

El retaule de la Mare de Déu del Roser, obra de l'escultor Josep Tremulles, que es conserva en l'església parroquial de Tiana, procedent de l'antiga església de Sant Cebrià, és estudiat tot seguit per M. Dolors Bocanegra i Marcos, que documenta la construcció, analitza les seves característiques i estil i aporta dades sobre l'autor.

EL RETAULE BARROC DE SANT CEBRIÀ DE TIANA

INTRODUCCIÓ

El retaule barroc de la Mare de Déu del Roser, obra de Josep Tremulles¹, procedeix de l'antiga església de Sant Cebrià, actualment ermita de l'Alegria, que fou parròquia de la població fins a la inauguració de la nova a finals del segle XIX. L'antic santuari de Tiana, situat a la part alta de la població, fou consagrat l'any 1104. Pels documents que hem pogut consultar, ja disposava d'un altar dedicat a la Mare de Déu del Roser el 1601. Segons la visita pastoral realitzada el novembre d'aquest any, els altars de l'església eren: els de Sant Cebrià, la Mare de Déu del Roser, Sant Crucifix, Sant Antoni, Sant Llop i Sant Miquel². L'aïllament en què quedava l'antic santuari, degut al creixement demogràfic cap a la part baixa de la població, va motivar la construcció d'un nou temple que fou consagrat l'any 1886 pel bisbe Jaume Català, que és el que es conserva actualment. A aquesta nova església fou traslladat el retaule barroc l'any 1909 ocupant, fins a l'actualitat, la segona capella del costat de l'epístola.

Com moltes obres d'art religioses el retaule tianenc va patir les hostilitats de la guerra civil espanyola. L'any 1936 fou desmuntat per a ser cremat però «el suggeriment d'algú que a l'estranger pagarien bé per ell, les seves parts van quedar apilades en un racó de la mateixa església, que durant la guerra feia de magatzem per a productes agrícoles i proveïments»³. Malgrat tot, no es va evitar que algunes parts de l'obra fossin malmeses. Un cop acabat el conflicte bèl·lic el retaule fou reconstruït per iniciativa de mossèn Francesc Tolrà, aleshores rector de la parròquia,

i gràcies a un donatiu d'una família local. Es va encarregar la recomposició i la reconstrucció de les parts perdudes als fusters tianencs Sebastià Vilaró i al seu fill Josep Maria.

La darrera intervenció que ha sofert el retaule fou la restauració realitzada l'any 1986 amb motiu de la commemoració del centenari de la construcció de la parròquia actual.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Les primeres referències escrites que tenim del retaule tianenc ens les dona Cèsar Martínel·l⁴. Segons aquest autor, l'obra fou encarregada l'any 1645 a l'escultor Josep Tremulles. Malgrat el coneixement d'aquesta dada, cedida a l'autor pel conegut arxiver Josep Maria Madurell, la «descoberta» del retaule barroc de l'església parroquial de Tiana no es produeix fins a l'any 1971, quan es localitzen a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona tots els documents que coneixem fins a l'actualitat relatius a la realització del retaule⁵:

- 1) contracte de l'obra a l'escultor Josep Tremulles (abril 1645)
- 2) època a Josep Tremulles a compte del seu treball al retaule (abril 1645)
- 3) pactes entre l'escultor i el fuster Francesc Sunyer (abril 1645)
- 4) època a favor de Josep Tremulles (1646)
- 5) època a favor de Josep Tremulles (juliol 1655)

6) contracte del daurat del retaule a Onofre Bonet (abril 1677)

7) època a favor d'Onofre Bonet (octubre 1678)

Tot i la important troballa dels documents, que donen una valuosa informació sobre la realització de l'obra, no es van donar a conèixer públicament ni es produí cap estudi aprofundit del retaule⁶. Aquesta situació continua fins a l'actualitat, ja que encara no s'ha fet cap investigació valorant-lo històricament com es mereix. Aquest és el nostre propòsit amb aquesta publicació, en el 350 aniversari de la contractació del retaule.

EL MESTRE

Josep Tremulles era el fill gran de l'escultor Antoni Tremulles. Apareix documentat el seu bateig amb els noms de Jordi Josep i Ramon el 23 de juny de 1603 a Vilafranca del Penedès⁷, població natal de la seva mare i on el seu pare desenvolupà un primer període de la seva activitat professional. L'any 1610, segons Cèsar Martinell⁸, hauria intervingut junt amb els síndics escultors de Barcelona contra els prohoms del gremi de fusters. Ens permetem posar en qüestió aquesta dada tenint en compte l'edat del nostre protagonista. El 1630 apareix documentat a Valls on contrau matrimoni, vuit anys més tard, en segons núpcies, amb Margarida Albinyana.

Sembla que l'escultor desenvolupà una important i llarga activitat professional en aquesta vila on el 5 de setembre de 1640 comprà una casa, segurament perquè l'any anterior se li encarregà la realització del retaule major de l'església parroquial de Valls junt amb el seu germà Llàtzer, també escultor. Aquesta obra, destruïda el 1936 i de la qual només tenim vestigi fotogràfic, fou començada per Agustí Pujol, autor de les cariàtides del basament, que hi treballaria fins al 1617. Els Tremulles reprendrien l'obra el 1639 fins al 1665. Durant la realització del retaule, l'any 1643, Llàtzer es traslladà a Perpinyà on va romandre la resta de la seva vida, quedant tot sol Josep per a l'acabament de l'obra de Valls. Malgrat la seva llarga residència en aquesta població tarragonina, els historiadors es posen d'acord en considerar que el mestre no va abandonar mai el seu taller de Barcelona, on el 22 de desembre de 1642 se'l nomenà «imaginador, civis Barcinone» amb motiu de la realització de l'escultura del retaule de Sant Tomàs Tolentí per al monestir de Sant Agustí (perdut)⁹. L'any següent apareix documentat a Perpinyà on el convent de Predicadors li encar-

regà una cadireta per a la imatge de sant Domènec Soriano (perduda)¹⁰. Dos anys més tard, el 18 d'abril de 1645, contractà el retaule de la Mare de Déu del Roser per a l'església parroquial de Tiana, el qual no fou enllestit fins al 1655. En el document del contracte apareix mencionat com a «scultor ciutedà de Barcelona». Durant la realització d'aquesta obra, que C. Martinell donà per perduda, contractà el retaule major de l'església del monestir cistercenc de Santes Creus (1647). Un any abans, el 1646, el convent barceloní de Santa Maria de Jesús li encarregà l'altar de Sant Lluís. Martinell ens aporta una altra dada important que amplia el catàleg del mestre malgrat que no en tinguem cap vestigi: es tracta d'una «figura de bulto» de sant Miquel encarregada per un sabater de Barcelona l'any 1654. Malgrat alguna estada esporàdica a Vilafranca, l'última dada que es coneix és del 1676, any en què està documentat novament a Valls per assumptes de caire personal. No sabem de quina de les dues mullers, però sembla que va tenir dos fills: Joan, també escultor, i Eufèmia, que es va casar el 1665¹¹.

El catàleg de les obres conservades de Josep Tremulles està format, fins a l'actualitat, pels retaules de la parroquial de Tiana i de l'església del monestir de Santes Creus. Darrerament J. Vicente¹² ha formulat una hipòtesi que atribueix al mestre Tremulles el retaule major de Santa Maria de la Geltrú (1643-1675?), basant-se en una troballa documental. Es tracta de dos pagaments fets pel fuster Joan Aldabó a l'escultor Josep Tremulles, datats el 16 de gener de 1645 i el 6 de març de 1646, respectivament.

Amb tot, l'activitat de Josep Tremulles es concentra a la dècada dels anys quaranta del segle XVII. Observem, per la documentació, la intensa activitat artística del mestre durant aquest període. Imaginem que el taller dels Tremulles estaria suficientment consolidat en aquesta època, essent un dels més actius de Barcelona, capaç d'absorbir un nombre elevat de comandes.

L'OBRA

Cèsar Martinell, estudiós de l'evolució formal de la retaulística barroca catalana, distingeix tres etapes en les obres del segle XVII. Un primer període classicista on el retaule apareix subdividit en faixes horitzontals i verticals, i amb combinació de pintura i d'escultura dóna pas a un altre tipus més evolucionat totalment esculturat que s'adapta als absis poligonals perdent el pla únic i donant major mobilitat. Finalment, a mitjan

segle XVII Josep Tremulles va introduir una novetat en els retaules que consisteix en la prolongació de la fornícula principal cap al cos superior trencant l'entaulament. Es tracta d'una variació que dóna més rellevància a la pastera central i unitat a l'obra i constitueix la forma més avançada de l'evolució de la retaulística, segons Martinell. El retaule de Tiana presenta característiques d'aquestes tres etapes evolutives: conserva l'estructura reticular dividint les escenes al·lusives a l'advocació principal en faixes horitzontals i verticals; presenta els cossos extrems avançats establint una unió obliqua amb el cos central; i, evidentment, mostra la novetat introduïda pel mestre Tremulles, exemplificada també en el retaule de Santes Creus.

