La casa Trinxeria de Cassà de la Selva

DAVID MALLORQUÍ
Conservador-restaurador
RUDI RANESI
Conservador-restaurador
QUIM MUNDET
Investigador

Quaderns de la Selva, 25 (2013)
201-219

Centre d'Estudis Selvatans



Sales de la primera planta de can Trinxeria.

Foto: David Mallorquí



Habitació del primer pis on es van descobrir pintures.

Foto: David Mallorquí

L'Ajuntament de Cassà de la Selva va adquirir l'any 2000 l'immoble conegut com can Trinxeria, a la plaça de la Coma de Cassà de la Selva, i va iniciar un llarg i curós procés de restauració que va culminar a finals de l'any 2011. En l'última fase de restauració s'ha procedit a la restauració de les estances interiors que tornen a dignificar aquest emblemàtic edifici documentat des del segle XVI, les quals va anar acollint, des del segle XVIII, les famílies de la nostra història: els Llach, els Güitó i els Trincheria. És una història d'importants propietaris amb interessos en el món del suro i en la viticultura, el representant més conegut dels quals va ser Marçal de Trincheria. Precisament va ser la família Trincheria qui va encarregar la reforma de la casa a un jove arquitecte, Josep Balet, a finals dels segle XIX, i la va dotar de l'espectacular façana i de l'interior revestit d'impressionants pintures i paviments hidràulics que ara s'han recuperat.

Els orígens

És a partir de l'any 1739[1] quan, procedents de Romanyà de la Selva, la família Llach traslladà la seva residència a Cassà de la Selva, conservant i administrant, des d'aquí, l'extensa propietat del mas Llach de Romanyà amb la seva explotació agrícola-ramadera i forestal. Francesc Llach i el seu fill hereu, també Francesc Llach, durant els anys 1741 i 1742[2] tingueren ocasió d'adquirir unes peces boscoses, de considerable extensió, a Romanyà, que feren més gran encara la seva heretat, que amb aquesta compra arribava a les 509 hectàrees, la majoria plantades de sureda. A més, també eren propietaris del mas Rourevell de Riudellots de la Selva.

És prou sabut que durant el segle XVIII la indústria suro-tapera començà el seu desenvolupament i la seva expansió; la rendibilitat de les suredes del mas Llach de Romanyà fou notòria i s'allargà fins a mitjan segle XX, arribà a superar, en els darrers anys, quan la producció havia sofert una disminució important, les 40 tones de pela de suro anuals. L'explotació d'aquestes extenses suredes durant aquest llarg període permeté als seus propietaris obtenir unes rendes importants que els situaren en un estatus social i econòmic privilegiat.

L'any 1750 adquiriren a Pere Pujades, metge de la Bisbal, la casa Pujades, situada a la Plaça de la Coma i amb un hort al darrere, la qual, després de la venda, canvià el nom pel de can Llach. La seva superfície, aproximadament, venia a ser la meitat de l'actual casa Trinxeria.

L'hereu, Francesc Llach, es casà l'any 1742 amb Anna M. Coll i Barril[3], del veïnat de Montjuïc de Girona. La filla d'aquest matrimoni, Rosa Llach i Coll, va ser l'hereva universal dels seus pares i l'any 1772[4] es casà, en primeres núpcies, amb Modest Thió i Pasqual, de Franciac, de qui enviudà l'any 1777. Rosa Llach i Coll

1 AMCS. Fons Trinxeria. Docs. 182 a 185.

2 AMCS. Fons Trinxeria. Doc. 196

3 AMCS. Fons Trinxeria. Doc. 205.

4 AMCS. Fons Trinxeria. Doc. 253.

es casà en segones núpcies l'any 1.782 amb en Josep Güitó[5], pagès de Romanyà de la Selva. Amb aquest casament la nissaga Llach donava pas a la dels Güitó.

L'any 1811 el fill hereu d'aquest matrimoni, Josep Güitó i Llach, es casà amb una seva cosina germana, Francesca Vall-llovera i Llach, filla de Josep Vall-llovera i d'Anna M. Llach i Coll.[6]

L'any 1842 el fill hereu d'aquest darrers cònjuges, Josep Güitó i Vall-llovera, es casà amb Maria Concepció Genover i Llavaneres,[7] de Vilanant, població situada a l'Alt Empordà.

L'any 1864 Josep Güitó i Llach comprà la casa veïna de can Llach, a la Plaça de la Coma, situada a la banda de ponent, que li fou venuda per Josep Poch i Fullà,[8] boter de Cassà. Aquesta segona casa, amb hort al darrere, completava la superfície de la futura casa Trinxeria.

D'aquest darrer matrimoni nasqueren 3 filles: Dolors, Clara i Concepció Güitó i Genover. Aquesta darrera es casà amb Pere Coll, hisendat de Salt.

