

# Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX

Francesc M. Quílez i Corella

Conservador tècnic del Museu d'Art Modern (MNAC)  
Plaça de les Armes, s/n  
Parc de la Ciutadella  
08003 Barcelona. Spain

---

## RESUMEN

La figura del pintor Bonaventura Planella i Conxello (1772-1844) ocupa un lloc destacat en el panorama artístic de la Catalunya del primer terç del segle XIX. Amb la difusió de quatre noves produccions pictòriques hom incrementa, de forma notable, el coneixement del seu períple creatiu. Les obres —pertanyents a la seva darrera etapa d'actuació— exemplifiquen la imatge d'un artista que practica una estètica dominada pel principi de l'heterodòxia visual, en una època presidida pel manteniment de la inèrcia barroca i l'aparició d'espòròdics signes de renovació compositiva.

### Paraules clau:

pintura neoclàssica, Bonaventura Planella, pintura catalana del segle XIX, pintura d'història, iconografia de les dones bíbliques, pintura al·legòrica.

---

## ABSTRACT

### Bonaventura Planella and the catalan painting of the first tierce of XIXth century

Bonaventura Planella i Conxello (1772-1844) is one of the most detached artistic figure in Catalonia in the first yerars of the XIXth Century. Nowadays the knowledge of his artistic trajectory can be deeper thanks to the difusion of four new paintings. These paintings —belongs to his last stage as a painter— show the image of an artist that practise an aesthetics led by the visual heterodoxy, in a period leaded by the baroque's inertia and by the appearance of some combining renovation signs.

### Key words:

neoclassical painting, Bonaventura Planella, Catalanian painting of the XIXth century, history painting, iconography of the Biblical women, alegorical painting.

Un dels objectius principals d'aquest estudi és el de revisar i redefinir, amb la intenció d'efectuar una valoració crítica molt més ponderada, el lloc que l'art català de la primera meitat del segle XIX ocupa en el context de la historiografia artística. Malauradament, el protagonisme d'aquesta època sempre s'ha reduït a la mínima expressió. En termes generals, doncs, la literatura artística ens ha proporcionat una imatge molt poc definida, massa esquemàtica i sovint mediatitzada per tot un seguit d'apriorismes conceptuals, difícils de superar.

Tradicionalment, la segona meitat de la centúria ha gaudit d'una atenció més gran, actitud que també s'ha traduït en un reconeixement superior de les manifestacions artístiques emmarcades en aquest període. En aquest sentit, l'absència de personalitats artístiques destacades incidi, com un factor molt negatiu, en l'interès mostrat per la historiografia. Desmotivats, condicionats per una realitat poc atractiva, els autors abordaven aquesta època d'una manera esquiva, precipitada. Existia una premura evident per tancar un capítol de la història de l'art català que no generava cap reacció d'entusiasme; més aviat causava indiferència, ateses les seves limitacions creatives demostrades. Ara bé, des d'un punt de vista d'ortodòxia metodològica, caldria evitar la formulació de judicis de valor massa generals, perquè contribueixen a desvirtuar la dimensió dialèctica de la disciplina històrica. Al nostre entendre, la història de l'art també es configura amb les aportacions modestes, menys reeixides, o fins i tot contradictòries dels denominats autors «menors». Sense el merescut reconeixement del seu protagonisme evident, donaríem una imatge equivocada i incompleta del fenomen artístic. Únicament, doncs, reconstruirem el passat històric en la seva absoluta virtualitat si recuperem la idea

de la diversitat o pluralitat, en contra de la sobrevalorada i sovint excloent singularitat artística. En darrera instància, la complementarietat dels discursos incrementarà i potenciarà la nostra capacitat de discerniment crític, perquè, en definitiva, disposarem de més elements de judici.

En tot cas, aquesta breu digressió discursiva serveix de pòrtic per donar pas al tema d'aquest estudi, centrat en la figura de Bonaventura Planella i Conxello (1772-1844) i, més concretament, en la difusió de quatre noves produccions pictòriques, fins ara inèdites, que incrementen de manera substancial el nostre coneixement sobre el periple creatiu d'aquest pintor. Pensem que amb aquesta aportació, el catàleg de la seva obra es veu enriquit d'una manera molt sensible, atesos els migrats testimonis que fins ara coneixíem de la seva activitat<sup>1</sup>.

## Bonaventura Planella i les pintures de la capella dels Desemparats

Les quatre composicions aquí estudiades s'emmarquen en el darrer període de la seva actuació. Més concretament, coneixem amb seguretat la datació de dues d'aquestes obres, actualment conservades a la capella dels Desemparats de l'església barcelonina de Nostra Senyora del Pi. A partir del document contractual, signat pel propi artista el dia tres de gener de 1833, sabem que el pintor va rebre la quantitat de 200 duros en moneda efectiva d'or i plata<sup>2</sup>. El preu fixat per dur a terme l'encàrrec incloïa l'import de pintar totes dues obres, el cost de les teles i podem suposar que amb

1. Fins ara únicament es coneixien dues mostres de la seva activitat productiva. Parlarem de totes dues peces en una ocasió posterior. Alguns catàlegs de la Junta de Comerç i posteriorment de l'Acadèmia Provincial de Belles Arts atribueixen algunes de les obres, dipositades als seus museus respectius, a Bonaventura Planella. Vegeu, *Catálogo de las obras en pintura y escultura que existen en el Museo de la Junta de Comercio de Cataluña*, Barcelona, 1847, cat. núm. 245, 331 i 332; vegeu *Catálogo de las obras de pintura pertenecientes al Museo a cargo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, 1866, cat. núm. 345 i 347. A l'edició de l'any 1867 del mateix catàleg s'afegeix una peça nova, la cat. núm. 188, que reproduïx el tema del martiri de santa Eulàlia. La resta d'obres consignades en el quefer creatiu de Planella són imatges d'interiors. D'altra banda, Ossorio informa sobre la seva participació a l'exposició de Belles Arts de l'any 1826 amb dues pintures: un retrat de la seva família i una vista de Barcelona des del poble d'Esplugues. Vegeu M. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1869, II, p. 540.

2. Un exemplar del contracte es conserva a l'Arxiu Parroquial de l'església de Santa Maria del Pi. Vegeu «Borrador de la contrata de los Desamparados con Planella acerca de la construcción de dos cuadros», Arxiu Parroquial de l'església de Santa Maria del Pi, Desemparats Varia, armari VIII, prestatge III, volum 9.

3. La presència d'un equip de col·laboradors que ajudava Planella en alguns dels seus encàrrecs va ser documentada per Carlos Cid en un article intitulat «La decoración de la Casa Lonja de Barcelona», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barce-*

l'expressió «y demás» també es contemplaven tant la despesa com la feina de moldre els colors corresponents, una ocupació que en principi estaria reservada al probable equip d'ajudants<sup>3</sup>. Planella es comprometia a lliurar les dues peces en el termini de mig any a partir de la data de signatura del conveni. Es fixava un pagament de les obres en tres terminis: el primer, de cinquanta duros, es satisfia el mateix dia de la signatura del contracte; el segon, per un import similar, coincidint amb el moment de l'acabament i entrega del segon quadre, i el tercer, en una data indeterminada. Segons consta al peu del mateix document, l'autor va rebre el primer lliurament l'u d'octubre de 1833; el segon, en una data inconcreta, i la resta —els altres 100 duros— l'u d'abril de 1834<sup>4</sup>. Resulta versemblant, doncs, pensar que cap a final del 1833 hagués satisfet el compromís de pintar a l'oli dos quadres que il·lustraven, com el mateix contracte indicava, dos passatges bíblics que el propi autor havia presentat «en bosquejo en los dos borradores que han quedado aprobados». Per a l'execució de l'obra, la part contractant, la Reial Confraria de Nostra Senyora dels Desemparats, havia cursat la invitació a tots els professors de la ciutat. L'objectiu de la convocatòria era el d'executar dues pintures destinades a guarnir les parets laterals de la capella de la seva advocació. Un cop presentats i examinats els dissenys preliminars corresponents, al·lusius al tema «análogo a su institución», es va decidir confiar l'execució de les obres a Bonaventura Planella. El contracte fou signat per l'artista i, en nom de la Confraria, per Marià Llobet, el seu prior i director.

## Algunes notícies documentals sobre la capella dels Desemparats

Segons indica Tomàs Vergés, la primera dedicació de la capella va ser a sant Andreu i a sant Antoni. L'any 1568 s'hi instal·là la Reial i il·lustre Confraria dels Desemparats. En una data desconeguda —probablement la primera meitat del segle XVIII— hi hagué un incendi en què desaparegueren l'altar, les imatges i els documents de l'arxiconfraria<sup>5</sup>. A partir de la documentació exhumada a l'Arxiu Parroquial de l'església del Pi —bàsicament papers de comptes i rebuts— hem pogut efectuar una aproximació, del tot incompleta, sobre algunes de les notícies relacionades amb les diverses activitats artístiques realitzades a la capella en el primer terç del segle XIX.

El 7 d'octubre de l'any 1825 Sebastià Picañol es comprometia a jaspia els dos «colaterals de la verge dels Desemparats». Per a la realització d'aquest treball, sense afegir-hi «ni la feina de fuster ni escultor sino solament la feyna, que al presen se trova enguixada» s'acordà el lliurament de dues-centes vint lliures «per deixar dita feyna concluida con dal expresa y ab la intervenció de dit Picañol»<sup>6</sup>. El 22 de desembre de 1825 Pau Palaudaria rebia de Marià Llobet la quantitat de dues-centes dues lliures per un concepte desconegut, encara que tot fa pensar en una més que probable activitat pròpia de daurador<sup>7</sup>. El 8 d'agost de l'any 1804 Thomas Mercader es comprometia a jaspia i daurar el retaule de Nostra Senyora dels Desemparats per un import total de sis-centes cinquanta lliures. Una quantitat que es disposava a rebre en dos terminis, un cop acabada l'obra<sup>8</sup>. La feina també incloïa la talla daurada —la imatge de Nostra Senyora dels

lona, VI, 1948, p. 437. Segons Cid, un d'aquests artistes seria Benet Calls.

4. En la part inferior del contracte, el propi pintor documenta, amb anotacions manuscrites, les successives dates de cobrament. Vegeu la transcripció que del protocol s'annexa a la part final de l'article (document 1).