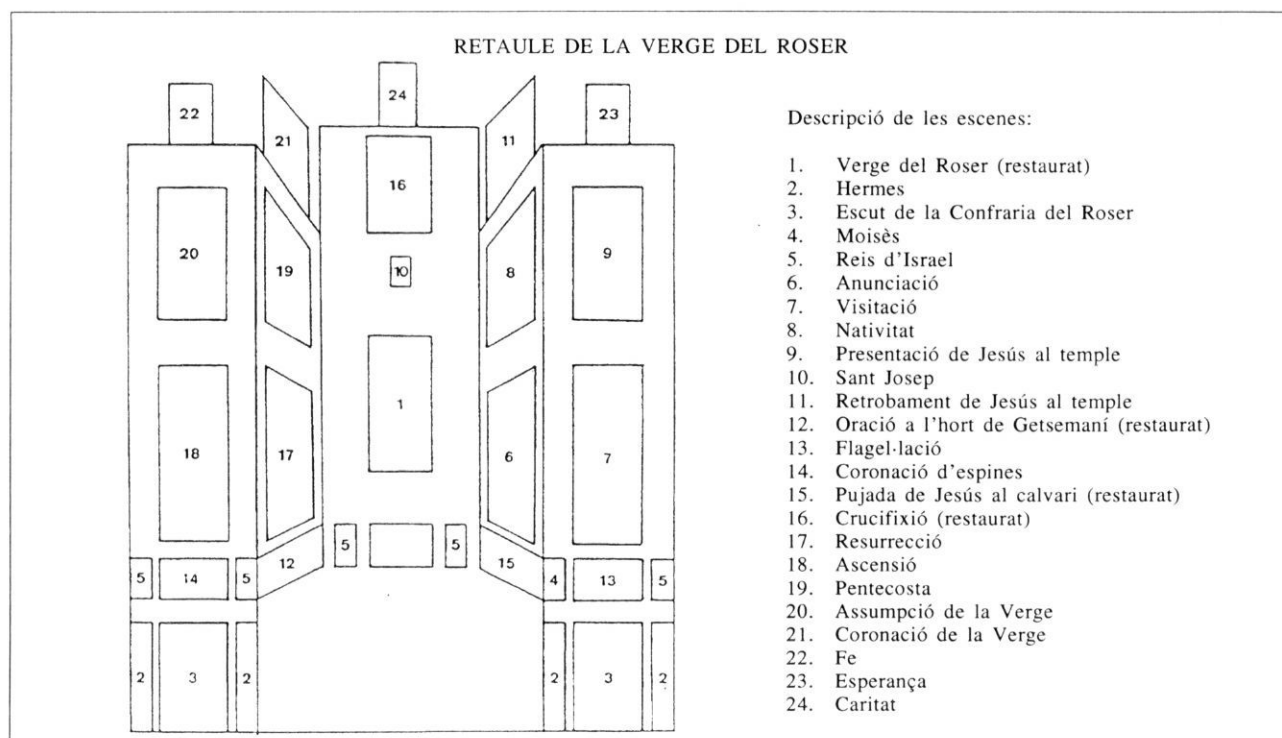
El retaule que ens ocupa està format per un ampli sòcol, una predel·la o bancal i tres pisos. Com moltes obres de l'època, està dedicat a la Mare de Déu del Roser, que ocupa la part central. L'advocació de la Verge del Roser, difosa pels dominics a finals del segle XV mitjançant la creació de confraries, assolí molta popularitat a partir del 1571 quan se li atribuï el mèrit de la victòria de Lepanto.



Retaule del Roser, Tiana (abans del 1936).
Josep Tremulles, 1645.



Retaule del Roser, Tiana (estat actual).
Josep Tremulles, 1645. (Fotografia de l'autora)



d'arquitectura més importants. Els inventaris dels pintors i, especialment aquí a Catalunya el treball de l'Escola del Camp de Tarragona, confirmen la utilització d'aquests tractats com a receptaris de solucions per part dels artistes locals. Ara bé, l'adaptació del sistema arquitectònic italià a una obra retaulística i la mentalitat dels mestres catalans, aliens a la normativa clàssica, els portà a fer-ne una interpretació lliure. Ho veiem en la decoració de les columnes, entaulaments, cimboris, timpans amb caps entre garlandes i altres elements vegetals. Aquesta transgressió de les normes clàssiques per la característica més identificativa de la plàstica barroca, és a dir, la propagació de l'ornamentació a tota la superfície visible, demostra com «els ordres vitruvians, tot i constituir el sistema d'articulació arquitectònic de la retaulística, no són assumits com a complexos gramaticals, [sinó que] són entesos en clau ornamental»¹³.

Podem parlar d'una unitat estilística en tota la part escultòrica del retaule, la qual cosa ens permetria de relacionar la seva factura a un sol mestre. No obstant això, hem de tenir en compte el sistema de producció gremial de l'època que dividia la feina d'una obra de grans dimensions entre diferents membres del taller. Els trets estilístics generals dels relleus que componen el retaule són la claredat compositiva i la senzillesa en l'explicació de les escenes. Aquestes característiques responen a la funció pedagògica de l'art. Els personatges, de trets fisonòmics

semblants (gran expressivitat, cabells, barbes i bigotis generosos, figures de canó curt), atapeixen tot l'espai dels plafons. Per marcar els diferents plans l'escultor ha augmentat o disminuït la profunditat del relleu.

En el retaule de Tiana es representen els quinze misteris del Roser disposats de la manera següent: a la predel·la els de Dolor (Oració a l'Hort de Getsemaní, Flagel·lació, Coronació d'Espines, camí del Calvari). Aquestes quatre escenes junt amb la Crucifixió que remata el retaule completen el cicle de la Passió de Crist; al costat de l'epístola trobem els misteris de Goig (Anunciació, Visitació, Nativitat, Presentació de Jesús al temple i Jesús entre els doctors); i a la banda de l'evangeli es descriuen els misteris de Glòria (Resurrecció de Crist, Ascensió, Pentecosta, Assumpció i Coronació de la Verge). En els tres cimboris que coronen el retaule es representen les tres virtuts teològals (Fe, Esperança i Caritat). A més, intercalats entre els relleus de la Passió, hi figuren Moisès junt amb cinc reis d'Israel.

EL CONTRACTE

El contracte del retaule de la Mare de Déu del Roser de la parròquia de Tiana tingué lloc el dia 18 d'abril de l'any 1645. En aquest document, l'escultor barceloní Josep Tremulles junt amb tres persones elegides pel consell de la parròquia concorden una sèrie de pactes que fan

referència a la realització del retaule. A més, s'estipulen les característiques de l'obra i les obligacions d'ambdues parts. El contracte del retaule anava acompanyat d'una traça o dibuix previ, que no s'ha conservat, dibuixada en pergamí, «la qual firmaran y sotaescriuran todas las duas parts y lo notari devallscrit ha effecte no puga dit Tramullas variar de trassa». Aquest dibuix, realitzat pel mateix escultor, s'oferia al comitent, en aquest cas la parròquia de Tiana, abans de la realització de l'obra per donar a conèixer les característiques formals definitives del retaule. Un cop donat el vist-i-plau servia de guia per a l'obra que s'havia de realitzar i també com a garantia d'una execució fidel per part de l'escultor, tot i que a aquest se li deixés un petit marge de variació, com veurem més endavant.

Josep Tremulles es va comprometre a fer un retaule de fusta d'àlber o xiprer «de alsada desde terra quoranta palms poch mes ho manco y de amplaria vint i quatre palms». L'obra havia d'estar enllestida en cinc anys comptant a partir del dia en què es va fer el contracte. Desconeixem els motius pels quals es va perllongar fins a deu. En una inscripció sobre la taula d'altar del retaule veiem la data 1655, probablement l'any en què va finalitzar la part escultòrica, ja que l'últim pagament també es va efectuar aquest mateix any.

