al patrimoni reusenc. Jaume Massó (1997: 175-176) publicà un testimoni evocador del que esdevingué aquells dies, redactat per Josep Iglésies i Fort:

L'estiu del 1936 fou angoixós per l'amic Vilaseca [Salvador Vilaseca Anguera, director del Museu Municipal]. L'esclafit de la guerra civil, amb l'aparició incivil d'uns petits grups que anaven d'un temple a l'altre, armats de malls que brandaven enfurits i ho destruïen tot, el deixà anorreat. Ell, que s'havia erigit en

34. Agraïxo a Marc Ferran, director de l'Institut de Museus de Reus, que m'hagi aclarit els avatars de l'obra i m'hagi permès analitzar aquesta singular peça dels primers Pujol.



Figura 7. Bust masculí en medalló. Retaule major de la prioral de Sant Pere de Reus.
Institut Municipal de Museus de Reus.
Fotografia: Joan Bosch.



Figura 8. "Sant Bartomeu apòstol". Retaule major de la prioral de Sant Pere de Reus.
Institut Municipal de Museus de Reus.
Fotografia: Joan Bosch.

SEGONA PART

L'art d'Agustí Pujol

De tan curta com va ser, la trajectòria d'Agustí Pujol no sembla demanar segmentacions en etapes o períodes. No calen per explicar un períple creatiu que tot just va durar els divuit anys que separen els extrems de l'obra coneguda, la feina a Santa Maria de Martorell, iniciada el 1610, i els treballs de Sant Pere de Reus, del retaule de la Immaculada de la catedral de Barcelona o del Roser de Vilanova de la Roca, tots tres interromputs a l'agost del 1628 per una defunció sobtada. Una mirada panoràmica sobre les seves realitzacions ens convenç que ens ho podem ben estalviar: des del 1610 descobrim un artista que desplega un registre creatiu exigent i ja madur.

El disseny dels retaules: el mestre com a retauler

Quan Agustí Pujol compareix per primera vegada en la història de l'art –quan apareix vinculat a una obra coneguda–, ho fa a plena potència, exhibint una personalitat artística corpulenta, i lligat a una iniciativa molt ambiciosa, la construcció del retaule major de Martorell, elevat en col·laboració amb el seu pare i amb Gabriel Munt –des d'aleshores un dels seus fusters de capçalera– entre el 1610 i el 1616. Vista des de la perspectiva de l'historiador, aquella estructura espectacular i escultòricament riquíssima fou l'empresa més complexa que afrontà. Que sapiguem, mai no tornaria a treballar a una escala tan monumental, si n'exceptuem el laboriós i complicat afegit de l'"andana del Salvador" al retaule de Sant Pere de Reus, un projecte únic i impressionant d'engrandiment d'un retaule major del cinc-cents tardà. A Martorell, de ben segur que l'experiència del pare li degué resultar fonamental. Aquest ja s'havia enfrontat a l'organització de grans fàbriques com les dels retaules majors de Vilafranca –que no va acabar– o de Vilanova, i sabia que una bona organització del taller i de totes les seves tasques; una gestió adequada a l'hora de seleccionar, adquirir i transportar els materials; a més de coneixements rigorosos sobre l'enginyeria del muntatge de l'estructura, i de bons contactes entre els col·legues de professió per dividir o subcontractar les feines, si calia, resultaven claus per a l'èxit de l'empresa o, si més no, per assegurar-ne la rendibilitat econòmica.

Iniciatives com les de Vilanova i Martorell devien servir perquè el jove Pujol estudiés i medités sobre la tipologia retaulística. Itinerant amb l'obrador patern, mirant treballs aliens, observant com treballaven els altres protagonistes del mercat artístic del principi del segle XVII, el jove Agustí devia haver pres consciència de la naturalesa d'aquells peculiars productes entre artístics i devots, i devia haver comprovat i avaluat l'entitat i els recursos d'antecessors i de competidors. S'hauria traçat una personal cartografia de l'escultura catalana del seu temps.