5. Vegeu T. VERGÉS, *Santa Maria del Pi i la seva història*, Barcelona, 1992, p. 108-109.

6. «Havense de continuar per dorador fins á concluir la obra dels dos colaterals de la Verge dels Desamparats, situat a la Iglesia Principal de Nostra Sra del Pi propia de la Confraria de la mateixa Verge dich jo lo baix firmant, que per concluir dits colaterals no añaadin altre de fuster ni escultor sino solament la feyna, que al presen se trova enguixada dexan la expressada obra consen de dorar y jaspear, acordan los jaspes de los del altar fet tot ab la intervencio de Sebastia Picañol individuo de dita Confraria; queda acordat y ajustat a Dn Mariano Llovet y Baixeras Director de dit Altar per la mateixa Confraria per lo preu de dos centas y vint lliuras dia 22 per deixar dita feyna concluida con dal expresa y ab la intervencio de dit Picañol. Porque aixis consti fas lo presen per duplicat en Barna á 7 octubre de 1825». Vegeu A.P. Santa Maria del Pi, Desemparats Varia, loc. cit., n. 2.

7. Vegeu A.P. Santa Maria del Pi, Desemparats Varia, loc. cit., n. 2.

8. «Lo infrascrit se obligara a jaspear y dorar lo retaule de Nostra Sra dels Desamparats que hi ha presentat, esto es la talla dorada y lo demes jasje dels colors se li

Desemparats— integrada en el quefer creatiu de l'escultor Ramon Amadeu<sup>9</sup>. Poc temps després, el 23 d'agost, el daurador Francesc Mayans lliurava un pressupost signat per daurar els guarniments i les motllures del retaule que s'havia projectat fer per a la capella de Nostra Senyora dels Desemparats. Mayans fixava un cost per a la realització de l'obra no superior a 80 lliures, però feia un advertiment sobre un canvi probable en la traça del retaule que podria incrementar el cost de l'obra. La nota presentada pel daurador s'havia fet a partir d'una planta o disseny que descrivia el projecte del futur retaule<sup>10</sup>.

Actualment, les dues obres, un cop netejades i convenientment restaurades<sup>11</sup>, ocupen el seu emplaçament original, ubicat en els murs laterals de la capella<sup>12</sup>. A la part dreta, s'observa la representació de *la sepultura dels dos fills de Resfà* (figura 1), mentre que en el costat esquerre, en una disposició frontal a l'anterior, podem contemplar l'episodi bíblic del *Martiri dels set germans Macabeus i de la seva mare* (figura 2). Es tracta de dos olis fets sobre suport de tela que presenten unes mides idèntiques de 282 cm x 186 cm. En el cas del primer, s'adverteix, en un dels costats d'una de les làpides destinades a cobrir els cossos dels fills de Resfà, d'una manera gairebé imperceptible, la signatura autògrafa del pintor. En el revers de les teles respectives hi figura una inscripció, molt probablement apòcrifa, amb el text següent: «original de Buenara Planella año 1834»<sup>13</sup>.

Totes dues obres presenten un mateix denominador comú, el tema de la dona bíblica com a emblema d'una acció destinada a servir d'exemple moral i edificant. Planella focalitza la seva intencionalitat artística en l'acte de l'entrega heroica de totes dues dones. Fins i tot en la representació de l'episodi del sacrifici dels set germans Macabeus, el protagonisme descansa sobre la figura mediàtica de la mare. La primera de les escenes reproduceix un dels episodis bíblics narrats en el Llibre segon de Samuel, el del sacrifici a mans dels gabaonites dels fills —Armoní i Meribaa— que Resfà, filla d'Aià, havia donat a Saül. Els gabaonites també havien sacrificat els cinc fills de Merob. Tots set van ser penjats en els primers dies de la sega, al començament de la collita de l'ordi. Resfà va romandre al costat dels cadàvers, evitant d'aquesta manera que cap ocellot s'hi acostés durant el dia, ni cap bèstia ferotge durant la nit. Com a premi a la seva entrega incondicional, el rei David va ordenar la sepultura dels penjats (2 S 21, 8-12).

Planella reunifica en una mateixa unitat d'espai i temps els diversos episodis que conformen el relat de l'Antic Testament. Així doncs, el primer terme de la composició l'ocupa la figura commoguda i suplicant de Resfà. En un segon terme s'observen els cossos dels seus fills amortallats i coberts amb el sudari i l'acció dels tres esforçats sepulcrers

mentre traslladen la làpida destinada a cobrir la fossa dels dos difunts. El darrer pla compositiu deixa entreveure el perfil figuratiu que conformen les creus respectives on van ser immolades les víctimes. D'aquesta manera, s'evoca pictòricament la distància espacial i temporal que separa el lloc del martirologi del seu enterrament. Al peu de la pintura hi figura una inscripció castellana destinada a descriure l'escena representada. El text diu el següent: «Sabido por David, que Resfa con su penitencia y vigilancia, habia preservado los cadáveres de sus dos hijos, crucificados por los cabaonitas, de la rapacidad de las aves y fieras mandó darles honorífica sepultura».

Planella dota la representació d'una inequívoca dimensió escenogràfica. La pròpia disposició de Resfà defuig de la presentació més convencional, consistent a emplaçar el protagonista de la narració pictòrica al bell mig de la composició. En aquest cas la jerarquització compositiva la determina el grau de proximitat física als espectadors potencials. Tampoc no s'acusa un excés de ritualització retòrica del gest tendent a accentuar el sentiment de dramatisme visual. Ans al contrari, l'autor projecta una imatge molt atenuada dels efectes dolorosos causats per la pèrdua irreparable dels éssers estimats. Hi predomina una certa idealització de la figura femenina, perquè ha estat capaç de superar amb una integritat física inquebrantable els tràgics avatars de l'existència humana. Des d'aquest punt de vista, l'exhaltació i l'exhortació corresponent del virtuosisme heroic, com un principi moral d'actuació, esdevé una màxima comuna a totes dues obres<sup>14</sup>. L'heroisme de les dues dones el motiva una acció valerosa però plena d'humilitat, desposseïda d'un efectisme fugaç. Totes dues pintures graviten a l'entorn de la presència de les figures femenines bíbliques i de les seves resonàncies exemplificadores corresponents. S'hi sublima la condició de mare de les figures representades. De fet, la imatge escultòrica de la Verge dels Desemparats determina la lectura interpretativa de tot el conjunt artístic. Podem parlar d'un programa iconogràfic —encara que el terme sembli un xic pretencios— presidit per la idea de la mare com a figura històrica que des dels temps més remots vetlla per la protecció dels seus fills<sup>15</sup>. L'encarnació i personificació de la virtut femenina de l'auxili dels més desprotegits, contribueix a mantenir vigent la imatge exegètica tradicional sobre l'existència d'una unitat simbòlica de significat, entre els episodis bíblics narrats a l'Antic Testament i els del Nou Testament. D'aquesta manera, Planella recupera un tema d'una gran tradició i una certa fortuna en el marc de la cultura occidental. Ja en plena època renaixentista descobrim l'existència de dues manifestacions culturals de signe diferent però que comparteixen el mateix motiu creatiu. L'obra de l'humanista italià Tomasso Garzoni (1549-1589)

señalaran per preu de siscenta cinquanta lliuras pagadoras ab los plasos qe se señalaran aguardantse a cobrar lo obrin per lo temps de un any despdes de acabada la obra. Barcelona, 8 Agost de 1804. Thomas Mercader». Vegeu A.P. Santa Maria del Pi, *Desemparats*, comptes rebuts. 1600-1900. Plet 1666.

9. Rafael d'Amat i de Cortada visità el 2 d'abril de 1806 el taller que l'escultor Ramon Amadeu tenia al carrer barceloní d'Escudellers. Entre les obres que estaven en curs de realització, el baró de Maldà va poder veure una imatge de la Verge dels Desemparats destinada a l'església del Pi. El contingut d'aquesta notícia obligaria a situar la creació de l'obra en una data posterior a l'any 1804. Manlleveu la informació de S. ALCOLEA I GIL, *Ramon Amadeu (1745-1821)*, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 1992-1993, p. 15. César Martinell emmarca el treball escultòric en la darrera etapa de la seva activitat creativa. Vegeu C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya. Barroc Acadèmic (1731-1810)*, vol. 3, Monumenta Cataloniae, XII, Barcelona, 1963, p. 140-142.

10. «Nota de lo que pot importar lo Dorar los adornos y motlluras ab lo demes dalt de jaspe del retaule que se ha projectat fer, per la Capella de Ntra Sra dels Desemparats. Fense lo dit Retaule conforme demostra la Planta ô Diseño que se me ha enseñat y essent treballats los adornos y demes per un terme comu y sensill donanli despdes de ser dorat y jaspeat xarol a fi quela obra quedi de millor resistencia 80 lliures. Del que deu advertirse que si la Arquitectura y adornos se fan sobre un superior gust per ser molta la diferencia que nos pot fischer preu sens veurer la obra concluida, es quant se me ofereix objectar». Vegeu A. P. Santa Maria del Pi, *Desemparats*, loc. cit., n. 7.

11. Totes dues peces van ser intervingudes l'any 1993. El procés de restauració, a càrrec del taller «Restaurart», ha significat la recuperació d'unes obres que havien sofert un greu deteriorament, a causa, molt probablement, de l'incendi que es va declarar a l'església l'any 1936. Aquesta fatalitat històrica provocà un estat d'enfosquiment general de les dues teles, com també l'aparició d'embossaments que s'estenien per tota la superfície pictòrica, una eventualitat que impossibilitava el reconeixement dels temes representats. Vull expressar el meu profund agraïment a l'equip de «Restaurart» per les facilitats que en tot moment m'han brindat, tant pel que fa a la consulta de la informació continguda a les fitxes tècniques com per la seva generositat en lliurar-me la documentació fotogràfica imprescindible que acompanya aquest article. Per a la consulta de les

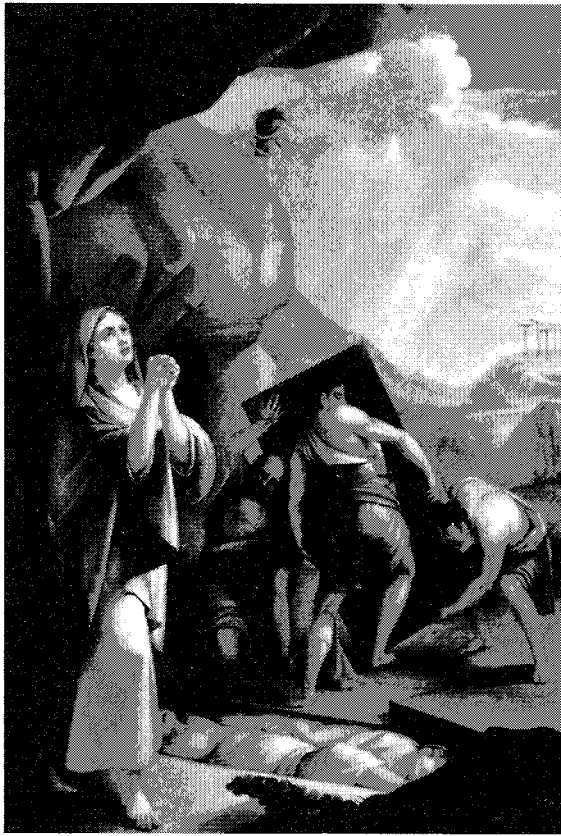


Figura 1.  
Bonaventura Planella. *La sepultura dels dos fills de Resfà*. 1833. Barcelona, església de Nostra Senyora del Pi (capella dels Desemparats). Foto Restaurart.