La parròquia, per la seva part, assumia unes obligacions vers l'escultor: donar-li casa «abta y sufficient» en cas que el mestre decidís anar a Tiana a executar l'obra. Si això succeís, la parròquia també s'encarregaria de portar-li el material «a sas costas desde casa de dit Tramullas al puesto ahont li donaran per a fer dit obra». Però si l'escultor volgués quedar-se al seu taller de Barcelona, els representants de la parròquia «se obligan [...] en aportar la dita obra feta y acabada que sia per assentar des de casa de dit Tramullas fins a la Iglesia o, capella hon se ha de assentar dita obra a costas de dit terme o, parroquia o, de dita confraria». Tanmateix, es comprometien a proporcionar-li tot el necessari per a la consolidació del retaule al seu lloc, és a dir, «cordas, entenas per a fer bastidas, fusta, guix, argamassa» i també mestres de cases i manobres. Per últim, el comitent pactava un preu immutable amb l'escultor abans de l'inici de l'obra, ja que la majoria de comandes de l'època, a causa del sistema de producció artesanal, es feien a preu fet. Segons els documents, les persones elegides per la parròquia es comprometien a pagar a l'escultor mil lliures barcelonines per la realització del seu treball. Aquesta quantitat de diners es va repartir de la manera següent: Tremulles rebria

tres-centes lliures el mateix dia de la contractació del retaule i les set-centes restants es dividrien en pagaments de cent vint lliures anuals començant el mateix 18 d'abril. Ignorem el motiu però sembla ser, per la documentació que s'ha conservat, que els terminis de pagament es varen modificar uns dies més tard. Tot i que la paga total que rebria en Tremulles per la fabricació del retaule continuava sent de mil lliures, les tres-centes inicials finalment es van fraccionar en dos pagaments: un de dues-centes quaranta-nou lliures i dotze sous el mateix dia del contracte (18 d'abril) i les restants cinquanta lliures i vuit sous per al mes de juny pròxim. Finalment, però, les cobrà un mes abans. El darrer document del qual tenim notícia referent a pagaments efectuats a l'escultor per la realització del retaule és del 1655. En l'època del mes de juliol d'aquest any Josep Tremulles reconeix haver rebut quatre-centes cinquanta lliures «ad complementus mille librarus que sunt pretius concerntus dicte fabrice». A causa de la manca de documentació entre els anys 1646 i 1655, i tenint en compte la irregularitat dels pagaments des de bon començament, no podem esbrinar les quantitats dels terminis. No obstant això, podem estar segurs que el preu de mil lliures, acordat inicialment, no es va modificar.

Dins d'un marc gremial les obres com el retaule que ens ocupa eren el resultat d'un treball col·lectiu. Intervenien diferents mestres, un dels quals, el fuster, realitzava l'arquitectura de l'obra.

El fuster Francesc Sunyer fou l'encarregat de dur a terme la part arquitectònica del retaule tianenc «be y conforme a bon mestre se pertany», complint rigorosament el convingut per la traça del mestre Tremulles. La seva feina consistí principalment en la realització de pedestals, plints, «columnas apunt de tornejar», cornises, cimacis, cimboris, pasteres, frontispicis, pilastres, estípits i sòcol. Un cop totes aquestes estructures estiguessin acabades, en Sunyer tenia l'obligació d'«aparallar assentar bastir barrar guarnir alsar juntar obrar y assentar pessas a tots los quadros de relleu y talla figuras termens y lo demes necessari posat apunt de fer la scultura [...] tot a costas y despesas de dit Sunyer». Semblantment a l'escultor, en Sunyer també s'obligà a enllestir el seu treball en un període de temps determinat en el contracte. Havia de finalitzar algunes parts de l'obra (sòcol, pedestal, pastera i cimboris «y lo demes sera possible») «per tot lo mes de setembre primer vinent y anarlo assentar per tot lo mes de octubre primer vinent». No obstant això, es comprometia a fer tota l'arquitectura del retaule en quatre anys.

Si l'escultor decidís anar a Tiana a executar l'obra, el fuster l'havia d'acompanyar fent front a les seves pròpies despeses, però si el retaule es realitzés a Barcelona en Sunyer tenia el deure, sempre que en Tremulles ho demanés, de desplaçar-se a la població per tal d'ajudar-lo a «prendre mides a mirar regirar y consertar fusta».

L'escultor, per la seva part, assumia una sèrie de responsabilitats vers el fuster que l'ajudaria en l'execució de l'obra. Havia d'oferir-li un lloc per dur a terme el seu treball, ja sigui en el seu obrador o bé en qualsevol altre emplaçament, havent d'aportar el fuster únicament la «ferramenta». L'escultor, a més, proporcionava a Francesc Sunyer el material necessari per a fer i assentar l'obra «fusta, claus, aiguacuyta, cordas, entenas» i quedava ben clar que «las estellas y trossos ques faran de dita obra en casa de dit Tremullas resten en sa casa com a amo de dita feyna». Per últim, Tremulles s'encarregaria de costejar el treball del fuster. Es va convenir que en Sunyer cobraria dues-centes setanta lliures en terminis. El dia del contracte rebria cinquanta lliures i passats dos mesos en rebria vint més. Les restants dues-centes lliures, distribuïdes en pagaments anuals de trenta-tres lliures, sis sous i vuit diners, les cobraria el mateix dia que l'escultor rebés les cent vint lliures, és a dir, el divuit d'abril de cada any.

Un cop finalitzada l'obra i consolidada al seu lloc, els representants de la parròquia havien de donar la seva conformitat. Allò definitiu per a una valoració positiva de l'obra era la seva reproducció fidel respecte a la traça proposada inicialment per l'escultor. Ja hem dit com aquest dibuix previ es necessitava com a justificant, ja que era l'única garantia que el treball s'executaria d'acord amb el que s'havia pactat. D'aquí la reiteració en els documents de la fórmula «conforme demostra la trassa». Si els electes de la parròquia consideressin que el retaule no s'ajustava a la traça, podien elegir un oficial que jutgés l'obra. En Tremulles, per la seva part, també tenia el dret de ser defensat per un altre oficial. Finalment s'arribava a un acord i, si calia, l'escultor o el fuster havien d'«adobar y fer o, tornar a fer tot allo que judicaran haura faltat».

Un cop enllestits els treballs de fusteria i escultura, la fusta del retaule es preparava amb unes capes de guix per tal d'allisar i polir les superfícies i deixar-les a punt per a la policromia. Després el mestre encarnador, especialitat diferent a la del pintor, però molt valorada a l'època, feia les cares, mans i peus de les imatges. Llavors

començava la feina del daurador, que cobria amb làmines d'or les parts previstes de l'obra. L'elevat cost d'aquesta última intervenció, superant al de l'obra en el cas del retaule tianenc, provocà que fos posposada fins al 1677, és a dir, vint-i-dos anys després de l'acabament del retaule.

Sortosament es conserven dos documents referents al daurat del retaule de Tiana. Un, datat el mes d'abril de 1677, conté els pactes entre els jurats de la parròquia i el daurador barceloní Onofre Bonet; l'altre, menys rellevant, és la renúncia del daurador a tres-centes lliures que se li havien promès. En el primer manuscrit es descriu sucintament el treball que ha de dur a terme el daurador: «fara molluras y estipitas doradas y estofadas segons esta pactat y ajustat entre les pars». Aquesta afirmació ens fa pensar en la possible existència d'un document anterior en el qual es detallessin les parts que s'havien de daurar, semblantment al contracte de l'any 1645 on intervenien Josep Tremulles i els representants de la parròquia.

En el document s'estipula que el mestre «sols tinga la obligacio de posar lo or y colors seran menester per fer dita obra y no mes y treballar aquella ab tota perfectio». Aquesta feina havia d'estar enllestida en quatre anys.

Per la seva part, els jurats de la parròquia tianenca s'obligaven a: 1) donar casa al mestre i als seus oficials per poder treballar l'obra; 2) costejar les despeses de desfer i tornar a assentar el retaule; 3) proporcionar al daurador tot el material necessari per a l'execució de l'obra («de setse a divuyt quintars de guix blanch, una càrrega setmanal d'aiguacuyt i de quatre a sis càrregues de carbó»); 4) pagar en Bonet mil quatre-centes lliures barcelonines distribuïdes en terminis (tres-centes abans de començar; un any més tard, quatre-centes. L'any següent tres-centes més i les restants quatre-centes un cop acabada l'obra «vista reconeguda y visurada per qui dits senyors jurats volrran»).

La supervisió de l'obra acabada controlava si aquesta havia estat feta «ab tota perfectio y bondat». En cas contrari els jurats farien pagar al mestre «lo dany haura ocasionat per no aver ben feta dita obra».

En aquest manuscrit hem trobat una clàusula, referent a la mort del mestre, que no apareixia en els documents relacionats amb l'escultura o la fusteria: «si sera cas, lo que deu no vulla, que durant los dits quatre anys se ha de deurar dit

retaula morira lo dit Onofre Bonet sens haver acabat dita obra pugan sos successors si volrran continuar y remetre aquella, no empero en manera alguna hi pugan ser compellits per pacte axi convingut y sino volrran dits sos successors acabar dita obra se dega pagar a aquells lo que se trobava treballat lo dia que morira si alguna cosa o, quantitat se li deura y si tindra cobrat mes del que tindra treballat ho degan restituir y tornar hagut respecte al preu que de sobre esta ajustat».

El nivell d'exigència dels comitents envers els mestres que intervenien en l'execució del retaule es reflecteix en els documents mitjançant l'ús de les fórmules «conforme a bon mestre se pertany» o bé «treballar ab tota perfectio», etc. En definitiva, el que es demanava al mestre era un conjunt globalment satisfactori capaç de despertar l'admiració del fidel. La funció didàctica i moralitzant de l'art de l'època no exigia cap grau de creativitat ni originalitat per part dels mestres. El resultat de les comandes eren unes obres que repetien models, tipificaven solucions i iconografies i continuaven les inèrcies dels tallers.

ANÀLISI ICONOGRÀFICA

Plint

El retaule s'havia de sostenir sobre «un plinto de un palm y tres quarts de alsada [...] de pedra» que s'havia de «picar i assentar a gastos de dit terme y parochia».