Em sembla que podríem suposar-li amb plena naturalitat, àdhuc sense tenir-ne proves expressives, un gran interès per veure i estudiar els grans conjunts elaborats per les generacions precedents. Tenint en compte quin serà el seu nivell creatiu, no costa gaire d'imaginar-lo observant la història d'aquella activitat que el pare practicava com un ofici i ell exerciria com un art. Devia estar ben al cas de les feines on havia participat el pare: el retaule major de Reus, sorgit de la traça d'Isaac Hermes i Pietro Paolo da Montalbergo (1576) i començat per Gaspar Huguet, i el de Vilafranca, culminat per Andrea Fortunato de Peregrinis a partir del 1593. Sens dubte, disposava d'informacions precises del retaule major de l'església del monestir de Montserrat, pagat pel rei Felip II, dissenyat per Francisco de Mora (1593) i esculpit per Esteban Jordán a Valladolid (1593-1597) –destruït completament per l'exèrcit francès l'any 1811–. El seu pare el coneixia bé, ja que treballà a la basílica mentre el muntaven. És possible que el jove mestre l'anés a estudiar més endavant: era el més gran retaule d'aquell temps i venia d'un taller “cortesà” de prestigi.

També podríem donar-li per descomptada l'anàlisi atenta de l'obra dels escultors contemporanis. Resulta impensable que no s'interessés pels retaules de Gaspar Huguet, començant pel contingut i elegant major de Sant Andreu de Llavaneres, observat, potser, mentre el pintor Giovanni Battista Toscano n'entestia la decoració. O pels que els Rubió de Moià i Claudi Perret van fabricar des dels últims anys del segle XVI a Santa Maria de Cervera –un retaule “sumptuosíssim” segons els Paers del 1595– o a la parroquial de Linyola.¹⁵⁸ En fi, és pro-

158. Fa uns anys (Bosch 1994: 280), havia vinculat el retaule de Linyola, destruït el 1936 però conegut per una fotografia, a Andrea Fortunato de Peregrinis, basant-me en una notícia “feble” –el fet que l'escultor d'origen italià vivia a la vila l'any 1601– i en la semblança amb el retaule major de Sant Jaume d'Ulldemolins, que fins aleshores se li atribuïa, també partint d'un document segons el qual l'escultor italià s'oferí als jurats per fabricar-lo. La hipòtesi ja s'ensorrà en part gràcies a les noves informacions de Marià Carbonell (1995b: 66) a propòsit de la certificació de l'autoria del retaule major d'Ulldemolins (1621) en favor de Benet Baró –però encara era ben acollida per la nota de Yeguas (2003), interessant perquè mostra la conservació d'alguns ele-

bable que s'acostés a totes les obres escultòriques interessants de les quals tenia notícia –al retaule major de Santa Maria de Poblet, per exemple–. Pensem que devia veure més obres dels escultors del segle XVI de les que ara podem imaginar; al capdavant, som només nosaltres els condemnats a fer-nos el càrrec de la història real de l'escultura amb les escassíssimes relíquies deixades pel daltabaix del 1936. Mai no sabrem com eren algunes de les millors peces escultòriques realitzades al país durant el cinc-cents: treballs d'Ordóñez i de Jean Monet, més enllà dels relleus del cor de la catedral de Barcelona, retaules no conservats dels actius Martí Díez de Liatzasolo o de Joan i Pau Forner, etc. Ja no existeixen per a nosaltres, però és ben probable que ell els visités per parròquies i convents del Principat, ni que fos aprofitant els seus camins laborals pel Bisbat de Barcelona i per l'Arxidiòcesi de Tarragona.

Aquests materials –imatges, retaules, sepulcres, grups escultòrics– van ser-li la primera escola. Itinerant entre retaules, observant traces del mateix obrador o d'obradors aliens, anotant solucions, dialogant amb els autors veterans, seguint les lliçons del pare, copiant i estudiant gravats, acumulant dibuixos, analitzant-los, reflexionant-hi, degué acostumar-se a pensar en la naturalesa d'aquelles pantalles dreçades sobre els altars. Degué començar a meditar sobre la integració de l'escultura en les complexes trames d'arquitectura lígnia, en el paper dels ordres clàssics –i en les seves regles–, en les opcions arquitectòniques per organitzar-les i pautar-les, en les opcions de coronaments i cresteria d'àtics i de cimeres, en els repertoris ornamentals, en els vincles entre elements arquitectònics i figuració, en els jocs d'alternança d'ornament, figures i relleus, en els efectes de la policromia i la dauradura, i, finalment, en les relacions entre les imatges, els relleus i el conjunt de la pantalla de fusta i els seus espectadors.