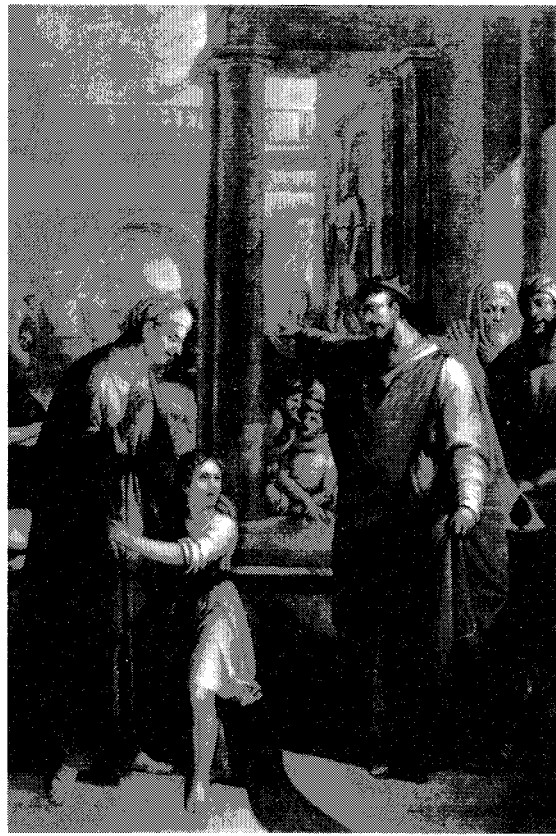


Figura 2.  
Bonaventura Planella. *Martiri dels set germans Macabeus i de la seva mare*. 1833. Barcelona, església de Nostra Senyora del Pi (capella dels Desemparats). Foto Restaurart.

intitulada, *Le vite delle donne illustri della scrittura sacra*<sup>16</sup>, peça literària de l'any 1586, sembla inaugurar l'interès dels literals per un assumpte que tindrà cultivadors posteriors en les persones del jesuïta francès Pierre Lemoine, biblista del segle XVII i autor d'un repertori de dones il·lustres que serà traduït al castellà, l'any 1794, en una edició de dos volums. En aquesta mateixa llengua ja existien precedents com el del comentarista bíblic Martín Carrillo, qui l'any 1627 publicà l'obra intitulada *Elogios de mujeres insignes del Viejo Testamento*, obra que fou reeditada en dues ocasions, els anys 1783 i 1792<sup>17</sup>. Algunes d'aquestes creacions literàries contenien imatges il·lustrades, encara que la part gràfica es reduïa a la mínima expressió i gairebé sempre servia de contrapunt al comentari bíblic, com era, per exemple, el cas de *Mugeres de la Bíblia*, un text de dos volums editat a Barcelona l'any 1850<sup>18</sup>. En la seva il·lustració 29 es reproduïa la imatge individualitzada de la mare dels Macabeus. De fet, un nombre important d'edicions il·lustrades de la Bíblia ja contenien tot un seguit de representacions, algunes de les quals eren al·lusives als episodis sagrats protagonitzats per aquestes figures femenines. Aquest era el cas de l'edició francesa de l'any 1768 intitulada *Figures de la Bible, contenues en cinq cents tableaux* que en la il·lustració 320 evocava, aquest cop de manera més narrativa, el *Martiri dels set germans Macabeus i de la seva mare*<sup>19</sup>.

Des d'un punt de vista artístic, el recull de

vicissituds històriques del 1936, vegeu T. VERGÉS, *Santa Maria del Pi i la seva història*, Barcelona, 1992. També es pot consultar l'obra de Joan Bassegoda i Nonell intitulada, *La arquitectura profanada*, Barcelona, 1990, p. 32.

12. En la secció dedicada a la descripció dels béns mobles conservats a la parròquia del Pi, Tomàs Vergés, cita, entre les manifestacions artístiques de la capella dels Desemparats, totes dues composicions pictòriques, sense indicar-ne, però, la seva paternitat. Vegeu, T. VERGÉS, op. cit., n. 11, pàg 108-109. Les obres tampoc no van ser referenciades en el catàleg monumental de la ciutat de Barcelona. Vegeu J. AINAUD, F.P. VERRÍE, J. GUDIOL, *Catàleg monumental de la ciutat de Barcelona*, I, Madrid, 1947, p. 113.

13. És molt probable que la inscripció es realitzés amb motiu de la intervenció efectuada l'any 1912. En el revers de la tela del *Martiri dels set germans Macabeus* es documenta el nom de Francisco de Bertendona com l'autor de la restauració: «Restaurado por Francisco de Bertendona. Bisbat 1912».

14. Resulta molt afortunada l'expressió «exemplum virtutis» encunyada per Robert Rosemblum i destinada a exemplificar la significació de les accions modeliques en el marc de la pintura del darrer terç del segle XVIII. El mateix autor efectua algunes interessants consideracions sobre la importància

de la dona com a emblema moral i la seva projecció temàtica en la pintura europea d'aquesta època. Vegeu R. ROSEMBLUM, «El Exemplum virtutis», a *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Madrid, 1986 (1ª ed. 1970), p. 53-95. Vull manifestar el meu profund agraïment a Bonaventura Bassegoda i Hugas per les seves amables i valuosíssimes indicacions, suggeriments i notícies a l'entorn del tema representat per Planella en les pintures de l'església del Pi.

15. Segons apunta Trens, el model de la Verge dels Desemparats és una derivació del de la Verge de la Misericòrdia. Vegeu M. TRENS, *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte Español*, Madrid, 1946, p. 356.

16. Vegeu T. GARZONI, *Le vite delle donne illustri della Scrittura Sacra*, Ravenna, 1994 (1ª ed. 1586), Classici italiani minori, núm. 19. Resulta especialment instructiva la lectura de l'acurada i erudita introducció de l'obra a càrrec de Beatrice Collina, p. 7-74. L'autora apunta l'existència de precedents literaris com el de Giovanni Boccaccio i la seva *De mulieribus claris*. En qualsevol cas, l'obra de l'italià únicament contempla la personalitat històrica de la mare dels Macabeus (p. 166-171), qui tanca l'espai destinat a glossar la selecció de dones il·lustres de l'Antic Testament. Un perfil biogràfic de Garzoni pot consultar-se a: *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma, 1950, XIV, p. 407. Des del punt de vista d'erudició bíblica, vegeu P. CASANELLAS, «Les dones de la

Bíblia», a *Butlletí de l'Associació Bíblica de Catalunya*, 7, 1994, p. 7-44. Agraïxo a Jordi Casanovas la referència d'aquesta notícia bibliogràfica.

17. Vegeu A. PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, 1954, III, p. 203 i VII, p. 469.

18. Vegeu J. ROCA Y CORNET, *Mugeres de la Bíblia*, 2 vols., Barcelona, Madrid, 1850.

19. L'any 1757 s'edita a la ciutat d'Ausburg l'obra dels gravadors Josepho i Joannes Klauber intitulada, *Historiae Biblicae veteris et novi Testamenti*. El foli 38 conté una imatge de l'episodi protagonitzat per Resfà. En el foli 73 es reproduceix l'escena de la massacre dels set germans Macabeus.

Philippe Galle intitulat *Icones Illustrium Feminarum Novi Testamenti et Veteris Testamenti* esdevé el primer testimoni de la repercussió artística del tema<sup>20</sup>. Novament, en la il·lustració número 20, trobem referenciada la mare dels Macabeus. No en va, la representació del tema del martiri dels set germans Macabeus ha gaudit d'una certa fortuna iconogràfica en l'art occidental<sup>21</sup>. Fins i tot va arribar a ser un dels temes del concurs de pintura de primera classe celebrat a l'acadèmia romana de Sant Lluç, l'any 1738<sup>22</sup>. En aquest concurs participà Francisco Preciado de la Vega, qui obtingué un segon premi en aquesta mateixa categoria. Encara que difícilment es pugui admetre un coneixement del disseny de Preciado o del dels altres artistes premiats en el mateix concurs —Giuseppe Peroni, Antonio Nesi i Giovanni Strebelé—, sí que és perceptible, en l'obra de Planella, la utilització d'algunes citacions, o fins i tot d'esquemes compositius que denoten una proximitat a una cultura figurativa molt similar en els seus trets externs, tot i que en el cas de Bonaventura Planella es manifesta amb un retard de gairebé un segle respecte als anteriors. No podem estimar com a probable l'existència d'un repertori de gravats realitzats a partir dels originals presentats en el concurs acadèmic, perquè aquestes proves mai no tenien una projecció externa, ni molt menys eren pensades amb aquesta finalitat. De tota manera, tampoc no podem desestimar un origen comú o molt similar que podria ser reformulat i reinterpretat segons el criteri i el gust normatiu, propi de cada època. Tanmateix, el llibre dels Macabeus esdevindrà una font iconogràfica molt recurrent entre els artistes francesos del darrer terç del segle XVIII. Atesa la significació ètica de les accions representades per alguns dels protagonistes dels relats, era natural reconstruir pictòricament els episodis principals<sup>23</sup>. Anys més tard, la mateixa representació del martiri va servir de tema en el concurs de pintura celebrat a l'acadèmia francesa de Roma l'any 1792 i que va ser guanyat per Landon<sup>24</sup>.