Sòcol

Segons el contracte, l'escultor Josep Tremulles havia de començar l'obra fent «un sòcol ho pedestal que naix desde terra de alsada de set palms poch mes ho manco». El sòcol del retaule havia d'estar guarnit amb «quatre termas [sic] i als taulons fondos dos targes». Els quatre hermes apareixen distribuïts dos a dos a cada banda de la taula d'altar i entremig de cada parella hi ha una cartela daurada amb fons blanc i decorada amb una rosa. Aquest motiu vegetal representa l'escut de la confraria del Roser, semblant als que apareixen en altres retaules de l'època. Aquests escuts i les breus mencions en les visites pastorals són els únics testimonis de l'existència d'una confraria del Roser a la parròquia de Tiana, ja que no hem trobat cap documentació sobre el tema i ni tan sols es menciona en el contracte del retaule. Això últim succeïa quan la confraria només s'encarregava econòmicament d'una part de l'obra i no de la seva totalitat, segons Pérez San-

tamaría¹⁴. Els bustos dels hermes, vestits, barbats i amb els braços plegats, es recolzen cada un sobre un tronc de piràmide invertit daurat. Destaquem especialment la semblança de tots ells i sobretot l'expressivitat dels seus rostres, semblantment als que apareixen al sòcol del retaule de Santes Creus. Les dues figures interiors només conserven dels originals els caps. «Els hermes amb iconografia d'homes severos i barbats [...] s'ubiquen al pedestal semblantment a les cariàtides com la virtut moral i la saviesa enteses com a sosteniment de la fe»¹⁵.

La taula d'altar que separa les dues parelles d'hermes no és l'original. L'actual fou instal·lada quan s'inicià la campanya de reconstrucció del retaule després de la guerra, i és obra del fuster Josep Maria Vilaró.

En el contracte s'estipula que el retaule ha de tenir tres pisos o «cuerpos».

Predel·la

«S'obliga dit Tramullas de fer lo primer cuerpo de dita obra de alsada de dotse palms comptant del socol en amunt ab son pedestral repartit columnas y cornisa conforme ensenya Vignoles i art requereix».

El mestre Tremulles havia de fer «als enfronts de dit pedestal sis figuras petitas y als fondos quatre taulons de la passió de Christo». Les sis figures de la predel·la, de característiques similars, fan referència a la història d'Israel. Una primera etapa del poble jueu estaria representada per la figura de Moisès com a símbol de l'Èxode a Egipte. Identifiquem aquest personatge sota l'escena de la Visitació, en el plint de la columna esquerra i emmarcant, junt amb una altra figura, la representació de la Flagel·lació de Crist. Està dempeus, vestit amb una llarga túnica, i el reconeixem pels seus atributs principals: les taules de la llei, rebudes de Déu al mont Sinaí, i les banyes al cap (una d'elles mutilada), la representació de les quals, d'origen medieval, procedeix d'un error en la interpretació de la *Vulgata* en la paraula *cornatum* (emissor de raigs de llum o aurèola lluminosa) per banyut. El nomadisme del poble d'Israel a través del desert del Sinaí, conduïts per Moisès, acabà amb l'establiment a Palestina. Els jueus esdevenen un poble sedentari que es consolida sota un règim de monarquia teocràtica amb els governs de Saül, David i Salomó. La figura del rei David és fàcilment identificable en la predel·la al plint esquerre del carrer central del retaule. Apareix coronat, amb vestidures sump-

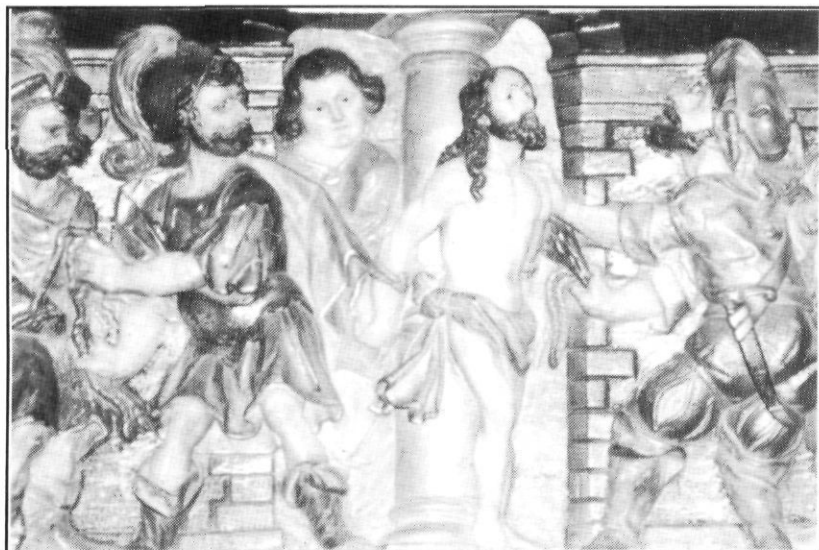
tuoses i amb un instrument musical, malmès, a les mans. L'habilitat musical de David sembla que alleugeria l'estat de Saül, posseït per un esperit maligne (I Sam. 16:23). Pel que fa als altres quatre personatges de la predel·la, tots presenten les mateixes característiques: duen barba, estan coronats (menys un d'ells, el cap del qual ha estat refet, la qual cosa ens fa pensar que l'original devia dur corona com els altres), les seves indumentàries són sumptuoses i es recolzen de manera similar en un pilar. No porten cap més atribut excepte un d'ells, el de l'extrem dret del retaule, que duu un ceptre a la mà dreta. El que aquests quatre personatges es representin junt amb Moisès i, sobretot, pel fet d'estar coronats, ens ha dut a identificar-los com a reis d'Israel, però no porten cap atribut que ens permeti reconèixer cadascun d'ells personalment. La presència de perso-

natges de l'Antic Testament en els retaules de l'època, preferentment Moisès i David, s'interpreta com un preanunci del Nou Testament¹⁶. La factura d'aquestes figures és força unitària i ha estat ben resolta, sobretot pel que fa als drapeigs i als trets fisonòmics.

Els reis d'Israel estan intercalats entre quatre relleus historiatats, completant la iconografia de la predel·la. En aquests relleus es representen, com exigeix el contracte, escenes de la Passió de Crist. Són, d'esquerra a dreta, la Coronació d'espines, l'Oració a l'Hort de Getsemaní, el Camí del Calvari i la Flagel·lació. La raó de la ubicació dels misteris de Dolor al bancal, segons Martín González, és que, d'aquesta manera «se hallan más próximos a los fieles y son más excitantes de la religiosidad», encara que la Crucifixió, «como símbolo de la Redención, básico para el cristiano, campea en lugar bien visible»¹⁷.

El cicle de la Passió s'inicia amb la pregària de Jesús al mont de les Oliveres. El plafó del retaule que representa aquest episodi fou totalment reconstruït pel fuster Vilaró l'any 1944. De la pintura de les figures s'encarregà Jaume Pujol¹⁸.

L'episodi de la Flagel·lació de Crist es representa en el relleu extrem de l'epístola. Aquest moment de la Passió és mencionat breument per tots els evangelistes, però la descripció detallista dels fets en l'art cristià prové de la tradició oral. Veiem al mig de l'escena la figura de Crist dret, nu, lligat a una columna rebent els assots dels seus botxins. Al voltant, tres personatges observen el que succeeix. L'estructura arquitectònica del fons ens situa l'escena a l'interior d'un edifici, el pretori de Pilat. Creiem que aquest relleu és paragonable al plafó del mateix tema que ocupa un lloc en la predel·la del retaule major de Santa Maria de la Geltrú. Si comparem les dues representacions, hi veiem semblances quant a la composició i característiques dels personatges. El *contraposto*, el gest, l'expressió i les vestidures dels dos soldats que assoten Crist són pràc-



Flagel·lació. Retaule del Roser, Tiana. Foto de l'autora.



Flagel·lació. Retaule de Santa Maria de la Geltrú. (Foto de Carles Aymerich. Servei de Restauració de Béns Mobles del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya).

ticament iguals. La figura de Crist al centre de les dues composicions, orientat cap a la dreta, també és similar tot i que el relleu geltrunenc traspuja més dramatisme. Aquest dramatisme ve sobretot per la representació de l'element de suplici. Al relleu de Tiana la columna romana és esvelta i manté el cos de Crist dret. En canvi, en el relleu de la Geltrú, més fidel als principis de l'art contrareformista, la columna és més baixa, de manera que el cos de Crist no té cap suport i es doblega cap enrera per l'acció dels assots.

Després d'haver sofert la burla del pretori, Crist serà sotmès encara a una altra com a preludi de l'Ecce Homo. Es tracta de la Coronació d'espines. El relleu que representa aquest tema es situa a l'extrem esquerre de la predella. L'episodi apareix en els evangelis (Mat. 27, 27-31; Marc 15, 16-20; Joan 19, 2-3) i la seva popularitat ve com a conseqüència del culte a la corona com a relíquia sagrada, comprada per sant Lluís al segle XIII. Crist, al centre de la composició, està assegut en una roca daurada, va vestit amb un mantell vermell i duu la corona d'espines al cap, la qual està sent col·locada pels botxins que l'envolten.