Al dia d'avui, les idees i els punts de vista madurats per Agustí Pujol, la seva actitud respecte d'aquell gènere escultòric, s'han de deduir, quasi en exclusiva, de l'observació dels treballs conservats, materialment o en la memòria fotogràfica, interpretant-los, insistim-hi, a la llum de la imatge que

ments escultòrics del pedestal de Linyola. Una nova notícia documental, trobada al fons notarial de l'Arxiu Històric Comarcal de Cervera (AHCC. Rafael Joan Montaner, *Manual*, 1604, 24 d'abril), descartà del tot la vella convicció. Tracta d'un acord de la vila amb els mestres del retaule major de Santa Maria de Cervera, “Franciscus Robio, ligni faber ville Modiliani, Claudius Perret et Michael Rubiol sculptores Cervarie” sobre el repartiment dels diners que la vila de Linyola donaria als escultors en cas que la universitat triés una de les seves traces “pro construendo altari maiori”. Evidentment, no s'hi afirma la relació directa dels mestres amb el retaule major realitzat –caldrà buscar millor fins a provar-la–, però la notícia en distància Andrea Fortunato: aquell any era lluny de Linyola.

la història ens n'ha llegat, tant dels productes propis com de la producció contemporània –una imatge fatalment mutilada i empobrida–. Les conviccions d'Agustí Pujol sobre l'arquitectura i l'ornament del retaule només es poden intuir a còpia d'interrogar els seus treballs. Començant pel de Santa Maria de Martorell, un dels primers grans escenaris d'altar revestit completament d'escultures i relleus. Això el fa històricament singular. Distanciant-se del gust dominant, els jurats de Martorell es van decantar per la proposta renovadora d'una estructura abillada amb figures exemptes a les fornícules i, en comptes de taules pintades, grans relleus de la vida de la Verge Maria als carrers intermedis (figures 45 i 46). No era pas el primer del país creat segons la nova modalitat que evitava la decoració pictòrica, però no se'n sap de cap altre de tan espectacular, tret del cas “foraster” del retaule major de Santa Maria de Montserrat, una obra projectada i feta a Castella –i, tanmateix, inspiradora, crec, d'aquesta novadora interpretació de l'antic gènere del retaule–. Amb les dades actuals, sembla que el primer obrador a apostar per les estructures completament esculpides fou el dels Rubió de Moià. El de Francesc Rubió i Jaume Rubió, pare i fill, que ja l'any 1599-1610 va resoldre el retaule major de Sant Pere de Rubí d'acord amb la nova opció, que l'any 1603 es plantejava d'aplicar-la al grandios retaule de Santa Maria de Cervera –només “de mans” es valorava en 2.500 lliures– i que l'any 1612 l'adaptava a un retaule del Roser, el d'Esparreguera. No sabem el destí que va tenir el retaule de Cervera, el d'Esparreguera es coneix per velles fotografies (figura 26) i del de l'església de Rubí només n'ha quedat el testimoni de diversos relleus a la mateixa parroquial, entre els quals hi ha els plafons del “Domine Quo Vadis”, de la “Crucifixió de sant Pere”, de la “Circumcisió” i de l’“Adoració dels Reis”.¹⁵⁹ En tot cas, tenint en compte les dimensions i la qualitat de l'aparell figuratiu, el retaule de Martorell va ser, sens dubte, la declaració més poderosa a favor del nou model.