Cal indicar que els Llach-Güitó també anaren adquirint, a més de la casa de la plaça de la Coma, diverses finques dins el terme de Cassà de la Selva: can Pla de la Grua, masia amb 9 vessanes de conreu, situada al costat de ponent de la carretera de Cassà a Sant Andreu i que, pel sud, afrontava amb l'antic cementiri;[9] Camp de Sosvalls[10], conegut també com Camp Torrent i, finalment, com l'Horta d'en Llach, de 7 vessanes d'extensió, a ponent, la qual afrontava amb l'anomenat torrent Sosvalls; una peça de sureda anomenada les Miloques,[11] situada al veïnat de les Serres, de 14 vessanes, la qual afrontava a orient amb el torrent dels Nesplers (avui, de l'Aboia), a ponent, amb el Baró de Foixà (terres del mas Cassà de les Serres) i, al nord, amb el citat baró de Foixà; finament, una peça d'erm situada al Puig d'en Pujades[12] (Matamala), de 5 vessanes, el qual afrontava, a orient, amb el mas Carbó de les Serres i amb en Güitó (Barril), i a ponent, amb l'esmentat Güitó (Barril).

Els Trincheria

No és fins l'any 1867 que Marçal de Trincheria[13] arriba a Cassà de la Selva procedent d'Olot, si bé les seves arrels familiars eren originàries de Prats de Molló, al Vallespir. Marçal de Trincheria i de Bolós era fill de Joaquim de Trincheria i

5 AMCS. Fons Trinxeria. Doc. 269.

6 AMCS. Fons Trinxeria. Doc. 286-B.

7 AMCS. Fons Trinxeria. Doc. 299.

8 AMCS. Fons Trinxeria Doc. 301.

9 AMCS. Fons Trinxeria. Doc. 310.

10 AMCS. Fons Trinxeria. Notari Joaquim Artigas, de Girona. 1865-02-16.

11 *Ídem*.

12 *Ídem*.

13 AMRVCS. Annex 2. Escrits de Marçal de Trincheria, p. 1s.



El fals enteixinat de la planta baixa. Foto: David Mallorquí.

Noguer, casat amb M. del Tura Bolós i Santaló, important família d'hisendats d'aquella població, els avantpassats de la qual havien tingut càrrecs destacats dins dels cossos militar i polític de l'Estat. L'hereu d'aquest matrimoni, Francesc Xavier de Trincheria i Bolós, continuà la nissaga dels Trincheria a Olot. Un altre germà, Antoni de Trincheria i de Bolós, es casà a Massanet de la Selva amb la Rita Ruscalleda i Morat. Marçal de Trincheria, un altre dels germans, que era advocat de professió, contractà matrimoni l'any 1867 amb la pubilla Güitó, Dolors Güitó i Genover, i es va traslladar, per aquest motiu, a la casa Llach, de la plaça de la Coma de Cassà de la Selva, on va conviure amb la muller, els sogres i les cunyades, la Clara i la Concepció. D'aquest matrimoni nasqué un únic fill, Josep



Marçal de Trincheria i de Bolós, el personatge més rellevant de la nissaga Trincheria a Cassà de la Selva.

Font: Col·lecció Bosch-Domingo



Josep de Trincheria i Güitó va ser qui va encarregar la reforma de la casa al segle XIX. A la imatge amb la seva dona, Adelina d'Azúa i Pastors.

Font: Col·lecció Bosch-Domingo

de Trincheria i Güitó. Amb ell quedava substituïda la nissaga Güitó per la dels Trincheria.

Dolors Güitó morí durant el tercer any de matrimoni i Marçal de Trincheria es casà en segones núpcies l'any 1871 amb la seva cunyada, Clara Güitó,[14] germana de la difunta Dolors. D'aquest segon matrimoni nasqueren 4 fills: Lluís, Marçal, Ramon i Concepció de Trincheria i Güitó. Onze anys més tard, l'any 1882, moria Clara Güitó, segona muller de Marçal de Trincheria. Llavors, el pare de la difunta, Josep Güitó i Vall-llovera, va fer hereu universal el seu nét primogènit, Josep de Trincheria i Güitó, l'únic fill nat del matrimoni entre Dolors Güitó i Marçal de Trincheria. Assignà també al gendre i als altres néts alguns llegats de menor importància.

Marçal de Trincheria, com a pubill de la família Güitó, es dedicà a l'administració del patrimoni del seu sogre i tingué cura de l'explotació de les suredes del mas Llach de Romanyà i dels conreus del mas Rourevell de Riudellots de la Selva. Marçal de Trincheria confessa en els seus escrits que, en arribar a Cassà, era un neòfit en el tema del suro i de la seva indústria; també explica que, per a iniciar-se en el món del suro, primer es dedicà a la viticultura i a l'embotellament de vi i que els seus vins aconseguiren dos diplomes de menció a l'Exposició Vinícola Nacional, pels vins Negre i Claret de Romanyà de la Selva; posteriorment també obtingué medalla de plata en la Convenció Regional Gironina pels vins Negre, Claret i Blanc Dolç, de Cassà de la Selva.[15] Els seus coneixements sobre el món del suro s'anaren ampliant i adquirí una extensa informació sobre les diferents qualitats i producció d'aquest producte en cada un dels països de la Mediterrània on creixien, de forma espontània, les suredes. S'implicà i esmerçà molts anys de la seva vida a defensar, promocionar i protegir, tant la indústria suro-tapera local com de la resta de la península Ibèrica. Es preocupà d'agrupar els propietaris forestals de suredes i els industrials tapers per tal que prenguessin consciència i lluitessin junts per a la salvaguarda dels propis interessos. La seva visió sobre la problemàtica surera el portà a publicar, l'any 1892, la seva obra cabdal, *La Lliga Duanera Hispano Portuguesa*[16], on plasmava la necessitat que entre aquests dos països capdavanters en la producció de suro s'establís un acord duaner que regulés les exportacions del suro en planxa, ja que, tal com es feien les transaccions en aquella època, les indústries locals corrien el risc de no disposar de matèria prima per a poder elaborar els seus propis taps i carracs. La seva mort prematura, ocorreguda a Girona l'any 1897,[17] quan tenia 59 anys, estroncà el seu treball. En el mateix any de la seva mort una Comissió de Propietaris de Suredes de Catalunya li havia agraït els seus treballs divulgatius i de propaganda fets fins aleshores i li demanava que, per compte de la Comissió, viatgés a Perpinyà i a altres poblacions del Rosselló per tal de continuar