Un cop més pensem que aquesta escena és paragonable a la seva homònima del retaule geltrunenc. Podem establir un paral·lel en la figura de Crist asseguda de manera similar, amb el mantell que li deixa mig cos nu descobert. També en l'actitud dels botxins que li ajusten la corona (fixar-se especialment en el de la dreta, que recolza una cama a la roca mentre amb el braç alçat li col·loca la corona, i en el que està agenollat darrera de Crist). La figura del soldat romà que apareix a l'escena per la part esquerra, amb una llança i recolzant la mà sobre l'espatlla d'aquest botxí agenollat, també és comparable. L'element arquitectònic del fons (paret blava amb els maons marcats) és semblant a la del relleu de la Flagel·lació de Tiana. Amb tot, el plafó geltrunenc, amb dos personatges menys, té un efecte més dramàtic.



Coronació d'espines. Retaule del Roser, Tiana. Foto de l'autora.



Coronació d'espines. Retaule de Santa Maria de la Geltrú. (Foto de Carles Aymerich. Servei de Restauració de Béns Mobles del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya).

Les similituds entre els relleus de Tiana i els de la Geltrú confirmaria la hipòtesi que aquest últim fos obrat per en Josep Tremulles¹⁹. No obstant, el dramatisme de les escenes i l'ús d'elements més nous, sorgits de principis reformistes, en el de la Geltrú, i la sensació d'«acció congelada» del retaule tianenc, són elements importants que els diferencien. D'altra banda, el de Tiana és més ric en detalls i color i les figures apareixen més ben resoltes i acabades. Això no desdiiu la teoria que atribueix al mestre Tremulles el retaule de la Geltrú. Pensem que la realització col·lectiva d'aquest tipus d'obres és la responsable de les diferències qualitatives i estilístiques observades. Els oficials d'un taller, dirigits per l'escultor que contractava l'obra, en realitzaven part

d'acord amb els criteris del mestre. Aquest es reservava l'execució de les imatges o talles principals (les més visibles), deixant als seus subordinats la part menys compromesa de l'obra, la qual es resolia més o menys satisfactòriament depenent de la perícia de cadascú. Al nostre entendre, en el retaule tianenc és on apareix de manera més acusada la mà del mestre Tremulles per la major qualitat escultòrica que presenta. És especialment visible comparant els relleus de la Passió, però també els altres dos que se li atribueixen del retaule de la Geltrú (la Visitació i l'Anunciació).²⁰

Finalment, el darrer passatge de la Passió representat a la predel·la és la pujada de Jesús al calvari, on serà crucificat. No es conserva el relleu original. L'actual és obra del fuster Vilaró i del pintor Jaume Pujol.²¹

Primer pis

El mestre Tremulles «ha de carregar sobre dit pedestal sis columnas [...] i sobre ditas columnas la cornisa ab sos resalts y cupulas». Entre les sis columnes centrals, tres per banda, s'havia de fer una pastera adornada per dins de fullatges «o lo que apareixerà millor per adorno de dita pastera», amb la mare de Déu del Roser «de set palms poch mes ho manco» i sota aquesta figura «ab son trono ab dos minyonets». La part superior de la fornícula s'havia de coronar amb un cimbori, seguint sempre el model de la traça. Ja hem parlat de la novetat introduïda per Josep Tremulles en allargar la fornícula central sobrepasant al cos superior per donar més rellevància a la imatge central i unitat al retaule. Quant a la figura de la Verge del Roser, d'advocació molt difosa a l'època, no és l'original (destruïda durant la guerra)²². Sortosament hem aconseguit una fotografia antiga que ens permet observar, no sense dificultat, la qualitat de l'escultura d'en Tremulles²³. La Verge apareix coronada sostenint el Nen amb el braç esquerre, el qual està beneïnt, i amb un rosari a l'altra mà. Aquesta tipologia, segons Réau, és tan freqüent com incorrecta a causa de les «contaminacions» que fa evidents. La figura ocupa gairebé l'amplada de la fornícula, i hi destaquem l'ampul·lositat i l'elegància del seu vestit.

Als peus de la Verge el contracte estipulava la presència de dos *minyonets*. Finalment el mestre n'esculpí tres, resolts de la mateixa manera en el retaule de Santes Creus. Es tracta, segons Pérez Santamaría, de la possible transposició, en un retaule, de la massa de núvols i àngels que trobem als gravats del segle XVII²⁴.

El cimbori superior de la fornícula de la Verge, que envaeix el pis superior, presenta la imatge de Sant Josep amb el Nen. Josep tradicionalment apareixia associat a les escenes de la infància de Crist però a partir de la Contrareforma fou un sant venerat per ell mateix. Espòs de la Verge i pare adoptiu de Crist, està representat barbat, amb nimbe, dempeus i agafant la mà del nen Jesús. Tremulles li ha donat una situació privilegiada en el retaule, malgrat la seva mida reduïda, en ubicar-lo entre la Verge i Crist crucificat. Ens recorda vagament la figura en rodó de sant Josep situada en la tercera andana del retaule geltrunenc.

«Entre las columnas de dit primer cuerpo ha de fer quatre historias de mitg relleu dels quinze misteris de n^a s^a y dits taulons han de anar guarnits tots bé y conforme demostra dita trassa». Identifiquem d'esquerra a dreta els temes de l'Ascensió, Resurrecció, Anunciació i la Visitació.

En l'Anunciació, l'arcàngel Gabriel anuncia a Maria el naixement de Jesús (st Lluc 1, 26-38). La Verge es representa a l'esquerra agenollada davant de l'àngel, recolzada en una taula amb un llibre i dirigint la mirada cap a l'àngel. Aquest sorgeix per la dreta de la composició dalt d'un núvol per a donar a entendre que ve del cel. A la part superior de l'escena es representa l'Esperit Sant en forma de colom, que descendeix cap a la Verge i el Pare Etern envoltat de núvols i caps d'àngels. Com va fer notar E. Mâle, en l'Anunciació del segle XVII, a diferència de la medieval, «el cielo invade de golpe la celda en que reza la Virgen [...] El arte se ha propuesto poner la tierra en relación con el cielo»²⁵.

El relleu del primer pis de l'extrem de l'evangelí està dedicat a l'Ascensió de Crist. Segons els *Actes* dels apòstols (1: 9-12) va tenir lloc al mont de les oliveres, en presència dels apòstols, quaranta dies després de la seva resurrecció, representada just al costat en el parament oblic. La composició es divideix en dos àmbits ben diferenciats, cel i terra. La figura de Crist, dret, amb túnica i amb els braços oberts es representa a la part superior entre un cordó de núvols en forma d'u. A la terra, els apòstols estan agrupats mirant cap a la figura que s'allunya. Aquesta sensació de llunyania ve donada pels cànons dels personatges: les figures dels apòstols, entre els quals s'ha privilegiat la de sant Pere (identificable pel seu atribut habitual, les claus) són més grans i ocupen més espai que la figura de Crist.

El relleu dedicat a la Resurrecció, com hem dit, es situa al primer pis al costat de la represen-

tació de l'Ascensió. Malgrat que aquest episodi de la vida de Crist signifiqui un retorn a la terra al tercer dia de la seva mort, en el plafó del retaule tianenc es presenta la figura de Crist dret, surant sobre els núvols, beneint amb la mà dreta i sostenint amb l'altra l'estendard de la resurrecció. Aquest tractament del tema és d'origen italià i li dona una aparença més semblant a l'Ascensió. L'escena es completa amb la representació dels soldats vigilants de la tomba (dos d'ells dempeus, emmarcant la composició, i un altre, encara adormit, ajagut en primer pla). La representació del sarcòfag tancat sí que s'ajusta als principis tridentins, segons E. Mâle.

Si bé en els tallers artesanals catalans no tenia cabuda la creativitat dels mestres sinó que es tipificaven solucions i es repetien models iconogràfics, hi havia vies a través de les quals la plàstica es renovava lentament al nostre país. Una de les més habituals és el comerç d'estampes gravades que jugà un paper molt important en l'evolució de l'art europeu. Les obres dels pintors, preferentment italians, eren gravades i difoses arreu en forma d'estampes. Sovint eren gravadors flamencs els qui realitzaven viatges d'es-

tudi a Itàlia per copiar les obres més importants i difondre-les a Flandes. Les estampes eren adquirides a través de les principals vies comercials per un públic molt divers, especialment col·leccionistes i artistes, com es pot veure en els seus inventaris. Aquests últims, gràcies als gravats, incorporaven noves solucions tècniques en les seves obres. Creiem que pels tallers catalans més importants, com el dels Tremulles, devien passar algunes d'aquestes il·lustracions.