A diferència de la retaulística castellana o aragonesa, que durant el segle XVI van mostrar predilecció pel retaule completament esculpit, en marbre, alabastre o fusta, i que des del començament del segle XVI s'avesava a magnífiques creacions d'imatgers experts en la invenció de compartiments i plafons historiatos en relleu, el mercat català, de mitjans més modestos, preferia els dissenys mixtos, d'imatgeria i pintura sobre taula. Aquí, la llista de retaules cincentistes esculpits és ben curta: els majors de Poblet i de l'església vella de Montser-

159. No sempre es recorda a la bibliografia del retaule que la primera notícia sobre els autors va publicar-la Cardús (1929). Vegeu també Rufé (1992), Comellas (1996), Torras (2001) i Torras (2006).



Figura 45. "Adoració dels Reis". Retaule major de l'església parroquial de Santa Maria de Martorell. Fotografia: Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya.



Figura 46. "Nativitat de la Verge". Retaule major de l'església parroquial de Santa Maria de Martorell. Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic.

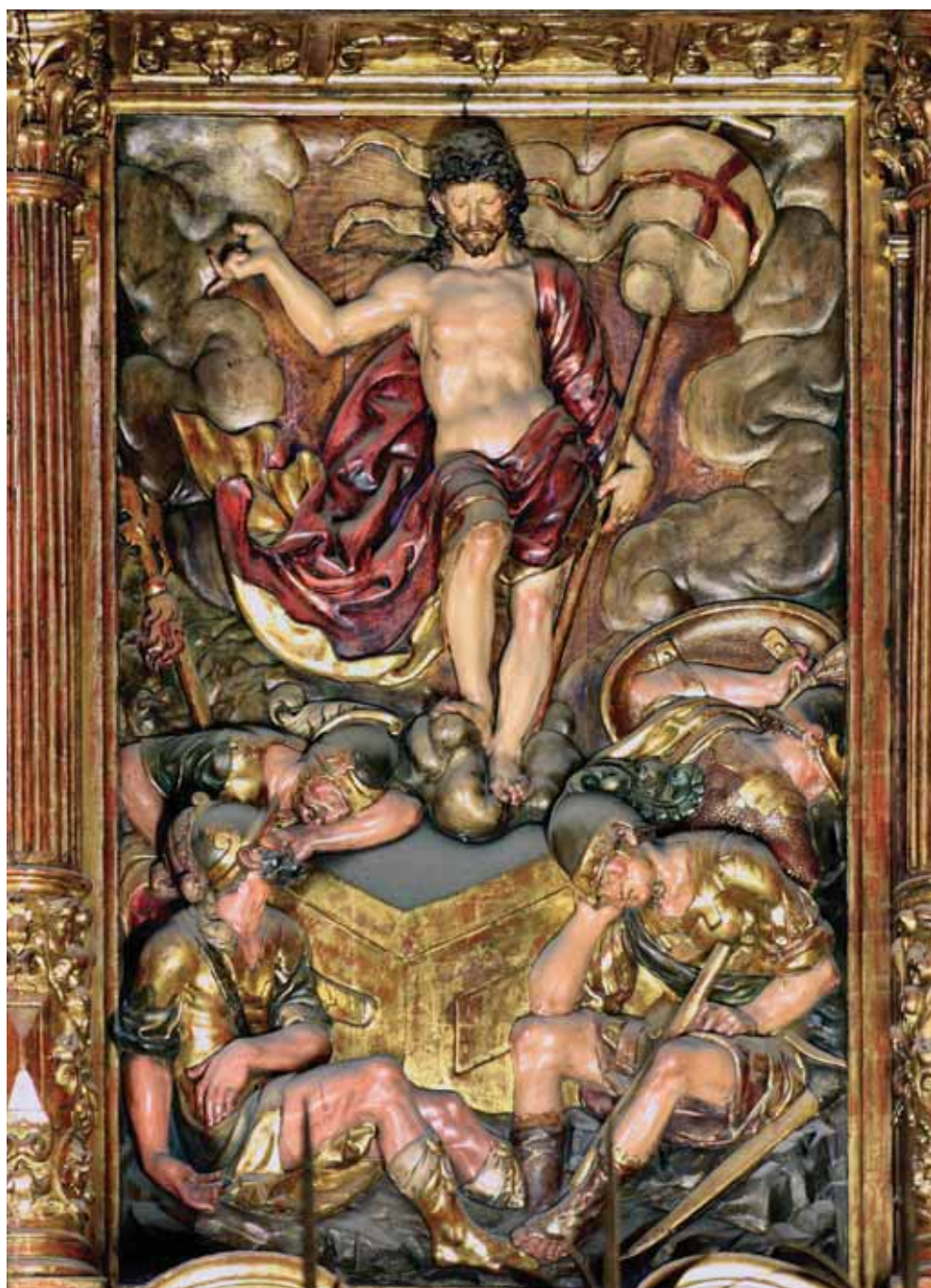
rat de Damià Forment (1527 i 1533), el “telescòpic” retaule dels Doctors de la catedral de Girona de Joan Merla (1598) i els conjunts de format menor de la Pietat de la catedral de la Seu d'Urgell, de Jeroni Xanxo (1548), i de Sant Joan de la catedral de Barcelona (c. 1560) (figura 47). Fins als primers anys del segle XVII, la combinació d'escultura a les fornícules i de taules pintades als carrers laterals va ser l'opció preferida per la retaulística autòctona. Coneixem els casos dels majors de la prioral de Reus (1576-1593), de Sant Andreu de Llavaneres (1582-1594), de Vilafranca del Penedès (1590), de Linyola (1601) –presidit per un gran relleu de la “Coronació de la Mare de Déu” a la cimera–, de Santa Maria de Palautordera (1602-1608). Tots grans fàbriques ocupades per imatge i pintures de gran format. Sense anar més lluny, poc abans de la comanda de Martorell, Agustí Pujol I i el fuster Josep Rovira havien realitzat en aquesta modalitat el major de Sant Antoni de Vilanova (1603): un políptic assentat sobre un pedestal de pedra, amb bancal, tres pisos i cinc carrers, ornat d'escultures i amb les pintures de Francesc Sabater (1615) que escenificaven episodis de la vida del sant i de la Verge Maria als compartiments dels carrers parells, i els martiris de sant Pere i de sant Pau, el “Sant Sopar” i la “Pluja del manà” a la predel·la.