14 AMRVCS. Annex 2. Escrits de Marçal de Trincheria, p. 3.

15 *Ídem*. p. 7, nota 6.

16 *Ídem*, p. 11.

17 *Diari de Girona*, 16-11-1897, p. 4.

les habituals conferències sobre el suro i les seves múltiples aplicacions. L'encàrrec no es va poder realitzar.

El seu fill primogènit i hereu universal de l'heretat Llach-Güitó, Josep de Trincheria i Güitó, es casà a Barcelona el 30 de setembre de 1897[18] amb l'Adelina d'Azúa i de Pastors. Cal dir que el casament es realitzà en el segon intent, ja que en el primer, projectat per al mes de maig del mateix any, el nuvi no es presentà a l'església, pressionat pel seu pare i alguns familiars que s'oposaven al matrimoni. Aquest fet provocà una gran indignació per part dels familiars de la núvia i també entre pare i fill. Finalment, aquesta accidentada història d'amor va tenir un final feliç i superà tots els impediments provocats pels interessos materials.

La construcció de la casa

Josep de Trincheria, el mateix any 1897, havia fet reformar, amb motiu del seu casament, la casa Llach amb tots els embelliments de la façana i de les estances interiors. Després de la reforma, can Llach passaria a denominar-se can Trinxeria.

Josep de Trincheria figura l'any 1899 com a soci del Centro Defensor de la Industria Corcho Taponera. L'any 1909 es publicaren els Estatuts de l'Associació de Propietaris Surers de Girona, dedicada a promoure l'estudi i aplicació de les reformes que anessin encaminades al desenvolupament de la riquesa surera. Dels 84 socis que tenia l'Associació, un era Josep de Trincheria. L'any 1919 Josep de Trincheria va ser nomenat subcaporal de Sometents del districte de Cassà de la Selva.



BALET Y DURÁN (D. JOSÉ), *Barcelona.*—¡Qué menos puede hacerse que dedicar un recuerdo en estas páginas al amigo querido, al compañero inseparable en el aula!

José Balet y Durán desapareció de este mundo en la plenitud de su vida y cuando estaba próximo á recoger el fruto de sus desvelos.

En aquel venturoso Junio de 1905, al salir juntos de la Escuela con el título de Arquitecto, henchidas nuestras almas de esperanzas é ilusiones, latiendo en nuestro pecho en la contemplación de las creaciones del Arte y con deseos vehementes de producir...

L'arquitecte Josep Balet i Duran va ser qui va construir l'edifici de can Trinxeria tal com avui el coneixem.

Font: Associació d'Arquitectes de Catalunya, ***Anuario*** 1907.

18 *Diari de Barcelona*: La Lucha, 30-9-1897.

Aquest matrimoni va tenir un sol fill, Josep M. de Trincheria i d'Azúa, que va morir a l'edat de 19 anys, el 1918, a conseqüència d'una tuberculosi. El seu pare, Josep de Trincheria i Güitó, morí 6 anys més tard, l'any 1924, a l'edat de 56 anys. Durant la Guerra Civil l'edifici de can Trinxeria va ser ocupat pel comandament dels pilots de l'aeròdrom de Cassà i durant el bombardejos la casa va patir alguns desperfectes.[19] Després de la Guerra Civil Adelina d'Azúa i de Pastors va viure a la casa Trinxeria acompanyada d'una seva neboda, Carme de Trincheria i Pi, fins al seu decés, esdevingut el 23 de gener de 1964 quan tenia 91 anys. La seva neboda continuà residint a la casa fins que morí, a l'edat de 87 anys, el dia 10 d'octubre de 1986.

La recuperació

Des d'aquell moment la casa restà deshabitada i els hereus, descendents de la família Trincheria, se la van vendre l'any 1988 a una empresa de construcció anomenada Calderón, que l'any 2000 la va vendre a l'Ajuntament cassanenc.

Les primeres actuacions empreses per l'Ajuntament van ser la consolidació de les estructures externes i el jardí, mentre que en l'última intervenció es van recuperar les estances interiors, les pintures i els mosaics hidràulics.

La majoria dels mosaics hidràulics porten el segell de Butsems & Fradera, de Sitges, fàbrica ubicada al Massís del Garraf. Carles Butsems i Martí Fradera varen fundar l'empresa el 1856 i va esdevenir la principal casa de fabricació de paviments hidràulics de Catalunya i de la resta de l'Estat, amb Gaudí, Puig i Cadafalch, Domènec i Montaner com a principals clients per a les seves obres. A més dels paviments, també elaboraven elements ornamentals de pedra artificial, tant per a interiors com per a exteriors, amb la qual cosa no seria desencaminat pensar que podrien ser els productors de bona part dels elements d'aquest tipus que vesteixen la façana i tot el conjunt de l'edifici (extrem que no està comprovat).