Una estampa de la Visitació de Ioannes Antonii de Paulis sobre una pintura de Federico Barocci, feta per a l'església romana de Santa Maria in Vallicella, sembla que va inspirar l'escultor català Joan Grau per a la realització de la mateixa escena en el retaule del Roser de l'església de Sant Pere Màrtir de Manresa²⁶. Si comparem aquesta última amb el relleu de la Visitació del retaule tianenc, veiem diferències notables pel que fa a la composició, molt més agosarada la del mestre manresà, però també hi podem copsar semblances pel que fa al grup de la Verge i la seva cosina Isabel. Maria, després de l'Anunciació, visità Isabel, embarassada de sis mesos, per assegurar-se de la veracitat del missatge de l'àn-



Visitació. Procedent del retaule del Roser de l'església de Sant Pere Màrtir de Manresa, obra de Joan Grau (destruït l'any 1936) Manresa, Museu Comarcal. Fotografia de l'autora.



Visitació. Retaule del Roser, Tiana. Fotografia de l'autora.

gel (Lluc 1: 36-56). L'escena es situa a l'aire lliure, davant la casa d'Isabel, i mostra el moment de la trobada entre les dues dones. Les coincidències entre els dos relleus estan, sobretot, en la composició de les protagonistes: en la manera d'abraçar-se, en l'expressió i forma de les cares (més arrodonida la de la Verge, més rígida la de la seva cosina per assenyalar la diferència d'edat), en el plegat dels vestits (potser una mica més rígid en l'obra tianenca). Hem de notar, però, que la comunicació que s'estableix amb la mirada entre els dos personatges en l'obra del manresà no es produeix en el relleu d'en Tremulles, on les mirades perdudes són la tònica dominant de tot el retaule. La composició de les arquitectures, tot i que és diferent en les dues obres, guarda una certa similitud quant a les línies generals que les defineixen. Ens referim concretament a l'arc de l'esquerra de les representacions i a la línia obliqua de la part dreta que convergeix en l'estructura arquitectònica anterior donant sensació de perspectiva. No obstant això, la d'en Tremulles és una arquitectura més ornamentada, pels colors i els detalls, que la d'en Grau, molt més austera. En les dues escenes Zacaries i Josep acompanyen les seves esposes. La situació i composició dissemblant d'aquests personatges no és, en absolut, parangonable. Joan Grau, prenent com a model el gravat de Ioannes Antonii de Paulis, tot i fer alguns canvis, aconsegueix una composició dinàmica i original, en contraposició a la senzillesa i claredat compositiva del relleu d'en Tremulles que agrupa o atapeeix els personatges linealment en primer pla. Si comparem el gravat amb l'escena tianenca, veiem més diferències que comparant-la amb el plafó del retaule de sant Pere Màrtir, per la qual cosa pensem en una còpia directa d'aquest per part de Josep Tremulles.

Joan Grau formava part d'una nissaga d'escultors de l'àrea del Bages lligada a moltes de les empreses escultòriques més ambicioses del Principat en el segle XVII. Una de les obres més reeixides d'aquest mestre és el retaule del Roser de l'església de Sant Pere Màrtir de Manresa (1642-c.1646), conservat fragmentàriament al Museu Comarcal de la mateixa població. L'estudi de J. Bosch ens mostra com aquesta obra serví de model a tota una generació d'escultors de l'àrea bagenca. La importància del taller dels Grau a l'època, pel que fa a la quantitat i qualitat de les obres, i els anys de realització del retaule de Sant Pere Màrtir, per part de Joan Grau, just abans que el mestre Tremulles comencés el seu, fa possible que aquest pogués conèixer directament l'obra del manresà. Tampoc no seria estrany que haguessin

compartit els mateixos gravats. Sabem que els Generes, família d'escultors actius a Manresa, van intervenir en la col·laboració amb els Grau en algunes obres. I un d'ells, Lluís Generes sembla que hauria arribat a Barcelona abans del 1656, i hauria entrat com a oficial o mestre col·laborador al taller dels Tremulles a l'època en què Josep treballava en el retaule de Tiana. Posteriorment se sap que es traslladà amb Llàtzer Tremulles a Perpinyà, on col·laborarien junts en diferents projectes²⁷.

Segon pis

La segona andana del retaule, «de deu palms d'alsada poch mes o manco», s'havia d'organitzar «ab son pedestal, columnes, tres pilastres estípides, cornisa tot ressaltat adornat ab sas cupules ab son frontispicis ab cada cupula ab quatre historias de mitg relleu dels quinse misteris i repartit a tenor de dit primer cuerpo». Els quatre plafons d'aquest segon pis estan referits, d'esquerra a dreta, a l'Assumpció de la Verge, Pentecosta, Nativitat i Presentació de Jesús al Temple.

L'Assumpció de la Verge és el quart dels seus misteris de glòria. Representa el moment de la pujada al cel de la Verge, en cos i ànima, tres dies després de la seva mort. És un tema d'origen apòcrif recollit per la *Llegenda àuria*. L'escena del retaule tianenc es divideix en dos àmbits ben diferenciats separats per una línia de núvols. A la meitat inferior els apòstols, reunits entorn la tomba buida, estan mirant astorats cap a la part de l'escena on es representa la Verge ascendint al cel conduïda per dos àngels. Tot i aquesta divisió dels personatges en dues zones, la direccionalitat de les actituds dels apòstols proporcionen molta més força a la meitat superior. Aquesta característica, junt amb l'actitud de la Verge amb els braços oberts mirant cap a dalt extasiada i la tendència de retornar els personatges al cel, embolcallant-lo tot de núvols, són, com ens fa notar T. Vicens, elements definitoris de l'estètica contrareformista²⁸.

L'escena de la Nativitat (Mat. 2: 1-12; Lluc 2: 1-20) presenta la Verge, el Nen i Josep acompanyats d'altres personatges. La Nativitat del segle XVII ja no mostra l'abandó de la Sagrada Família, sinó el moment en què els homes reconeixen el fill de Déu, per la qual cosa els tres protagonistes principals ara estan envoltats d'altres personatges (pastors, pastores i nens)²⁹. Aquesta nova Nativitat ja no es distingeix de l'Adoració dels pastors. La Verge i Josep ja no resen sinó que mostren el Nen a tothom. Com ja hem vist en altres



Circumcisió de Crist.
Gravat de Cherubino Alberti (foto The Illustrated Bartsch).

escenes típicament barroques, el cel i els àngels envaeixen la composició. Un d'ells estén un filacteri amb la inscripció *Gloria in excelsis Deo*.

La Pentecosta es representa al costat oposat de la Nativitat. La Verge al centre de la composició està envoltada dels dotze apòstols que miren, com ella, cap al cel amb admiració (sant Pere en primer pla és fàcilment identificable per la clau que porta a la mà). Per sobre d'ells es troba el colom de l'Esperit Sant que emet llengües de foc dirigides cap al grup dels apòstols als quals donarà el do de parlar en idiomes diferents (*Fets* 2: 1-4). Aquest episodi s'ha interpretat com el moment del naixement de l'Església. Tot i que la Verge no apareix en la narració bíblica, en aquesta escena tindria una funció simbòlica com a personificació de l'església i mare espiritual dels apòstols.

Presentació de Jesús al Temple. Retaule del Roser, Tiana.
Fotografia de l'autora.



Una estampa, a partir del gravat de la Circumcisió de Crist de l'italià Cherubino Alberti, podria haver servit de model a Josep Tremulles a l'hora de compondre l'escena de la Presentació de Jesús al Temple del retaule tianenc³⁰.

En el gravat albertià, datat el 1580, es produeix una «contaminació» entre dues escenes sovint molt confoses en la representació plàstica. Es tracta de la Circumcisió i la Presentació de Jesús al Temple. Segons la lacònica narració bíblica «al vuitè dia del naixement de Crist, quan havia de ser circumcidat, li posaren per nom Jesús» (Lluc 2: 21). La circumcisió, imposada per la llei mosaica com a símbol de l'Aliança, fou un costum que els hebreus prengueren dels egipcis. Equival al baptisme dels cristians, pel fet de ser el moment en què l'infant rep el seu nom, la qual cosa fou especialment destacada i celebrada per l'orde dels jesuïtes. Durant l'edat mitjana la circumcisió fou considerada com un dels Set Dolors de la Verge, ja que és la primera ocasió en què es vessa la sang de Jesús. L'art cristià situa l'escena dins el temple, on un sacerdot especialitzat, anomenat *mohel*, duu a terme la delicada operació en presència de la Verge. L. Réau³¹ ens fa notar l'error que comet la iconografia en no tenir en compte que la intervenció es realit-

zà a la casa paterna, ja que la Verge no podia entrar al temple abans de la seva purificació, és a dir, després de quaranta dies del naixement. L'evolució de la plàstica afegí als tres protagonistes (la Verge, el Nen i el sacerdot) nous personatges com Josep, ajudants del *mohel*, àngels, etc. Tots ells, i d'altres que no identifiquem, apareixen en el gravat de Querubino Alberti. La «contaminació» que dèiem entre la Circumcisió i la Presentació de Jesús al Temple s'observa en la compareixença de Simeó, la d'una dona amb dues tòrtres i la d'unes figures portant ciris. Si ens atenim a les paraules de sant Lluç, «un cop finalitzat el temps de la purificació de la mare, segons la llei de Moïses, varen portar l'infant a Jerusalem per a presentar-lo al Senyor» (2: 22). En aquell moment arribà Simeó al temple, al qual s'havia promès que no moriria sense haver vist abans Crist. Va prendre el nen Jesús als seus braços i va beneir-lo. La figura de Simeó es representa com a sacerdot suprem del temple identificat per la seva indumentària. En el mateix moment de la Presentació de Jesús es celebrava també el ritus de purificació de la mare, el qual suposava el sacrifici de dues tòrtres. D'aquí la presència en el gravat d'una dona que porta els dos ocells en una safata, a la part inferior esquerra. L'església primitiva incorporà aquest episodi com a festa cristiana, afegint, a més, a la celebració de la Purificació, una processó amb ciris, d'on deriva el nom de la candelària.