No coneixem les causes de la mutació del gust del mercat i de les traces dels retaulers. Costa de saber perquè els tallers d'escultura comencen a preferir aquesta mena de traces i la clientela comença a demanar-les cada vegada més a partir del 1600-1610, aproximadament. Ignorem si el canvi ha d'atribuir-se a una iniciativa espontània d'alguns obradors autòctons o va ser provocat o suggerit per les institucions religioses que tutelaven la societat. Cap constitució provincial, visita pastoral o decret sinodal no dedica la més petita atenció al tema. Ara per ara, només se m'acut un factor que pogué influir en aquesta evolució: el de la instal·lació del magnífic retaule de Montserrat. Sospiro que no és casual que l'alternativa tipològica comencés a prendre forma poc després de la plantada del retaule d'Esteban Jordán, força avançada el mes de juliol del 1599 –daurat inclòs–. A part d'aquest esdeveniment, tan sols em consta un document al·lusiú a aquesta transformació tipològica. És de l'any 1603 i demostra, si més no, que a l'inici del segle la qüestió era objecte de debat en el mercat local. És una de les deliberacions dels Paers de Cervera a propòsit de la fàbrica del retaule major de Santa Maria, actualment desaparegut llevat d'un parell d'estípsits del pedestal, que enllestien Claudi Perret i, significativament, el taller de la família Rubió de Moià.¹⁶⁰ S'hi esmenta la raó