Al llarg d'aquesta última intervenció, entre els mesos de desembre de 2010 i de juliol de 2011, es varen realitzar els treballs de conservació-restauració de les pintures murals de can Trinxeria, duts a terme per l'empresa de restauració Consorzio Artigiano Arcovaleno SL i el seu equip de conservadors-restauradors especialistes en restauració de pintura mural,[20] comptant amb el seguiment i conformitat del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC).

Aquesta actuació es va efectuar en el marc del projecte de rehabilitació integral de can Trinxeria, segons el projecte municipal, i fou executada per l'empresa constructora Arcadi Pla SA, finançada amb recursos econòmics procedents del fons europeu FEDER, de la Diputació de Girona i del Ministeri de Cultura, amb l'objectiu final de conferir un ús municipal a l'edifici.

19 Lario Sánchez, Juan. *Habla un aviador de la República*. Madrid: Editorial Gregorio del Toro, 1973, p. 306.

20 Rudi Ranesi i David Mallorquí (direcció), Davide Belfiore (cap d'equip), Joan Colin, Neus Casal, Marta Pascual, Albert Vila i 4Restaura S.C.P. (Imma Brull i Núria De Toro).

Les pintures murals recuperades es localitzen en 11 cambres de l'edifici, distribuïdes entre la planta baixa i el primer pis, uns 425 m^2 de superfície, entre paraments verticals i sostres. Com a pintures murals, cal tenir present que aquestes formen part indissociable del seu conjunt arquitectònic i confereixen amb les seves decoracions un notable valor històric-artístic afegit a l'edifici. La seva restauració, doncs, significa la recuperació i la posada en valor no tan sols de les pintures sinó també de can Trinxeria i de tota la seva història.

Descripció de les pintures i estat de conservació

Les pintures murals de l'edifici daten de finals del segle XIX i són principalment de caire decoratiu, responen al gust burgès de l'època per a ennoblir els seus edificis civils amb motius decoratius de caràcter profà. Així, en les diferents sales de l'edifici hi trobem majoritàriament representades falses arquitectures, fusteries i marbrejats pintats, sanefes decoratives de tipus geomètric, motius florals o elements diversos d'inspiració vegetal, i també algunes figuracions, com ara angelets, personatges portadors de gerres de fruites o garlandes amb ocells. Val a dir que algunes de les pintures de la primera planta presenten moltes similituds amb algunes de les que hi ha en una altra casa de Cassà de la Selva, can Peix, cosa que fa pensar que varen ser executades pel mateix autor.

Respecte a la tècnica pictòrica, quasi la totalitat de les pintures són fetes al tremp de cola, sobre un arrebossat de calç i sorra acabat amb un lliscat de guix com a capes de preparació, tant per als paraments verticals com per a les voltes. Es tracta d'una tècnica habitual en aquest tipus de decoracions de l'època, que fa ús de veladures i transparències per tal d'aconseguir vibracions cromàtiques en les formes reproduïdes. Acompanyant les decoracions pictòriques també hi trobem alguns elements decoratius en relleu, generalment realitzats en guix i pintats també al tremp de cola, com els florons centrals d'algunes estances o els frisos correguts i les mènsules que decoren puntualment algunes cambres.

Sobre l'estat de conservació que presentaven les pintures a l'inici de la intervenció, cal dir que era, en general, dolent o molt dolent, fins i tot ruïnós en alguns punts. Els principals factors d'alteració que havien propiciat aquest estat eren sobretot les filtracions d'aigua i la humitat continguda en els murs, així com els moviments de l'estructura arquitectònica i l'estat general d'abandonament que durant anys havia patit l'edifici, cosa que propicià la progressiva deterioració tant de l'immoble com de les pintures murals. Tot plegat s'havia traduït en un estat pulverulent generalitzat i molt fràgil de la policromia de totes les sales, a causa de la pèrdua de capacitat adhesiva de l'aglutinant, amb nombrosos desgasts de la superfície pictòrica, aixecaments en escames o butllofes i pèrdues considerables de la policromia. També era important la disgregació i descohesió dels morters de les capes de preparació, amb una manca d'adhesió entre estrats, la presència de nombroses bosses d'aire i d'aixecaments de l'*intonaco*. No hi mancava tampoc

la presència de nombroses fissures i esquerdes (algunes d'estructurals), així com la gran quantitat de rascades, abrasions i fregaments, com també la presència de reparacions anteriors, amb nombrosos repintats de la capa pictòrica. Aquestes, doncs, constituïen a grans trets les principals alteracions detectades.

L'any 2001, durant la primera fase d'intervenció integral de l'edifici, en la qual es va actuar en la seva consolidació estructural, en la reparació de les cobertes i en la restauració de la façana, molts d'aquests factors d'alteració ja varen quedar controlats i estabilitzats. La present actuació, doncs, es va adreçar principalment a les pintures decoratives per resoldre les alteracions abans descrites, al mateix temps que es va realitzar simultàniament la rehabilitació total de l'interior de l'edifici, necessària per a adequar-lo als seus nous usos.