Planella altera el sentit tradicional de l'escena representada amb la intenció de restar protagonisme a l'acte del sacrifici dels germans Macabeus per posar l'accent en l'actitud de la mare, i més concretament en el moment en el qual exhorta el darrer dels seus fills a acceptar la mort. Amb aquesta intenció ubica, en una posició central, els personatges de la mare, el més petit dels germans i la figura del rei Antíoc, mentre que la representació del martiri de la resta dels germans ocupa un segon terme, és desplaçada cap a una posició secundària, com si es tractés d'una acció paral·lela a la protagonitzada pels tres protagonistes principals. D'aquesta manera es neutralitzen els efectes més desagradables visualment, produïts per l'escarni, la tortura i tota l'ostentació macabra que despleguen uns botxins immersos en una activitat

impulsiva i irreflexiva, transformada en un ritual que sacralitza, fins arribar als límits del paroxisme absolut, la violència humana.

Igual que la creació pictòrica anterior abans comentada, l'episodi del martiri s'acompanya d'una inscripció, situada al peu de l'obra, que hi diu el següent: «Mueren martirizados en un mismo día los siete hermanos macabeos á la vista de su madre, que llena de sabiduria les exorta con valor al desprecio de la vida temporal por la esperanza que tiene de Dios». (2 M, 7: 1-42) En aquesta darrera etapa del periple creatiu de Bonaventura Planella encara s'entreveu un coneixement, traduït en una assimilació més depurada i perfeccionada, d'algunes de les composicions atribuïdes a qui fou considerat un dels seus mestres principals, el pintor d'origen provençal Josep Bernat Flaugier. L'escena de la sepultura dels dos fills de Resfà és demostrativa del fort ascendent exercit pel francès. Una influència que es transforma en tot un seguit de préstecs figuratius que van des de les citacions d'actituds —figura de Resfà, el sepulterer ajupit—, fins a la configuració d'alguns detalls anatòmics dels personatges representats i, més concretament, el perfil del rostre de Resfà. Poden observar-se analogies formals evidents entre aquesta creació de Planella i algunes de les escenes del cicle pictòric que pintà Flaugier sobre la vida de santa Eulàlia. Ens referim a la representació de l'episodi de l'exposició de la santa màrtir a l'eculi (figura 3)<sup>25</sup>. Ara bé, l'obra també evoca la dramatització escènica tradicional que acompanya moltes de les composicions definides com a neoclàssiques. L'elecció del tema, la sublimació de les accions exemplars i edificants, el *pathos* dramàtic de la composició, són elements comuns al repertori artístic neoclàssic<sup>26</sup>. Tot i introduir el sentit tràgic i històric, hauríem de caracteritzar la creació de Planella com una producció integrada en l'univers artístic del que Friedlaender denominà com a classicisme acadèmic<sup>27</sup>.

Tanmateix, Planella demostra més facilitat en la creació d'escenaris. A diferència del seu antic mestre resol amb dignitat i eficàcia el problema de la construcció espacial. Els personatges estableixen una relació harmònica amb el seu entorn; l'efecte de la profunditat s'assoleix d'una manera convincent, ni que sigui a partir de l'agregació successiva i consecutiva de diversos plans figuratius. El domini rudimentari del mètode de la perspectiva contribueix a potenciar l'efecte de la versemblança de les accions representades. Podem apuntar, com una probable causa d'aquesta presentació convincent, l'activitat de Bonaventura Planella al teatre barceloní de la Santa Creu. Tal com indica Isidre Bravo, la col·laboració amb Giuseppe Lucini i Cesare Carnevali al Teatre de la Ciutat va sustentar, sobre bases més sòlides, un procés formatiu iniciat en època de Pere Pau Montaña<sup>28</sup>.

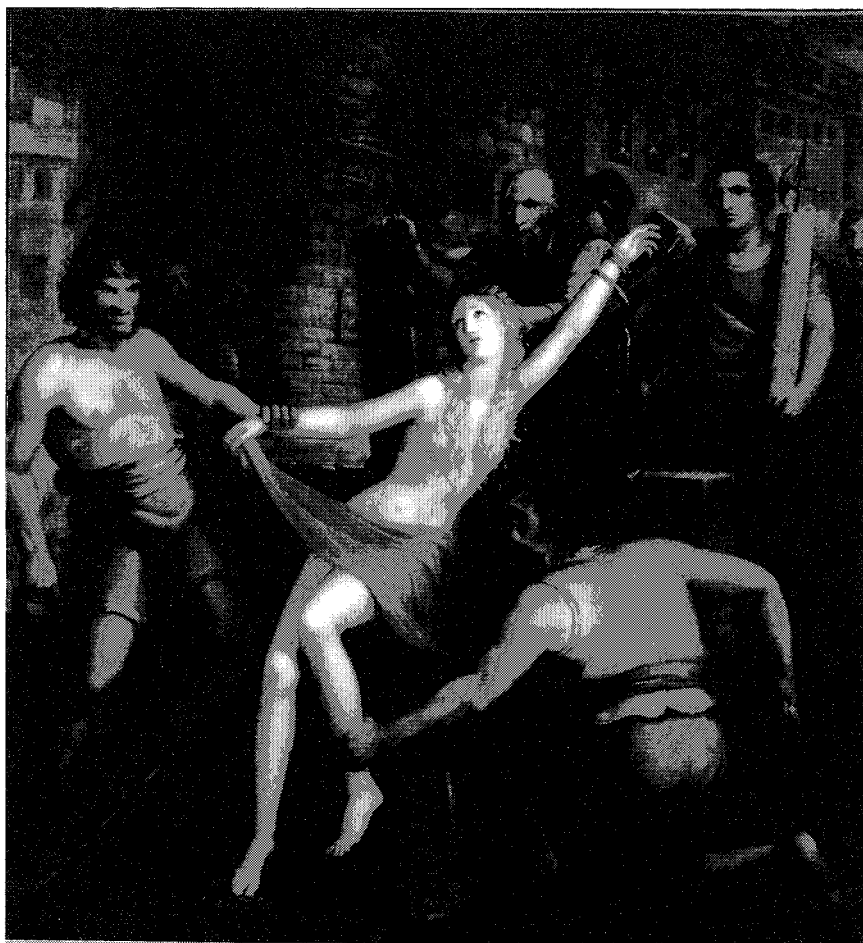


Figura 3.  
Josep Bernat Flaugier. *Santa Eulàlia a l'eculi*. 1804-1812. Barcelona, col·lecció Artur Ramon.

## Bonaventura Planella i el Teatre de la Santa Creu

La cooperació amb la principal institució teatral de la ciutat culminarà, el 23 de febrer de 1827, amb el seu nomenament com a pintor i director de la Maquinària del Teatre de la Santa Creu<sup>29</sup>. En el text del contracte totes dues parts —companyia d'empresaris i Bonaventura Planella— es comprometien a l'observança de les seves obligacions respectives. El contracte entrava en vigència el dia 15 d'abril de 1827 i s'estenia per un temps aproximat de dos anys, més concretament fins el darrer dia de carnestoltes de l'any 1829.

En una de les clàusules l'empresa s'obligava a satisfer a l'artista la quantitat de 112 reals de velló efectius per cada funció diària. Una xifra que s'incrementava amb un total de seixanta més, en cas de celebrar dues funcions. Per la seva banda, el pintor estava disposat a «pintar todo escenario y demas piezas para las funciones, dirigir y hacer ejecutar en las mismas todas las maniobras scenograficas». Fins llavors, el càrrec de director d'escenografia l'havia ocupat Francesco Lucini (1789-1846), germà petit de Giuseppe Lucini. En una carta lliurada a l'empresa el 26 de novembre de 1826, Planella havia ofert els

la seva mare. Per contra, no n'he trobat cap de similar en el cas de la representació de l'episodi de la sepultura dels dos fills de Resfà. Una aproximació exegètica a la figura de Resfà pot trobar-se a, AA.DD., *Encyclopedia Judaica*, 14, s/d, p. 203.

22. En referència a l'esmentat concurs, vegeu A. CIPRIANI, *I premiati dell'Accademia 1682-1754*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 1989, p. 140-145; A. CIPRIANI i E. VALERIANI, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 4 volums, Roma, 1989, II, p. 199-205. Agraïco a Rafael Cornudella la seva amable notícia. No he trobat un subjecte temàtic similar en cap dels concursos pictòrics organitzats per la madrilenya Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Vegeu AA.DD., *Historia y alegoría. Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, 1994.

23. En relació amb la fortuna iconogràfica del Llibre dels Macabeus en aquesta època, vegeu R. ROSENBLUM, op. cit., n. 14.

24. Vegeu J. GUIFFREY i J. BARTHELEMY, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome de 1663 à 1907*, París, 1908, p. 48-49. Rosenblum informa sobre una il·lustració del mateix tema a càrrec de Jean-Simon Berthélemy i que fou presentat en el Saló de l'any 1789. Vegeu R. ROSENBLUM, op. cit., n. 14, p. 64, n. 52. Per a una aproximació als salons de pintura del període revolucionari, vegeu AA.DD., *Les salons de peinture de la Révolution Française 1789-1799*, París, 1989. L'esclat de la revolució de l'any 1789 representà una revitalització artística, sense precedents, del tema de la dona virtuosa. Vegeu B. GALLINI, «Les nouveaux thèmes dans les arts plastiques», a *La Révolution Française et l'Europe 1789-1799*, (3 volums), París, 1989, II, p. 291-298.

25. El prolífic i versàtil Raimon Casellas fou el primer autor que va comentar l'ascendent exercit per Flaugier sobre el per ell denominat «cenacle de Flaugier», integrat, entre d'altres, per les personalitats artístiques del ja citat Bonaventura Planella, Salvador Mayol i Pau Rigalt. Vegeu R. CASELLAS, «L'estil Imperi a Barcelona», a *La Veu de Catalunya. Pàgina artística, gener-abril de 1910*. En una oportunitat recent

hem intentat demostrar i argumentar aquesta vinculació figurativa, exemplificant-la en alguna de les creacions de Salvador Mayol. Vegeu F. M. QUILÉZ i CORELLA, «Tradició i modernitat en la pintura de Josep Bernat Flaugier i Salvador Mayol», a *L'albada de la modernitat. Josep Bernat Flaugier i Salvador Mayol. Els iniciadors de la pintura costumista a la Catalunya de principi del segle XIX*, Opera Minora, núm. 4, Barcelona, 1994, p. 76-77. A l'exposició celebrada a la sala d'art Artur Ramon de Barcelona es va exhibir l'episodi culminant del martirologi de santa Eulàlia, el de la seva exposició pública a l'eculi. Des d'un punt de vista compositiu, encara resulten molt més evidents els elements de contacte existents entre l'obra de Planella i l'escena de *Santa Eulàlia amb els seus pares*, de col·lecció particular i pertanyent al cicle hagiogràfic de la santa barcelonina, realitzat pel francès entre els anys 1804 i 1812.