Josep Tremulles, més fidel a la tradició cristiana, no representà la Circumcisió sinó la Presentació de Jesús al Temple i també va fer una al·lusió a la candelària. L'escena es situa en un ambient palatí paragonable al del gravat italià, tot i les dificultats de transcripció en un relleu. Simeó, barbat i amb mitra, apareix al centre de la composició com en el gravat, sostenint en els seus braços l'infant nu. A la seva esquerra, un personatge calb i amb barba es correspon físicament i per la seva situació al sacerdot o *mohel* encarregat de realitzar la circumcisió al gravat. La Verge i Josep, com a personatges clau de la religió catòlica, apareixen en primer pla emmarcant la composició a ambdós costats de la taula d'altar, a diferència del gravat en què la multitud de figures fa més difícil la seva ubicació. No obstant això, l'actitud de la Verge a la dreta de Simeó és similar a la del gravat, tot i estar més reclinada al relleu. Al centre de la imatge, a la part inferior, un infant, que podria ser sant Joan Baptista³², es recolza a terra, al qual sembla adreçar-se la Verge per la seva proximitat (no en el gravat). La posició del nen i l'objecte que sosté a la mà és pràcticament igual al del gravat. Per últim,

l'escultor també imita el gravat italià amb l'al·lusió a la festa de la candelària mitjançant la representació dels dos ciris que emmarquen el cap de Simeó.

El coneixement dels gravats proporcionaven als escultors catalans nous models de representació, però la comparació del model i la seva transcripció manifesta, com diu J. Bosch, «un xoc de tradicions plàstiques diferents»³³. La mentalitat artesana dels mestres catalans, que no concebia la creativitat com a una prioritat, i l'escàs grau d'exigència dels comitents donava com a resultat la producció d'obres en sèrie que deixaven al marge les novetats introduïdes un segle abans pels artistes italians. Hem de tenir en compte que l'estatus liberal de les arts aconseguit a Itàlia durant el Renaixement no s'assolirà a Catalunya fins al segle XVIII, per la qual cosa els mestres catalans continuaren desenvolupant la seva activitat professional dins d'un marc gremial i associats als tallers artesanals. Per tant, la representació de la perspectiva, la psicologia dels personatges i el concepte unitari de temps i espai que els mestres catalans observaven en els gravats d'obres italianes, així com altres elements novedosos, seran incorporats pels artistes locals no pas per cap coneixement científic, ja que no tenien estudis de geometria, matemàtiques, òptica, ni d'anatomia, sinó de manera empírica a través de l'observació de les obres italianes. En les escenes de la Presentació de Jesús al Temple i en la Visitació del retaule tianenc, únics relleus amb representació d'arquitectures, la perspectiva està deformada. En aquests episodis i, en general, en tots els plafons del retaule, en lloc de concebre l'espai com un element estructurador de l'escena (com en el gravat d'Alberti), és un element més. Això fa que les escenes siguin no unes estructures articulades sinó una simple agregació d'elements. Hi són tots els necessaris per a comprendre l'escena, però hi ha un caràcter petri o congelat en les composicions. La representació de la psicologia dels personatges, introduïda pel pintor italià Leonardo da Vinci, rarament està present en els relleus de Tiana, on predomina la repetició d'expressions i trets fisonòmics.

Tercer pis

L'andana superior del retaule o «cuerpo per remate» de «dotze palms d'alsada» s'havia de resoldre amb dos parells de columnes centrals emmarcant, o bé una fornícula destinada a les figures de Crist, sant Joan i Maria, o bé un plafó en relleu segons «lo que a dit Tramullas li aparexera mes convenient per al dit effecte». Segui

com sigui, als costats d'aquestes columnes «ha de haver dos quadros de mitg relleu [...] de la alsada y amplaria que convindra per donar remate a dita obra ab sos adornos astipites cornisas [y] frontispicis». Els carrers més extrems del retaule s'havien de rematar, segons exigències del contracte, amb un cimbori o «torratxo» a cadascun.

Tremulles, aprofitant el petit marge de llibertat que se li concedia, optà per representar les figures en rodó de Crist crucificat, sant Joan i la Verge. Les escultures originals no es conserven i la reconstrucció del tema realitzada pel fuster Vilaró suprimí les figures de sant Joan i la Verge. La qualitat de la fotografia antiga no ens permet de fer una anàlisi més aprofundida. A diferència dels Calvaris de l'època gòtica, amb moltes figures, al segle XVII es prefereix una escena més clara amb només tres personatges.

En els dos relleus dels costats de la Crucifixió es representen la Coronació de la Verge (a la banda de l'evangelí) i l'escena de Jesús entre els doctors (al costat de l'epístola).

La font per al tema de la Coronació de la Verge, estrany a la Bíblia, s'atribueix a una narració del bisbe Melitó de Sardes, popularitzada al segle VI per Gregori de Tours i recollida posteriorment per Iacopo da Varazze a la *Llegenda àuria*³⁴. La Verge orant i dirigint la seva mirada cap avall, cap al fidel, es situa al centre de la composició i apareix coronada per les tres persones de la Trinitat. Crist a la seva dreta, barbat i amb un mantell, que li deixa mig cos nu descobert, està sostenint la corona amb una mà junt amb el Pare Etern, a l'esquerra de la composició. El colom de l'Esperit Sant a la part superior, es representa en la mateixa vertical que formen la corona i la figura de la Verge. El mestre Tremulles ha prescindit de qualsevol element superflu, optant per una claredat compositiva i fent l'escena fàcilment identificable, tenint en compte la situació elevada del relleu.

L'episodi que descriu la discussió de Jesús entre els doctors ocupa el plafó de l'epístola del tercer pis del retaule. L'escena té lloc a l'interior del temple de Salomó, suggerit per una senzilla arquitectura que apareix al fons a la dreta. El jove Jesús està representat al centre de la composició envoltat d'ancians que l'escolten, dos d'ells amb un llibre a les mans. Com en els altres plafons del retaule, els personatges ocupen tot l'espai del relleu. L'origen d'aquest episodi està en la narració bíblica de sant Lluç (2: 41-51). J. Vicente ens fa notar les coincidències «tant en

els personatges representats com en la composició i ambientació» de l'escena amb la seva homònima del retaule geltrunenc, les quals, diu, «demostren l'existència d'un model comú, només que una i altra són inverses»³⁵.

Segons el contracte, els carrers extrems del retaule s'havien de rematar amb dos cimboris. En Tremulles en farà un tercer a sobre l'escena de la Crucifixió. El mestre, tot i que no era una exigència del comitent, representà les tres virtuts teològiques coronant el retaule tianenc.

La personificació de conceptes abstractes, coneguda des de l'antiguitat clàssica, fou adoptada per l'Església per a transmetre ensenyaments morals representant vicis i virtuts. La divisió entre virtuts teològiques (fe, esperança i caritat) descrita a la primera *Epístola de sant Pau als corintis* (I Cor. 13:13) i les quatre virtuts cardinals (justícia, prudència, fortalesa i templança) formulades pel filòsof grec Plató a la *República* (4, 427 i ss.) s'establí a l'Edat Mitjana. Per a la representació de les virtuts, els artistes renaixentistes i barrocs es basaren en fonts antigues incorporant també nous elements. La *Iconologia* de Cesare Ripa, publicada el 1593, fou un dels textos més valuosos, influents i renovadors per a la plàstica de la Contrareforma, ja que descriu amb detall i il·lustracions els atributs que pertanyen a cada personificació.

Identifiquem la Fe en el retaule de Tiana a la dreta de Crist, al cimbori superior. És una figura femenina representada dempeus alçant en la mà dreta un calze i sostenint una creu (trencada) en l'altra. Aquests dos atributs simbolitzen «los dos extremos principales de nuestra Fe [que son] como dice San Pablo, el creer en Cristo crucificado y el creer además en el Sacramento del Altar»³⁶.

Al cimbori superior dret del retaule podem reconèixer la virtut de l'Esperança. El mestre Tremulles es basà per a la seva representació en el text bíblic de l'*Epístola als hebreus* on sant Pau afirma que «l'esperança serveix a la nostra ànima com a àncora segura i ferma» (Heb. 6:19). Així, la figura femenina que representa aquesta virtut té com a atribut principal una àncora.