Processos de conservació-restauració

La intervenció de conservació-restauració realitzada a les pintures murals de les diverses estances va seguir una línia d'actuació comuna i de coherència en el conjunt, si bé es varen adaptar determinats processos, materials i criteris als requeriments específics de cada decoració mural, en funció de les seves necessitats conservatives i de presentació final, amb l'objectiu últim de retornar l'estabilitat a les pintures i la llegibilitat als motius representats.

Eliminació mecànica d'elements no originals

Els treballs es varen iniciar amb l'extracció i eliminació de tots els elements aliens a les pintures que es trobaven encastats als murs i sostres (tacs de fusta, claus de ferro, ancoratges metàl·lics diversos, antic cablatge elèctric) de totes les estances, així com també algunes reposicions antigues de morter o guix no originals i en mal estat.

Neteja de les pintures

A causa de la naturalesa de les pintures i de l'estat pulverulent que presentaven, es va optar per una neteja mecànica suau i en sec, amb paletina i aspirador, per tal d'eliminar la pols dipositada damunt les superfícies pictòriques.

Assentament de la capa pictòrica, fixació i capa de protecció final

La manca de cohesió de les capes pictòriques era sobretot un dels principals processos d'alteració que calia aturar. Per a l'assentament de la capa pictòrica es va optar per l'aplicació de resines acríliques mitjançant empaperats de paper japonès i també per injecció. Per a la fixació de la policromia pulverulenta, en canvi, es va aplicar una capa de la mateixa resina acrílica per pulverització, mitjançant una pistola d'aire, i, a causa de la generalització i gravetat d'aquesta alteració, es va repetir aquest mateix procés a totes les superfícies intervingudes, exercint com a capa de protecció final.

Consolidació dels estrats preparatoris

Un cop consolidada i protegida la capa pictòrica, mitjançant l'aplicació per injecció de morters hidràulics (en base calç), es va retornar la cohesió als morters disgregats, es varen readherir els diferents estrats preparatoris i farcir les bosses d'aire que posaven en perill la conservació de les pintures.

Reintegració de material de parts perdudes

La reintegració d'esquerdes, fissures i forats es va realitzar amb l'aplicació de morters tradicionals de calç, sorra i pols de marbre, amb composicions diverses, que es varen utilitzar per al segellat i reompliment dels forats i esquerdes més profundes fins a l'estucat final de totes les llacunes i petites fissures, cosa que acabava proporcionant una superfície apta per al retoc cromàtic final.

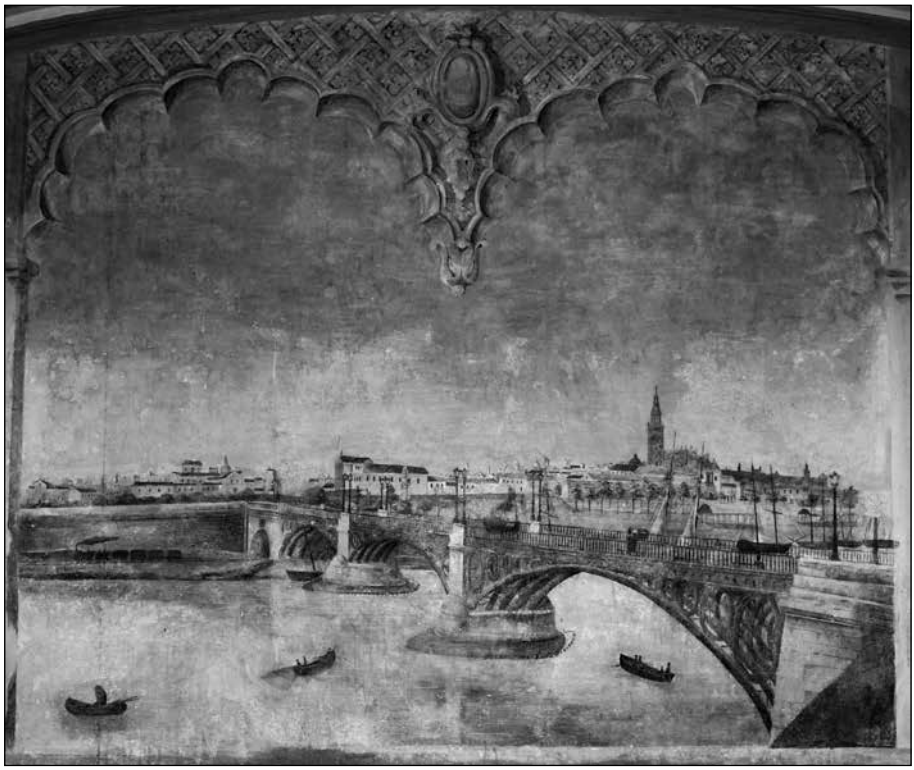
Reintegració cromàtica de llacunes

Amb el retoc cromàtic va finalitzar el procés de conservació-restauració, alhora que s'atorgava homogeneïtat en la lectura de les pintures, integrant les àrees intervingudes en l'obra original. Aquest procés es va realitzar amb pintures acríliques, treballant per plans de color i afegint veladures a sobre fins aconseguir la vibració cromàtica desitjada.