26. Amb una intenció essencialment revisionista, Rosenblum fa una lectura crítica d'alguns dels estereotips culturals que tradicionalment han presidit la percepció del moviment neoclàssic. Vegeu R. ROSENBLUM, «El Neoclasicismo: algunos problemas de definición», a op. cit., n. 14, p. 17-52.

27. Vegeu W. FRIEDLAENDER, *De David a Delacroix*, Madrid, 1989, p. 30.

28. Vegeu I. BRAVO, *L'escenografia catalana*, Barcelona, 1986, p. 41. Del mateix autor, «Teló de boca per al Teatre de Vinaròs», a *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, cat. núm. 68, p. 139-140.

29. Hem pogut localitzar aquest contracte entre els documents pertanyents a l'arxiu personal d'Erasme de Gònima i Erasme de Janer, actualment dipositat a la Biblioteca Nacional de Catalunya, a la secció de manuscrits. Vegeu B.C. Fons Erasme de Janer i Gònima. Teatre de Barcelona. Escritures i contractes d'artistes (1825-1841), caixa 132/1, 8.6. 11.4. Agraïco a Reis Fontanals les seves amables informacions sobre algunes de les notícies contingudes en el Fons Erasme.

20. He pogut consultar un exemplar sense datació a la secció de gravats de la Biblioteca Nacional de Catalunya. Probablement es tracta d'una edició recopilatòria d'algunes de les seves estampes. El propi Galle fou l'autor d'una sèrie integrada per sis làmines inspirada en el motiu de les dones bíbliques. Vegeu A.J.J. DELEN, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges. Des origines jusqu'à la fin du XVIII siècle*, (3 vols.), París, 1934, III, p. 94-100. També resulta molt instructiva la consulta de l'obra de F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings. Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Amsterdam, s/d, VII, p. 74-83.

21. Vegeu *Bibliotheca Sanctorum*, VII, Roma, 1966, p. 434-439; L. RÉAU, *Iconographie de l'art Chrétien*, II, *Iconographie de la Bible*, I, *Ancien Testament*, I, París, 1956; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 3, 1971, p. 144-145. Així mateix, resulta convenient la consulta de l'obra de PIGLER, *Barockthemen eine auswahl von verzeichnissen zur Ikonographie des 17 und 18 Jahrhunderts*, 2 volums, 1956, I, p. 231 i II, p. 233. Les fonts bibliogràfiques anteriors només esmenten interpretacions pictòriques derivades del tema de la mort dels set germans Macabeus





Figura 4.  
Bonaventura Planella. Dibuix preparatori de l'obra de l'Adoració dels Reis. 1807. MNAC/GDG. Servei fotogràfic del Museu Nacional d'Art de Catalunya (J. Calveras, J. Sagristà).

30. «Habiendo sabido por Don José Cornet que el Exmo Sr Gobernador habia pasado mi representacion a la Empresa recomendandome a ella, paso ha hacer las proposiciones siguientes. Luccini desempeña la parte de pintor y tramta por 144 rel diarios. Planella se obliga a desempear dicho encargo con los mismos pactos y condiciones que Luccini excepto que no entrará en nada de lo que pertenece a guardarrapia por 112 real diarios. Luccini tiene el día de dos funciones 80 reales mas. Planella pide el día de dos funciones 60 reales mas. Luccini por contrata tiene un beneficio. Planella no pide beneficio que lo deja a voluntad de la Empresa.» Buenaventura Planella, Barcelona 26 de noviembre de 1826. Vegeu Fons Erasme de Janer i Gònima, loc. cit., n. 29.

31. Vegeu Rebutis i Factures (1827-1840), caixes 121 a 128, loc. cit., n. 29.

32. Vegeu *Borradores hechos por Don Buenaventura Planella y Conxella profesor de pintura siendo algunos de ellos en proyecto y otros fueron ejecutados por el mismo en el Teatro principal, en varias Yglesias, casas particulares y funciones públicas en la ciudad de Barcelona. Los ha reunido y conservado en memoria de su Padre José Planella y Coromina. 1847.* Hem pogut consultar l'esmentat àlbum al gabinet de dibuixos i gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Molts dels dibuixos documenten, amb una inscripció manuscrita del propi autor, algunes de les activitats artístiques principals per ell realitzades o projectades. En el foli 73, al peu d'un d'aquests dissenys, podem llegir el text següent: «Telon de boca del teatro de Barña 1820».

seus serveis, per recomanació de qui aleshores era el governador de Barcelona, amb la intenció de substituir Lucini<sup>30</sup>. Per tal de persuadir l'empresa que la seva oferta era la millor, estava disposat a reduir els seus honoraris i a renunciar a una bona part dels privilegis —bàsicament el del benefici per contracte— dels quals Lucini gaudia. Molt probablement aquesta generosa oferta determinà la seva contractació posterior en unes condicions idèntiques a les exposades pel propi Planella en la carta del mes de novembre de 1826.

El contingut d'aquest acord contractual contrasta, però, amb l'absència de dades documentals posteriors que acreditin el vincle de Planella amb la institució teatral. Malauradament, l'activitat de recerca centrada en l'exhumació de la documentació de despesa —comptes i rebuts— generada en els anys que van del 1827 al 1829, tots dos inclosos, no ha servit per verificar l'actuació de l'artista al capdavant de la direcció escenogràfica. Per contra, al llarg d'aquests anys encara retrobem el nom de Francesco Lucini amb una certa assiduitat<sup>31</sup>.

D'altra banda, és indiscutible l'existència d'una relació fructífera entre totes dues parts; una relació que es remuntaria en el temps a una època molt anterior a la de la pròpia signatura del referit contracte. L'àlbum de dibuixos i projectes escenogràfics realitzats per Bonaventura Planella revela l'existència de molts telons de boca, alguns dels quals datats pel propi artista en una època anterior a l'any 1827<sup>32</sup>.

33. Conscients de la prolífica activitat desplegada per Planella, hem decidit limitar el nostre objecte d'estudi a la seva actuació pictòrica. No descartem, però, la possibilitat de complementar, en una ocasió posterior, uns altres aspectes més puntuals d'aquesta acció creativa. Una línia futura d'investigació hauria de delimitar i aclarir les personalitats artístiques dels diferents membres pertanyents a la nissaga familiar dels Planella. Un intent meritori de diferenciar la personalitat artística d'un dels membres de la família Planella ha estat el realitzat per Francesc Fontbona en el seu article, «Ramon Planella. La Glòria efímera d'un segon Apel·les» (en premsa). Agraïxo a l'autor la consulta del seu estudi.

34. Vegeu S. ALCOLEA I GIL, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», II, a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XV, 1961-1962, p. 141-142. Per a una primera aproximació biogràfica resulta imprescindible la consulta de les obres següents: M. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1869, II, p. 540;

A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, 1889, II, p. 368; J. F. RAFAELS, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, Barcelona, 1953, II, p. 351-352; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París, 1953, VI, p. 718; ALBERTI, *Diccionario biográfico*, Barcelona, 1968, III, p. 534. Referències més genèriques poden trobar-se a J. SUBÍAS, *Un siglo olvidado de pintura catalana. 1750-1850*, Barcelona, 1951; R. BENET, «L'art neoclàssic i romàntic. La pintura», a J. FOLCH I TORRES (ed.), *L'art català*, II, Barcelona, 1958; J. M. GARRUT, *Dos siglos de pintura catalana (XIX y XX)*, Madrid, 1974; F. FONTBONA, «Del Neoclasicismo a la Restauración, 1808-1888», a F. MIRALLES (ed.) *Historia de l'art català*, VI, Barcelona, 1983; J. R. TRIADÓ, «L'època del Barroc. s. XVII-XVIII», a F. MIRALLES (ed.), *Historia de l'art català*, V, Barcelona, 1984.

35. «Tinch rebut dels Mill obrers de la Parroquial Igl'a de Nra Sra del Pi la quantitat de cent lliuras



## Aportacions documentals a la biografia artística de Bonaventura Planella

Tot seguit volem contribuir al coneixement més acurat de la personalitat artística de Bonaventura Planella. Algunes d'aquestes aportacions documentals inèdites contribuiran a sustentar sobre bases argumentals més sòlides la dimensió artística d'un creador que visqué una dilatada i intensa activitat professional en el decurs dels seus anys d'existència. Els inconnexos episodis artístics configuren la imatge d'una personalitat polièdrica, d'una demostrada versatilitat, capaç d'interpretar alternativament les diverses disciplines que conformen el fenomen artístic<sup>33</sup> (pintor, escenògraf, professor de llotja, dibuixant, gravador, il·lustrador de llibres). És, doncs, el seu caire polifacètic un dels signes d'identitat principals de Bonaventura Planella.

L'obra de Santiago Alcolea inclou una ressenya biogràfica breu amb aportació documental, centrada en la primera etapa del seu períple creatiu<sup>34</sup>, en la qual podem referenciar com a element més destacat la realització d'una pintura que representa el tema de l'epifania. L'obra fou pintada per encàrrec de la Junta d'Obra de l'església parroquial de Santa Maria del Pi. A desgrat de ser una peça actualment il·localitzable, ha estat esmentada per tots els seus biògrafs com una de les creacions més emblemàtiques. El 4 de gener de l'any 1807 Planella

signava un rebut per un import de cent lliures en concepte de «compondre el Quadro dels sants Reys que se ha col·locat en el segon cos del Altar Major»<sup>35</sup>.

El *Calaix de Sastre* de Rafael d'Amat descriu amb un detallisme inusual el moment de la col·locació del quadre de l'*Adoració dels Reis*. Segons el relat del baró de Maldà, l'obra fou instal·lada el dia dos de gener de 1807 a les tres de la tarda<sup>36</sup>. Podem imaginar aquesta creació pictòrica a partir de les diferents versions i del projecte final que l'autor va dibuixar<sup>37</sup> (figura 4).