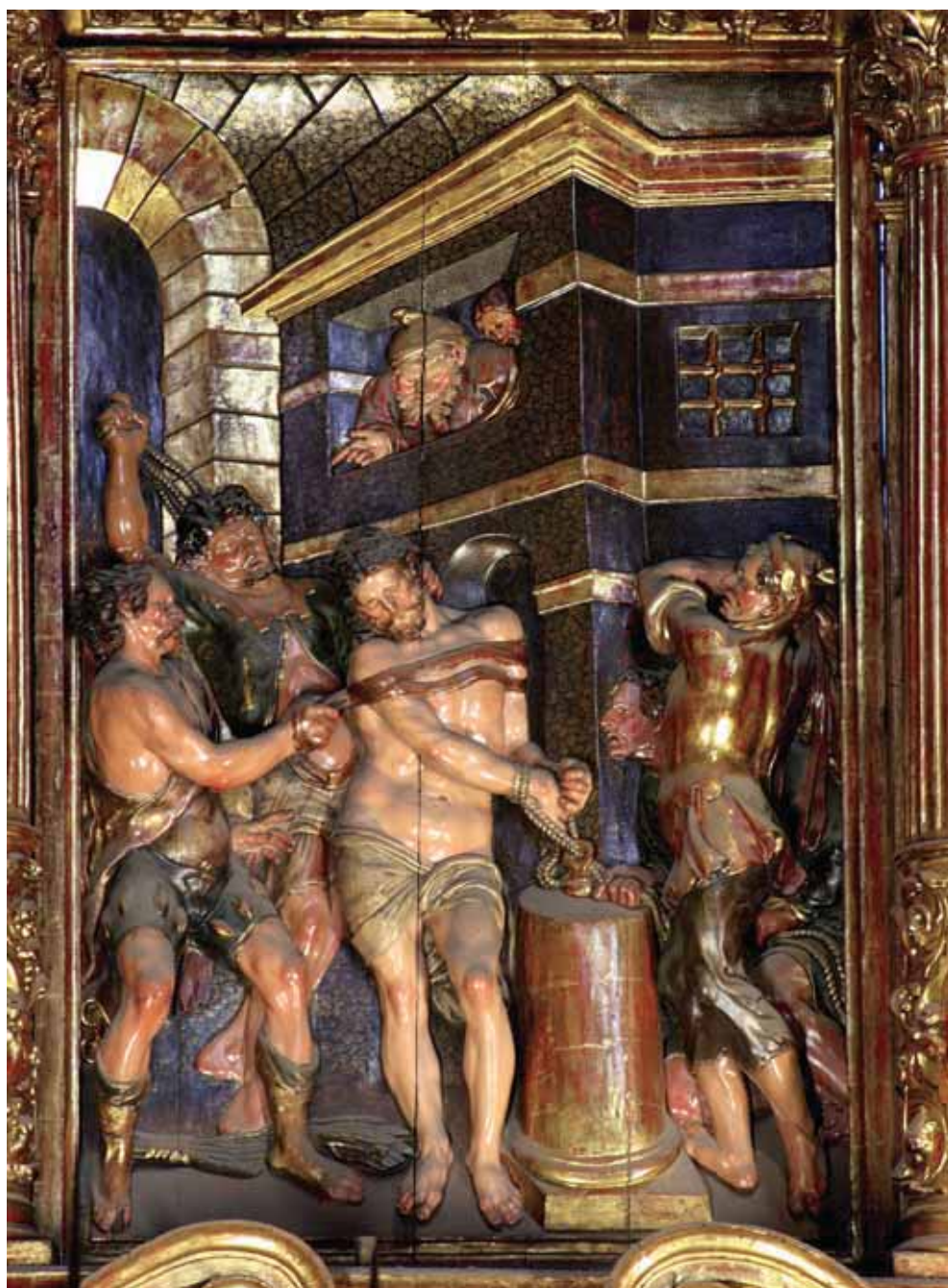
160. Les primeres informacions sobre la datació i l'autoria d'aquest projecte les devem a Duran i Sanpere (1977: 139-140, 146 i 457-458); posteriorment, les seves notícies van ser precisades i enriquides de forma decisiva per Llobet Portella (1990: 63-67), però, lamentablement, sense esmentar



Figura 47. Retaule de Sant Joan de la capella dels Fusters de la Catedral de Barcelona. Fotografia: Aymerich/Díaz (CRBMGC).



Làmina II. “Resurrecció de Crist”. Retaule del Roser de la catedral de Barcelona.
Fotografia: Joan Bosch.



Làmina III. "Flagel·lació". Retaule del Roser de la catedral de Barcelona.
Fotografia: Joan Bosch



Làmina IV. "Sant Joan Baptista". Retaule major de la prioral de Sant Pere de Reus.
Prioral de Sant Pere de Reus. Fotografia: Aymerich/Díaz (CRBMGC).