Es va aplicar en general un criteri de reintegració il·lusionista, reconstruint les formes figuratives només on resultaven necessàries per a aconseguir la correcta llegibilitat dels motius representats, mentre que allà on la lectura resultava satisfactòria, tot i la mancança de motius figuratius, es varen deixar en un to més baix, cosa que permetia diferenciar-los visualment respecte de l'original.

Per a acomplir tota aquesta tasca decorativa, i més enllà de la preparació manual de tots i cadascun dels colors que calia reintegrar, va ser necessari confeccionar moltes sanefes, realitzar calcs dels diversos motius decoratius i, a la fi, treballar talment com els mateixos artesans que havien decorat aquelles cambres anys enrere.

Més enllà dels processos descrits, es varen realitzar altres intervencions que cal destacar per la seva especificitat i particularitat, especialment per les troballes que varen comportar. Fruit de la pròpia naturalesa constructiva d'alguna de les cambres, del periple històric que havia sofert l'edifici, i sobretot per la proximitat que ens permetia el nostre treball, durant el procés d'intervenció es varen succeir diverses troballes que varen aportar encara més excepcionalitat al conjunt de l'edifici, afegint valor històric al mateix valor artístic de les pintures, permetent transportar-nos en certa manera fins al moment de la seva creació, esclarint en alguns casos certs interrogants però obrint-ne també de nous, que potser amb el temps i la fortuna s'arribaran a resoldre. A continuació, doncs, es descriuen aquestes intervencions i les troballes fetes, ja que per les seves particularitats mereixen ser tractades individualment.



Paisatge sevillà descobert a la planta baixa de can Trinxeria.

Foto: David Mallorquí



Signatura de l'autor de les pintures.

Foto: Joan Colin

Cambra 2. El fals enteixinat de fusta

La intervenció que es va realitzar en aquesta sala sala situada a la planta baixa de l'edifici anava adreçada sobretot a la conservació-restauració del sostre i dels elements que el conformaven. Es tracta d'una sala dividida en dos espais per una porta de fusta i vidres amb papers de colors que imiten un vitrall. A diferència de la resta, aquesta és l'única cambra de l'edifici que presentava un sistema de coberta amb sostre pla i embigat de fusta, on es reproduïa un enteixinat amb diversos elements decoratius. Les seves decoracions ornamentals estaven molt allunyades de les que omplien els murs i sostres de la resta de cambres, presentava un aspecte més sobri i contingut, només amb papers pintats que en origen havien recobert les parets i amb l'enteixinat com element decoratiu principal.

El procés de restauració va aportar novetats sobre el sistema constructiu i decoratiu de la sala, ja que en realitat res no semblava el que era. A causa de les necessitats de consolidació estructural de l'edifici, es va descobrir que l'embigat de fusta era només decoratiu, un embolcall per a 15 bigues de ferro realitzat amb tapes de fusta pels laterals i amb 21 plaques de guix emmotllat en la part inferior de cadascuna, les quals reproduïen motius vegetals imitant fusta tallada. A més, les mènsules sobre les quals recolzaven les bigues varen resultar ser de guix pintat que imitava la pedra tallada, on es reproduïen personatges i criatures grotesques amb un estil que s'acostava a un gòtic fictici. Finalment, l'espai entre bigues del sostre era pintat imitant llates de fusta, mitjançant la mateixa tècnica pictòrica emprada en la resta de cambres, és a dir, el tremp de cola sobre un arrebossat de calç i sorra acabat amb un lliscat de guix.

Donada la naturalesa d'aquests elements, el procés de restauració va diferir de la resta de cambres. Així, per tal de fer possible els treballs de reforçament estructural, va ser necessari procedir a desmuntar els recobriments que folraven els laterals i el perfils inferiors de les bigues: les tapes de fusta i les plaques de guix, que estaven adherits a l'estructura amb cola de contacte i ancorats mitjançant cargols oxidats. A causa de la mancança de plaques originals i de l'estat irrecuperable de moltes va caldre reproduir 12 plaques, mitjançant la confecció de motlles de silicona. Les reproduccions es varen realitzar amb escaiola i amb un acabat pictòric que imitava les originals. Posteriorment, un cop consolidades i restaurades les plaques originals (moltes havien aparegut trencades), es va procedir recol·locar-les totes mitjançant un sistema d'ancoratge similar a l'original, però utilitzant cargols de bany inoxidable. Respecte a les fustes del revestiment lateral, va caldre substituir-les, a causa del seu mal estat de conservació, per unes de noves de fusta de pi, com també els llistons que remataven el perfil inferior de les bigues. Prèviament aquests elements es varen tenyir, envernissar i retocar imitant els colors i textures dels elements originals. Finalment, va caldre reforçar l'ancoratge de tres mènsules que s'havien desprès i recol·locar-les de nou a la seva ubicació original.

Una vegada tornat a muntar el conjunt, es va procedir a restaurar la pintura mural del sostre seguint els mateixos procediments generals abans descrits.

Cambra 8. Els canvis de modes

Davant la presència de papers pintats que recobrien inicialment les parets d'algunes de les sales, des de la direcció de l'obra s'havia marcat la tasca de comprovar que a sota no hi hagués pintures anteriors. Aquesta cambra número 8 es troba a la primera planta i annexa a les sales nobles que donen a la façana. Calia iniciar-hi un procés de descoberta curós per la possible presència de decoracions pictòriques amagades sota les capes de paper.