El pintor també participà, amb uns encàrrecs decoratius fets a la mateixa parròquia del Pi, en els actes de beatificació de sant Josep Oriol, celebrats el mes de juny de 1807. Per aquesta activitat de pintar «los quatre gegans y las ymatjas del Beato als pendons de seda», Planella va rebre de la Junta d'Obra la quantitat de 55 lliures i deu sous<sup>38</sup>. Caldria considerar aquest treball de decoració com el mateix que en el seu moment va esmentar Joan Bassegoda i Nonell i que també recull Tomàs Vergés en la seva monografia recent sobre l'església del Pi<sup>39</sup>.

Un any més tard, el 12 de febrer de 1808, l'artista rebia del fabricant Erasme de Gònima la xifra de 1160 lliures per la feina «de pintor li i fet en la Casa de la Plaza de Santa Anna»<sup>40</sup>. A partir de la informació continguda en el dietari del baró de Maldà estem en disposició de conèixer la causa final d'aquest encàrrec pictòric. El 19 de novembre de 1807 el *Calaix de Sastre* informa sobre la compra efectuada per part d'Erasme de Gònima d'una casa destinada a servir de lloc de residència de la seva néta i del marit d'aquesta, en Nicolau Gassó<sup>41</sup>. La futura residència era ubicada a la plaça de Santa Anna. Segons la narració de Rafael d'Amat, el 14 de desembre ja s'havia ultimat la feina de decoració pictòrica de la casa «del difunt Sr. Don Anton Copons, vuy de Gassó en la Plasa de Santa Anna»<sup>42</sup>.

Alguns comentaristes de l'obra de Planella han considerat com a seva una representació d'una de les intervencions miraculoses de sant Josep Oriol<sup>43</sup>. A la rectoria de l'església del Pi es conservava una pintura —actualment en parador desconegut— que reproduïa l'escena de l'episodi de la guarició d'un nen malalt<sup>44</sup>. Encara planteja un gran nombre de problemes la paternitat d'algunes de les composicions que tingueren com a protagonista la figura de sant Josep Oriol. La dificultat principal rau a l'hora de diferenciar quines poden ser atribuïdes al pintor provençal Josep Bernat Flaugier i quines altres al seu deixeble Bonaventura Planella. De tota manera, sembla més versemblant emmarcar-la en l'òrbita d'actuació de Flaugier, qui hauria manllevat una composició anterior atribuïda a Antoni Viladomat i actualment conservada al Museu Diocesà de Barcelona.

per lo compost del Quadro dels sants Reys que se ha col·locat en lo segon cos del Altar Major y per ser així dono lo present recibó». Barcelona 4 de gener de 1807. Bonaventura Planella. Vegeu A.P. Santa Maria del Pi. Comptes Obra, 1807-1809.

36. Rafael d'AMAT I DE CORTADA, *Calaix de Sastre*, A.H.C.B., XXXIV, 2 de gener de 1807, foli 7.

37. Vegeu *Borradores hechos por don Bonaventura Planella [...]*, op. cit., n. 32, foli 99.

38. Vegeu A.P. Santa Maria del Pi, loc. cit., n. 35.

39. Vegeu T. VERGÉS, op. cit., n. 11, p. 80; J. BASSEGODA I NONELL, «La Iglesia de Santa Maria del Pino», a *La Vanguardia*, Barcelona, 5 de gener de 1982, p. 21.

40. Vegeu B.C. Fons Erasme de Gònima, Caixa 7/3. Pintors, dauradors, escultors.

41. Vegeu Rafael d'AMAT I DE CORTADA, op. cit., n. 36, 19 de novembre de 1807, foli 816.

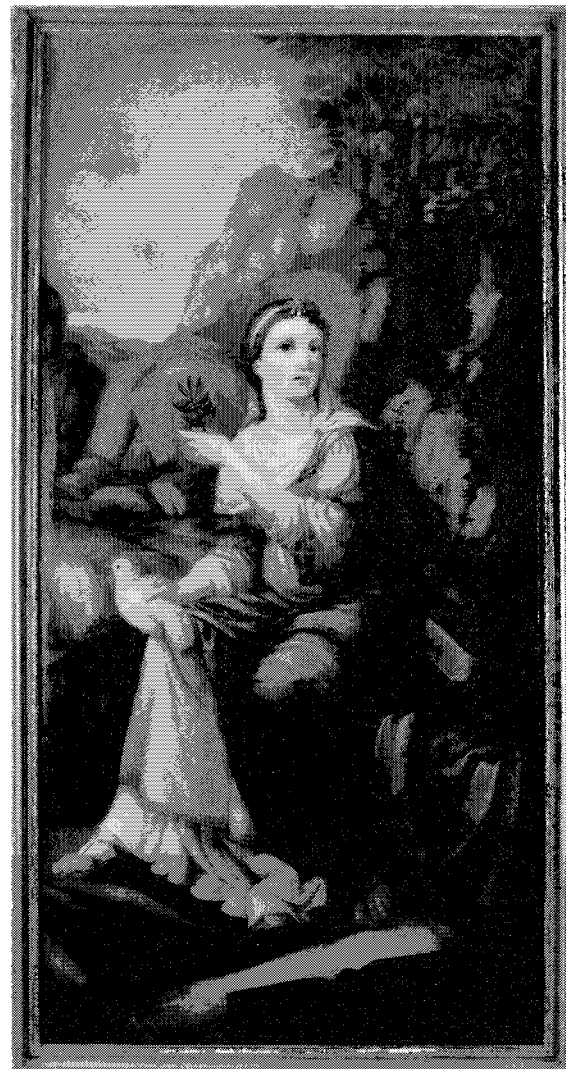
42. Vegeu Rafael d'AMAT I DE CORTADA, op. cit., n. 36, 14 de desembre de 1807, foli 865.

43. Entre les intervencions de Planella a l'església parroquial del Pi, Tomàs Vergés cita una representació d'un dels miracles de sant Josep Oriol, encara que no fa distincions de cap escena en particular. Vegeu T. VERGÉS, op. cit., n. 11, p. 80. En realitat l'autor es limita a reproduir la informació divulgada per J. BASSEGODA I NONELL, op. cit., n. 39.

44. Hem pogut obtenir una còpia fotogràfica de la peça a les dependències de l'Arxiu Mas.

Figura 5.  
Bonaventura Planella. *Al·legoria de la Immortalitat*. ca. 1833.  
Barcelona, col·lecció particular.

Figura 6.  
Bonaventura Planella. *Al·legoria de la Puresa*. ca. 1833. Barcelona,  
col·lecció particular.



45. Les teles, de col·lecció particular, presenten un estat de conservació molt acceptable i unes mides idèntiques de 156,5 x 78,5 cm. Hem de pensar en l'existència d'un conjunt primitiu —integrat per altres peces— del qual únicament hem pogut localitzar aquestes dues obres que ara presentem. En relació amb la seva procedència, el propietari actual apunta la del Palau de la Virreina com el seu antic emplaçament. Una hipòtesi que sembla versemblant si considerem com a probables obres de Bonaventura Planella, unes representacions al·legòriques atribuïdes a Salvador Mayol i que trobem referenciades en el catàleg de la col·lecció Carreras Argerich de l'any 1849. Vegeu *Noticia de los objetos artísticos y bibliográficos que contienen las colecciones de D. José Carreras de Argerich*, Barcelona, 1849, cat. núm. 291 a 302, p. 12.

46. Tots set dibuixos formen part de l'esmentat àlbum de l'artista recopilat pel seu fill Josep Planella. Vegeu *Borradores hechos por Don Bonaventura Planella* [...], op. cit., n. 32, foli 56 i 57.

47. Vegeu C. RIPA, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi*, (5 volums) Perugia, 1764-1767, V, p. 181. L'edició de Perugia inclou un gran nombre d'il·lustracions i va tenir una gran fortuna com a font d'inspiració de moltes representacions al·legòriques fetes cap a final del segle XVIII. El pintor Francisco de Goya va ser un cas paradigmàtic de la vigència d'aquesta tradició iconogràfica en algunes de les seves creacions. Vegeu J.A. TOMLINSON, *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la Corte de Madrid*, Madrid, 1993.

## Un cicle religiós incomplet

Tot seguit volem focalitzar la nostra atenció en les altres dues obres objecte d'aquest estudi. A diferència de les anteriors, ens limitarem a apuntar algunes hipòtesis interpretatives amb la intenció de verificar-les en una oportunitat futura. Ateses les seves característiques formals i compositives, molt similars a les de la capella dels Desemparats, les creacions formarien part d'un mateix període d'activitat creativa que se situaria a l'entorn de l'any 1833, coincidint amb la data de formalització del contracte de les pintures del Pi<sup>45</sup>. Les dues teles representen personificacions femenines dels denominats beneficis divins. El primer correspon al do diví de la *Immortalitat* (figura 5) i l'altre exemplifica la virtut de la *Puresa* o de la *sinceritat* (figura 6). Originàriament, integraven un cicle decoratiu que gravitava a l'entorn del tema de les imatges de pietat popular. Hem pogut deduir l'existència d'un conjunt determinat a partir del descobriment dels dibuixos preliminars conservats al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Na-

cional d'Art de Catalunya<sup>46</sup>. A més dels estudis preparatoris (figures 7 i 8) de les dues composicions pictòriques, també es conserven dissenys de la *Gràcia* (figura 9), la *Constància* (figura 10), la *Humilitat* (figura 11), la *Mansuetud* (figura 12) i la *Virtut* (figura 13). En cap cas no s'entrevé una coherència discursiva que ens permeti pensar en l'existència d'una intencionalitat programàtica de signe teològic. Més aviat l'autor alterna, d'una manera desordenada i poc respectuosa amb l'ortodòxia cristiana, les imatges d'algunes virtuts capitals (humilitat), amb atributs com la gràcia o la immortalitat. Tanmateix, sorprèn l'omissió de les denominades virtuts cardinals —prudència, justícia, fortalesa i temperança—, com també de les teologals —fe, esperança i caritat—. Tots els dissenys sembla que reproduïen un mateix procediment tècnic consistent a dibuixar, en primera instància, la imatge representada a llapis plom, per posteriorment resseguir el traç dibuixat amb una ploma, sense que el resultat final esdevingui, però, massa mecànic o estandarditzat. Les obres conserven una cal·ligrafia espontània, plena de



Figura 7.  
Bonaventura Planella. Dibuix preparatori de l'Al·legoria de la *Immortalitat*. MNAC/GDG. Servei fotogràfic del Museu Nacional d'Art de Catalunya (J. Calveras, J. Sagristà).