La tercera virtut teològica, la Caritat, és fàcilment identificable al cimbori superior del carrer central del retaule, a sobre de la Crucifixió i l'Esperit Sant. Es situa entre les altres dues per ser la més excel·lent de totes (I Cor. 13:13). Malgrat el seu estat de conservació (ha estat mutilat el cap i una part del cos), veiem que s'ha escollit la

representació maternal d'aquesta virtut, freqüent a l'art italià a partir del segle XIV. La Caritat és una figura femenina al voltant de la qual ronden tres infants que mostren que «si bien la caridad es una sola virtud, posee un tríplice poder, pues sin ella nada importan la fe ni la esperanza». Ignorem, per la destrucció de part del relleu, si l'escultor va concebre en el retaule tianenc la caritat com a imatge de l'antiga Virgo Lactans. En aquest cas estaria alletant una o dues de les criatures.

CONCLUSIÓ

Només són dues les obres conservades que podem atribuir amb tota certesa al mestre Tremulles (retaules de Tiana i Santes Creus) a més de la seva intervenció gairebé segura al retaule de la Geltrú, confirmada per la documentació. Són poques per establir una evolució estilística acurada i realitzar un estudi aprofundit de l'escultor, especialment si tenim en compte el diferent grau

de conservació d'aquestes obres. De totes elles la més malmesa és el retaule geltrunenc, seguida pel de Santes Creus, amb quatre figures principals refetes, i el de Tiana. El destí ha volgut que els altres tres retaules que contractà (si més no), coneguts per la documentació que ens ha arribat, no s'hagin conservat. Ens referim al de Sant Nicolau Tolentí, per al convent de Sant Agustí, el de Sant Lluís, per al monestir de Santa Maria de Jesús, tots dos a Barcelona, i el retaule major de l'església parroquial de Valls.

Malgrat tot, les obres que podem admirar actualment manifesten un nivell digne d'execució que ens permet conèixer la vàlua notable del mestre Tremulles dins el context de la retaulística catalana de l'època barroca.

Continuarem insistint per a desvetllar noves dades de l'escultor Josep Tremulles que, esperem, encara s'amaguin als fons dels nostres arxius.

M. Dolors Bocanegra i Marcos

NOTES

1.- Entre les diferents variants que presenta aquest cognom als documents, hem adoptat la de Tremulles, que és la que figura a l'*Enciclopèdia Catalana*.

2.- Arxiu Diocesà de Barcelona, *Visitationes Officialatus de annis 1601, 1602 et 1605*, vol. 58a, foli 38.

3.- Anònim, «Quaranta anys de la Restauració del Retaule Barroc», *Programa de la Festa Major de Tiana*, 1984.

4.- C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, vol. I: *Els precedents. El primer barroc (1600-1670)* (Barcelona 1959), pp. 110-112.

5.- La troballa dels documents es va produir gràcies a l'actuació d'un grup d'estudiants de l'Agrupació Escolar Mixta de Tiana, dirigits pel mestre Josep Lloret i esperonats per un programa de Radio Nacional de España, que organitzava grups sota el nom d'*Operación Rescate* amb la finalitat de recuperar el patrimoni artístic de l'Estat.

Els documents es troben, respectivament, en els següents llibres de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona: 1) not. Josep Galcem, man. 19, 1645, folis 193-202; 2) not. Josep Galcem, man. 19, 1645, folis 208-210; 3) not. Josep Galcem, man. 19, 1645, folis 210-217; 4) not. Josep Galcem, man. 20, 1646; 5) not. Francesc Llunell, man. 25, 1655, foli 375; 6) not. Magí Boter, man. 2, 1676-78, folis 52-55; 7) not. Magí Boter, man. 2, 1676-78, foli 213.

Totes les cites que es troben en el treball i que no esmentem la seva procedència, estan tretes d'aquests documents.

6.- Les notícies de l'època es limiten a donar a conèixer el descobriment dels documents. Vegeu C. MARTINELL, «Identificación de un retablo de José Tramulles en Tiana», a *La Vanguardia Española* (29 de setembre de 1971), p. 49.

Anònim, «Un retablo barroco de José Tramulles, identificado en Tiana», a *Eventos Culturales* (juliol-setembre, 1972), pp. 7-8.

El *Programa de la Festa Major de Tiana* de l'any 1984 recull l'article anònim «Quaranta anys de la Restauració del Retaule Barroc» que descriu una breu història de l'obra especialment a partir de la guerra civil. També dona a conèixer una fotografia de principis de segle que reproduceix l'estat original del retaule.

7.- MERCÈ VIDAL I SOLÉ, «L'escultor Antoni Tremulles (c.1570 - c.1640)», a A. ROSSICH i A. RAFANELL, *El barroc català* (Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1989).

8.- C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 110.

9.- *Ibidem*.

10.- *Ibidem*.

11.- J.F. RAFOLS, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, vol. III (Barcelona: Ed. Millà, 1954), p. 166.

12.- J. VICENTE i M. LL. ORRIOLS, *Els artífexs del retaule de Santa Maria de la Geltrú* (Vilanova i la Geltrú: Círcol Catòlic, 1992).

13.- J. BOSCH, *Els tallers d'escultura al Bages del s. XVII* (Manresa: Caixa de Manresa, 1990), p. 140.

14.- A. PÉREZ SANTAMARÍA, «Iconografía de Nuestra Señora del Rosario en Cataluña», a *Boletín del Museo Instituto «Camón Aznar»*, nº XXXVII (Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1989), pp. 121-142.

15.- J. BOSCH, *op. cit.*, p. 141.

16.- J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», a *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (Valladolid, 1964), pp. 5-66.

17.- *Ibidem*, p. 11.

18.- Totes les dades referents a la reconstrucció de les parts perdudes del retaule i que atribuïm al fuster Vilaró, ens les ha confirmat ell mateix. Igualment la realització de la policromia, obra d'un familiar seu, en Jaume Pujol.

19.- J. VICENTE en el seu estudi sobre el retaule de la Geltrú ja havia copsat les semblances entre les dues escenes de la Passió dels dos retaules. Defensa la seva autoria comú en una breu explicació basant-se en la utilització de models iconogràfics semblants per part de l'escultor, però no fa una anàlisi estilística.

20.- N. NOGUÉ, *El retaule major de la Geltrú* (Vilafranca del Penedès: Caixa Penedès, 1991).

21.- Vegeu nota 18.

22.- Vegeu *Programa...*, p. 73.

23.- La fotografia ens l'ha cedit gentilment el regidor de Cultura de l'ajuntament de Tiana, en Lluís Carreras. Es tracta d'una postal amb mata-segells de l'any 1907.

24.- A. PÉREZ SANTAMARÍA, «Retablos catalanes de Nuestra Señora del Rosario», a *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. LIV (Universidad de Valladolid 1988), p. 319.

25.- E. MÀLE, *El arte religioso del s. XII al s. XVIII* (Buenos Aires, F.C.E., 1966 [1945]), p. 176.

26.- J. BOSCH, *op. cit.*, p. 148.

27.- Vegeu J. BOSCH, *op. cit.*, p. 98.

28.- T. VICENS, *Iconografía assumpcionista* (València: Generalitat Valenciana, 1986).

29.- Vegeu E. MÀLE, *op. cit.*, p. 177.

30.- El pintor i gravador Cherubino Alberti (Borgo san Sepolcro, 1563 - Roma, 1615) formava part d'una nissaga d'arquitectes, pintors i escultors que, segons Bénézit, ocupaven a la població de Borgo san Sepolcro un lloc comparable als Carracci a Bolònia. El jove Cherubino marxà a Roma on rebé encàrrecs pictòrics eclesiàstics importants (decoració de la sala clementina del palau pontifici). Tot i el seu mèrit com a pintor, fou sobretot com a gravador que tingué un lloc destacat dins l'escola italiana, tant pel nombre elevat d'obres com per la seva qualitat. S'ignora qui fou el mestre en aquest gènere: per uns crítics fou el gravador Cornelius Cort, però Bénézit atribueix una certa semblança de les seves obres amb les d'Agostino Carracci i Francesco Villamena, sobretot pel que fa a l'expressió.

Vegeu E. BÉNEZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* (France: Librairie Gründ, 1976).

31.- L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien* (París: Presses Universitaires de France, 1957); vol. II: *Iconographie de la Bible II. Nouveau Testament*, p. 258.

32.- Ens ha suggerit aquesta idea la doctora A. Pérez Santamaría, tenint en compte la posició destacada del nen a l'escena i la importància de sant Joan Baptista com a precursor de Crist, sovint representats conjuntament en la iconografia tradicional.

33.- J. BOSCH, *op. cit.*, p. 152.

34.- Vegeu L. RÉAU, *op. cit.*, p. 621.

35.- J. VICENTE, *op. cit.*, p. 17.

36.- C. RIPA, *Iconología* (Madrid: Akal, 1987), pp. 161-64.

37.- C. RIPA, *op. cit.*, p. 164.