Així, mitjançant procediments mecànics i amb l'ajuda d'aigua i etanol, es va poder estovar i extreure les capes sobreposades de paper i les seves coles d'adhesió. Això permeté treure a la llum la decoració pictòrica del mur: una decoració simple de motius geomètrics amb tons blavosos que emmarcava els diferents panys de les parets de la cambra.

La sorpresa va venir a continuació, mentre s'examinava aquesta decoració, ja que a sota s'hi intuïa l'existència d'un altre tipus de decoració més antiga. En aquest punt, va caldre sospesar totes les opcions que s'obrien per escollir la més encertada. Finalment s'optà per eliminar la decoració geomètrica i treure a la llum la decoració floral que apareixia sota. El greu estat de conservació de la primera capa pictòrica i la concordança d'estil de la segona (probablement també quant a la cronologia) respecte de les pintures de la resta de cambres, varen ser els factors que més varen influir en la decisió final.

Mitjançant processos mecànics es va procedir a extreure la capa pictòrica i aparegué una decoració de tons vermellosos que emmarcava els panys de les parets mitjançant línies rectes i amb motius d'inspiració vegetal a les quatre cantonades de cada pany. Era una decoració més simple i menys carregada que en la resta de sales contigües, però alhora amb concordança i entitat pròpia dins l'estil general de l'edifici. D'altra banda, i com a apunt final, com que no es van trobar empremtes de decoracions anteriors en la lluneta de l'estança, es va optar per conservar-hi la pintura més moderna com a testimoni dels diferents moments i estils decoratius que amb els anys s'havien succeït en aquella estança.

Cambra 1. Una troballa sota els papers

Una de les troballes més excepcionals de tot l'edifici va tenir lloc a la cambra 1. Situada a la planta baixa, amb una finestra oberta a la façana principal, aquesta sala apareixia inicialment decorada amb papers pintats que recobrien les parets i amb una decoració pictòrica per al sostre que hi feia conjunt. Aquest darrer presentava una coberta amb volta catalana, però, a diferència de la resta, realitzat amb nervis i plementeries.

Com en les anteriors sales, va caldre iniciar un procés de descoberta el màxim de curós per no malmetre una possible capa pictòrica amagada sota les capes de paper. Com en anteriors ocasions, mitjançant sistemes mecànics i la impregnació



Ubicació en planta de les estances que contenen pintures murals restaurades.
Classificació de les pintures murals segons època de realització i possible autoria:

- Cambra 01: Autoria desconeguda i diversa respecte a la resta de cambres; segona meitat segle XIX.
- Cambres 06-07: Pere Teixidor; finals del segle XIX (1889).
- Cambres 02-05 i 08-11: Autoria o taller desconegut; finals del segle XIX.

amb aigua i etanol, es va aconseguir retirar el paper pintat de totes les parets de la cambra, amb la grata sorpresa de descobrir a la paret nord el que semblava ser una gran escena paisatgística, acompanyada per dues escenes menors a la paret oest de la cambra. Si bé inicialment semblava que la capa pictòrica estava molt malmesa per l'aspecte poc definit i vaporós que presentava, es va poder comprovar aquest

aspecte provenia de les restes de la cola de l'empaperat, que amagaven i dificultaven la visió del conjunt de l'escena pictòrica. Davant els resultats espectaculars de les cales que s'havien portat a terme, es va decidir estendre-les cap al sostre, ja que hi havia prou evidències que sota l'actual decoració pictòrica se n'hi amagava una altra que anava de conjunt amb les escenes descobertes.

Fou així com es va iniciar el procés de conservació-restauració per recuperar tot el conjunt, que si bé no va diferir massa quant a metodologia i materials respecte de la resta de cambres, ja que es tractava de la mateixa tècnica del tremp de cola, comportà realitzar primer un exhaustiu i minuciós procés mecànic de neteja per eliminar la cola i la pintura del sostre. Pel que fa a la presentació del conjunt, es va creure oportú aplicar un criteri de reintegració cromàtica substancialment diferent de la resta de cambres. Donades les circumstàncies i la particularitat d'aquestes pintures, es va optar per un criteri basat en l'aplicació de veladures per la integració de les llacunes més grans i, puntualment, per a les llacunes més petites, es va optar pel sistema de descomposició cromàtica per afavorir la correcta llegibilitat dels elements representats, sense caure en l'error de realitzar falsos històrics ni recreacions fictícies.

El resultat va ser espectacular: un conjunt pictòric singular, significativament diferent a la resta de pintures de l'edifici, tant per la temàtica com per la minuciosa qualitat dels motius representats. Així, podem observar com els nervis i plementeries de la volta apareixen decorats amb arquitectures pintades que emmarquen garlandes i motius figuratius vegetals situats a les parts centrals de cadascun dels trams. Aquestes arquitectures pintades tenen continuïtat als murs, es transformen en columnes (amb capitells de guix inclosos) i arcs arabescos pintats (iguals que els de les finestres de la façana principal), els quals serveixen de marc per a les tres escenes figuratives recuperades: un paisatge fluvial com a escena central, amb un imponent pont en primer terme i la silueta d'una ciutat al fons; i dues escenes menors (situades a banda i banda d'una fornícula de fusta pintada) conservades de manera més fragmentària, amb un paisatge marítim a l'esquerra on s'entreveu una nau amb bandera holandesa, i a la dreta un paisatge força indefinit en el qual s'aprecien diversos animals i alguns personatges.