Figura 8.  
Bonaventura Planella. Dibuix preparatori de l'Al·legoria de la *Puresa*. MNAC/GDG. Servei fotogràfic del Museu Nacional d'Art de Catalunya (J. Calveras, J. Sagristà).

Figura 9.  
Bonaventura Planella. Dibuix preparatori de l'Al·legoria de la *Gràcia*. ca. 1833. MNAC/GDG. Servei fotogràfic del Museu Nacional d'Art de Catalunya (J. Calveras, J. Sagristà).



Figura 10.  
Bonaventura Planella. Dibuix preparatori de l'Al·legoria de la *Constància*. ca. 1833. MNAC/GDG. Servei fotogràfic del Museu Nacional d'Art de Catalunya (J. Calveras, J. Sagristà).

Figura 11.  
Bonaventura Planella. Dibuix preparatori de l'Al·legoria de la *Humilitat*. ca. 1833. MNAC/GDG. Servei fotogràfic del Museu Nacional d'Art de Catalunya (J. Calveras, J. Sagristà).



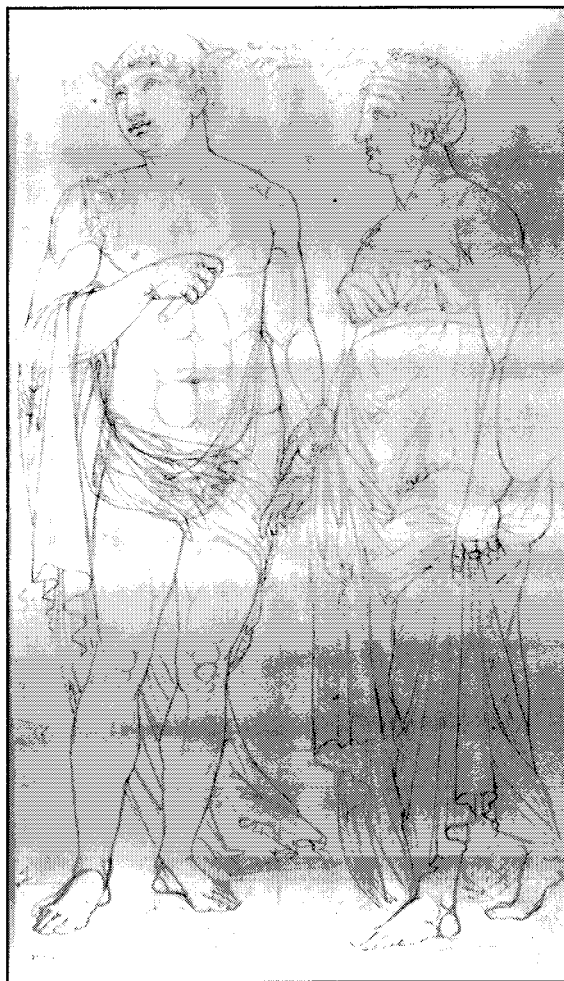
Figura 12.  
Bonaventura Planella. Dibuix preparatori de l'Al·legoria de la *Mansuetud*. ca. 1833. MNAC/GDG. Servei fotogràfic del Museu Nacional d'Art de Catalunya (J. Calveras, J. Sagristà).

Figura 13.  
Bonaventura Planella. Dibuix preparatori de l'Al·legoria de la *Virtut*. ca. 1833. MNAC/GDG. Servei fotogràfic del Museu Nacional d'Art de Catalunya (J. Calveras, J. Sagristà).

vivacitat i llibertat en el moviment del gest artístic. S'hi poden observar un gran nombre de *pentimenti* en l'execució del contorn de les figures, en la disposició dels seus atributs simbòlics, una característica particularment remarcable en la representació de la figura femenina de la *Immortalitat*. Totes set creacions han estat identificades amb una inscripció manuscrita del propi autor feta a ploma i que figura al peu de cadascuna. En el cas de la representació de la *Puresa* o *sinceritat*, l'artista ha modificat el seu propòsit inicial de mostrar la dona amb l'atribut convencional, del cor a la mà esquerra, per tal de substituir-lo per una branca d'olivera.

En el tractat iconològic tradicional i recurrent de Cesare Ripa (1593), la figura de la sinceritat és descrita amb aquestes paraules: «Donna vestita di oro, che colla destra mano tenga una colomba bianca, e colla sinistra porga in atto grazioso e bello un cuore [...] Il progore il cuore, dinota l'integrità sua, perchè non avendo l'Uomo sincero vizio alcuno di volontà, non celsa l'intrinseco del cuor suo, ma lo fa palese ad ognuno»<sup>47</sup>. Aquesta

Figura 14.  
Bonaventura Planella. Dibuix preparatori de l'*Al·legoria de la Junta de Comerç*. 1803. MNAC/GDG. Servei fotogràfic del Museu Nacional d'Art de Catalunya (J. Calveras, J. Sagristà).



48. J. B. BOUDARD, *Iconologie tirée des divers auteurs. ouvrage utile aux gens de lettres, aux poètes, aux artistes et généralement à tous les amateurs des Beaux Arts* (3 volums), Parma, 1758.

49. El primer volum de la sèrie s'edità, a París, l'any 1765, encara que ja se n'havia publicat una primera entrega l'any anterior. El text explicatiu era obra del gravador francès Hubert-François Bourguignon, dit Gravelot. Després de la seva mort, l'any 1773, es va fer càrrec de la continuïtat de la sèrie el també gravador Charles-Nicolas Cochin, fill. Aquest darrer ultimà l'edició completa de disset volums, el 1781. Inicialment l'obra duia el títol *Almanach Iconologie des Arts pour l'année 1764, orné des figures avec leurs explications*. Nosaltres hem consultat una reedició de quatre volums editada a Ginebra l'any 1971. Vegeu M. HÉBERT, E. POGNON, Y. BRUAND, *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, X, París, 1968, Bibliothèque Nationale. Département des estampes, p. 570. Per obtenir més informació sobre l'activitat de Cochin, el fill, es pot consultar el volum cinquè de la mateixa sèrie, a càrrec de Marcel Roux i editat a París l'any 1946, p. 7-113. Sobre la fortuna hispànica del repertori, vegeu A. MORENO GARRIDO, «La traducción española de la Iconología de M.M. Gravelot y Cochin, Madrid 1801-1802» a *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 8 (1991), Madrid, Fundación Universitaria Española, p. 228-235.

50. Vegeu C. RIPA, *Iconologia del cavaliere [...]*, op. cit., n. 47, IV, p. 439.

51. J.B. BOUDARD, op. cit., n. 48, III, p. 86.

52. H.F. GRAVELOT i C.N. COCHIN, *Iconologie par figures ou Traité complet des Allegories, Emblemes, etc., a l'usage des artistes en 350 figures*, (4 volums), Ginebra, 1971, IV, p. 47.

53. Vegeu C. RIPA, *Iconologia del cavaliere [...]*, op. cit., n. 47, III, p. 252. Per a la definició que de la Immortalitat fa el tractat de BOUDARD, op. cit., n. 48, II, p. 106 i en el de GRAVELOT i COCHIN, op. cit., n. 52, II, p. 24-25.

54. En l'art cristià, l'atribut de la immortalitat s'ha representat, de vegades, per un gall dindi, la carn del qual es creia incorruptible.

mateixa definició la trobem en el cas de la *Iconologie* de J.B. Boudard (1759)<sup>48</sup> i també en la sèrie iconològica iniciada per Gravelot l'any 1765 i acabada per Cochin fill, el 1781<sup>49</sup>. Ara bé, mentre que Ripa identifica com a únic atribut de la puresa la imatge del colom: «purità, giovenetta, vestita di bianco con una colomba in mano. Giovanetta si dipinge la purità [...]»<sup>50</sup>; els altres repertoris iconològics complementen la presència del colom blanc amb una flor de lis. Boudard fa una definició de la puresa en aquests termes: «Pureté. On la représente dans la premiere jeunesse, et d'une beauté imposante. Elle est vêtue simplement d'une étoffe blanche [...]. La colombe et les lis sont ses symboles les plus connus, et les plus justes, puisqu'ils expriment le candeur qui fait l'objet principal de cette vertu»<sup>51</sup>. En el tractat de Gravelot i Cochin la mateixa al·legoria és descrita amb aquestes paraules: «Pureté, l'emblème le plus universel de la Pureté est une jeune fille, modeste les yeux brissés, vêtue blan, la tête couverte d'une voile et tenant un lys, qui est le symbole de cette vertu»<sup>52</sup>. Podem, doncs, restringir la significació d'aquesta representació i desestimar la identificació de la figura femenina com una personificació de la sinceritat per considerar-la únicament com una

al·legoria de la puresa. Per contra, la representació figurada de la immortalitat no altera els mateixos atributs que ja trobem en el dibuix preparatori. L'única variant que s'hi pot observar, consisteix en la disposició de les ales de la figura femenina, mentre que la resta d'elements compositius observa una fidelitat absoluta al disseny inicial. La immortalitat és descrita per Ripa de la manera següent: «Donna colle alli alle spalle, e nella mano destra un cerchio di oro. Le ali significano la sollevazione da terra, la quale non sostiene se non cose mortali. Il cerchio dell'oro rappresenta l'Immortalità, per essere tra tutti i metalli il men corrutibile, e per aver la forma circolare, la quale no ha termine dove finisca»<sup>53</sup>. En cap cas, però, la definició de Ripa cita com un dels atributs característics de la immortalitat l'au que sustenta, amb la seva mà esquerra, la dona representada per Planella. L'obra de Cochin parla de la immortalitat com una imatge polisèmica, encara que a l'hora de pintar-la aconsella dotar-la de dos atributs: l'imprescindible cercle d'or i una palma. Tal com indica Ripa, es tracta d'una figura alada que segons el repertori de Cochin haurà de dur les ales desplegadas<sup>54</sup>. D'altra banda, malgrat la seva fortuna tradicional com a font inspiradora de molts d'aquests tipus de representacions, en cap d'aquests tractats podem identificar les imatges que hagin pogut servir de base argumental per a les pintures de Planella. Caldria imaginar, com a hipòtesi més plausible, l'existència d'una font iconològica més tardana inspirada en el repertori de Ripa, o bé una interpretació del propi artista a partir dels esquemes compositius continguts en la versió setcentista de l'obra de Ripa editada a Parma els anys 1764-1767.