Gràcies a la fortuna d'haver-se recuperat quasi completament l'escena central, es va poder constatar que es tractava d'una representació de la ciutat de Sevilla, amb el riu Guadalquivir i el Pont de Triana com a motius centrals de la composició, i amb l'acompanyament d'una gran quantitat de detalls, com les barques de pesca a primer terme, amb els pescadors feinejant, el tren passant més enllà, un parella passejant pel pont, un carruatge de cavalls que el travessa.... i amb el rerefons de la ciutat andalusa on es dibuixa perfectament el seu perfil amb els edificis més emblemàtics, com la Giralda, el Alcázar, el Patio de los Naranjos i la Torre del Oro, entre altres, clarament identificables.

Malgrat no disposar de cap documentació al voltant d'aquestes pintures, la minuciositat i qualitat de la representació evidencia una autoria clarament diferent de la resta de cambres de l'edifici. Pel que fa a la cronologia, es fa difícil saber

exactament quan es va realitzar, tot i que la mateixa escena ja esdevé un document per si mateix a fi de poder-la situar dins un període de temps concret. El Pont de Triana (o d'Isabel II) es va construir per unir el centre de Sevilla amb el barri de Triana, en substitució l'antic Pont de les Barques, i va ser inaugurat el 23 de febrer de 1852, després d'un llarg procés constructiu. El pont va ser projectat pels enginyers Gustav Steinacher i Fernando Bernadet a partir del disseny del desaparegut Pont Carroussel de París, i ha esdevingut un exemple de l'arquitectura del ferro del segle XIX, essent el pont de ferro més antic conservat a l'Estat espanyol.

Desconeixem quines són les raons de la presència d'aquesta escena tan particular a l'edifici de can Trinxeria, per això creiem que seria interessant poder aprofundir en l'estudi d'aquestes pintures, tant a nivell estilístic com històric, per intentar esclarir l'autoria i, a més, la significació de les escenes representades i el seu possible lligam amb la nissaga dels Trincheria.

Cambra 7. Una signatura

Situada a la primera planta i oberta al pati posterior de l'edifici, en aquesta cambra es va localitzar la darrera troballa esdevinguda durant el procés de restauració de les pintures.

La decoració pictòrica d'aquesta sala es troba principalment en la seva volta, i se situa dins la línia estilística de la majoria de pintures de l'edifici, tot i que representi una escena eminentment figurativa. Així, doncs, podem veure la volta decorada per un celatge amb angelets a les plementeries i voltant el floró central (relleu de guix pintat) units amb una garlanda de flors; a la part baixa, l'escena es troba delimitada per una sanefa que, a manera de fris continu, representa la mateixa balustrada que es troba a les baranes dels balcons del pati interior i del pati posterior (encara que no s'ha conservat) de l'edifici de can Trinxeria.

Curiosament, de totes les cambres, aquesta és l'única escena que es presenta decorada mitjançant la tècnica de la pintura a l'oli. En desconeixem els motius, però potser la temàtica figurativa, juntament amb la funció social que devia desenvolupar la cambra, varen influir en l'elecció d'aquesta tècnica. Respecte al procés de conservació-restauració, aquest no va diferir gaire de la resta de cambres, si bé va caldre realitzar un treball de fixació de la capa pictòrica més minuciós, sobretot a causa del procés de clivellat típic que pateix aquesta tècnica.

Fou a les acaballes de la intervenció, quan es va localitzar a la part baixa del fris del mur nord de l'estança, una inscripció en llapis on es podia llegir: «Pedro Teixidor, 1889, Gerona», repetida tres vegades al llarg del mateix fris. Podem atribuir-li, doncs, l'autoria de la decoració d'aquesta cambra i, per analogia amb l'estil decoratiu, també la de la cambra 6, tot i que malauradament es desconeix del tot la vida i obra d'aquest autor, ja que fins a dia d'avui no s'ha trobat cap tipus de documentació entorn de la seva figura.

Així doncs, amb la finalització dels treballs que han permès recuperar les pintures murals de l'edifici de can Trinxeria s'obren de nou moltes incògnites al seu voltant. Només s'ha pogut certificar l'autoria de dues de les sales, mentre que en la resta de cambres no s'hi ha trobat cap dada ni referència malgrat les similituds decoratives, estilístiques i cronològiques que les uneixen.

Bibliografia

Informe sobre la intervenció de conservació-restauració de les pintures murals de Can Trinxeria. Cassà de la selva - Girona: Consorzio Artigiano Arcovaleno SL, 2011.

Alvarado, Joaquim. «La defensa dels interessos surers des de Cassà de la Selva. Marçal de Trincheria i de Bolós, 1838-1898» *Quaderns de la Selva*, 17 (2005), p. 105-126.

Juanola, Miquel. *Reportajes históricos de Cassà de la Selva*. Cassà de la Selva: Colla Excursionista Cassanenca, 1958, 327 p.

Lario Sánchez, Juan. *Habla un aviador de la República*. Madrid: Editorial Gregorio del Toro, 1973, p. 293-312.