Les dues imatges al·legòriques coincideixen a mostrar una indiscutible afinitat estilística amb les representacions conservades a la capella dels Desemparats de l'església parroquial del Pi. Amb aquests quatre exemplars s'accentua la significació i representativitat de Bonaventura Planella en el panorama artístic barceloní del primer terç del segle XIX. La seva activitat creativa, a cavall entre dues centúries, podria dividir-se en dues etapes clarament diferenciades, en les quals actua com a autèntic eix vertebrador l'esclat de la Guerra del Francès<sup>55</sup>. En aquesta primera etapa l'artista denota la influència d'una cultura figurativa de signe acadèmic que incorpora de manera epidèrmica alguns elements propis del repertori neoclàssic. Una assimilació que es deixa sentir en l'obra més representativa d'aquest període, l'*Al·legoria de la Junta de Comerç*, obra guanyadora del primer premi del concurs de pintura celebrat a l'Escola de la Llotja l'any 1803<sup>56</sup>. D'aquesta creació també conservem el valuós testimoni dels dibuixos preparatoris realitzats per l'artista i conservats, com els anteriors, a l'àlbum recopilat pel seu fill (figu-



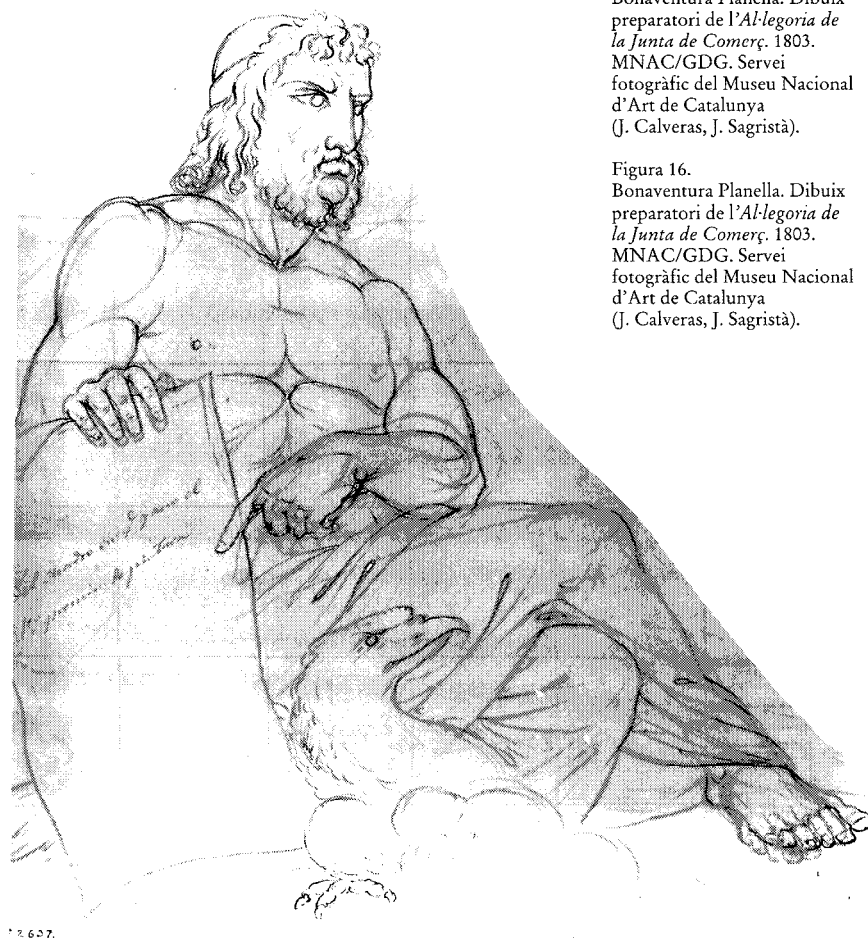


Figura 15.  
Bonaventura Planella. Dibuix  
preparatori de l'Al·legoria de  
la Junta de Comerç. 1803.  
MNAC/GDG. Servei  
fotogràfic del Museu Nacional  
d'Art de Catalunya  
(J. Calveras, J. Sagristà).

Figura 16.  
Bonaventura Planella. Dibuix  
preparatori de l'Al·legoria de  
la Junta de Comerç. 1803.  
MNAC/GDG. Servei  
fotogràfic del Museu Nacional  
d'Art de Catalunya  
(J. Calveras, J. Sagristà).



res 14, 15 i 16)<sup>57</sup>. La pintura denota la incorporació de préstecs figuratius, citacions compositives directament vinculades a les formes expressives de Pere Pau Montaña, autor d'una composició temàtica molt similar a la realitzada per Planella i que actualment es conserva a les dependències de la Cambra de Comerç<sup>58</sup>. L'existència de punts de contacte, d'analogies formals i compositives entre totes dues obres, fa pensar en un coneixement visual per part de Bonaventura Planella de la tela executada per Montaña. Tanmateix, la peça és una inequívoca manifestació d'una tendència que tindrà com a màxims representants, a part del ja esmentat Pere Pau Montaña, el gravador i primer director de l'Escola de Nobles Arts i Disseny, Pasqual Pere Moles<sup>59</sup>. Tots dos conrearan, amb una certa assiduitat, una temàtica profana amb clares connotacions al·legòriques i que s'adapta a les directrius estètiques emanades del centre artístic principal del País. Un moment històric presidit pel principi de l'eclecticisme que resulta de maquillar el tradicional substrat barroc de la pintura catalana amb una presència circumstancial d'elements neoclàssics. Des d'aquest punt de vista, el programa decoratiu de l'edifici de l'escola de la Llotja resulta fonamental per comprendre un fenomen

55. Per part dels seus biògrafs, sembla que existeix una coincidència unànime a considerar el fenomen històric de l'esclat de la guerra de la independència com un factor que repercutirà negativament en la trajectòria posterior de Bonaventura Planella. La probable adhesió a la causa francesa, les seves suposades vel·leitats afrancesades, haurien pogut originar, un cop acabada la guerra del francès, l'infortuni de l'artista. No en va, la seva producció es polaritza entre una prolífica i documentada activitat, abans de 1809, i un perllongat període de silenci que durarà fins ben entrada la segona dècada del segle XIX. Algunes d'aquestes notícies documentals fan referència a la seva activitat pedagògica a l'escola de la Llotja. Vegeu F. MARÉS, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, 1964, p. 84-85, 95-96, 100, 143 i 333. Ruiz y Pablo informa sobre el seu nomenament i el del seu pare, el 12 de gener de 1813, com a mestre de pintura a la citada escola. Vegeu A. RUIZ Y PABLO, *Historia de la Real Junta particular de Comercio de Barcelona (1758-1847)*, Barcelona, 1919, p. 325. Cal recordar que en aquest moment encara persisteix el domini de les tropes napoleòniques a la ciutat de Barcelo-

na. Després de la restauració borbònica de l'any 1814, el seu nom no torna a aparèixer a la documentació de l'arxiu de la Junta de Comerç fins l'any 1821, data en què és nomenat professor numerari de tipus honorífic amb dret a ocupar la primera vacant. Vegeu Biblioteca Nacional de Catalunya, A.J.C. *Noticia de las enseñanzas a cargo de la Junta de Comercio de Cataluña. Nobles Artes*, Lligall XCV, folis 4-7. També es poden trobar referències documentals sumàries a l'obra de J. CARRERA PUJAL, *La escuela de Nobles Artes de Barcelona (1775-1901)*, Barcelona, 1957.

56. L'obra fou premiada amb la quantitat de quaranta pesos. Actualment, la pintura es conserva a l'Escola d'Arts i Oficis de Barcelona. Vegeu F. MARÉS, op. cit., n. 55, p. 66. Rafael Benet qualifica la peça, de manera molt afortunada, «com una mescla de l'estil del vell Muntanya i de Flaugier». Vegeu R. BENET, op. cit., n. 34, p. 268.

57. Vegeu *Borradores hechos [...]*, n. 32, folis 67, 69 i 75. Tots tres dibuixos porten una anotació manuscrita amb el text següent: «Del cuadro en que gano el primer premio de pintura».

58. Vegeu J. BASSEGODA I NONELL, *La Casa Llotja de Mar de Barcelona, Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona*, Barcelona, 1986, p. 222.

59. Vegeu R.M.<sup>a</sup> SUBIRANA I REBULL, *Pasqual Pere Moles i Corones*, Barcelona, 1990. Poden trobar-se exemples d'aquesta temàtica al·legòrica a les pàgines 110, 122, 126 i 130. Resulta molt instructiva la lectura de l'article de F. CHECA, «Los frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico», a *Archivo Español de Arte*, LXXV, 258, 1992, p. 157-177.

històric de superposició de dos llenguatges sense que pugui emergir un triomf definitiu del neoclassicisme en detriment del barroc. Més aviat totes dues tendències es neutralitzen mútuament i l'art oficial no acaba de definir una orientació programàtica innovadora. Caldria buscar la gènesi d'aquesta cultura figurativa en els nuclis acadèmics de pintura madrilenya que divulgaran per tota la geografia peninsular aquest univers de divinitats olímpiques. En aquest sentit, coincidiríem amb l'opinió manifestada per Arias Anglés quan limita l'abast del fenomen neoclàssic a la denominada escola madrilenya i nega la possibilitat d'extrapol·lar els mateixos presupòsits «davidians» a l'art català del període<sup>60</sup>. Ara bé, sense arribar al nivell programàtic expressat pels artistes madrilenys —José Aparicio, Antonio de Ribera o José de Madrazo—, sí que és perceptible l'existència al Principat d'un corrent artístic, bàsicament representat per la figura de Josep Bernat Flaugier, que, d'una manera asistemàtica, esporàdica, indaga i experimenta, en l'horitzó de la primera dècada del segle XIX, territoris expressius molt nous, tant a nivell temàtic com compositiu<sup>61</sup>. Al marge, això sí, de les pràctiques i dels camins oficials dictats per l'Escola de la Llotja.

Per contra, en el projecte de decoració del sostre de la sala de Lucrècia de la mateixa Casa Llotja ja es manifesta un estil més personalitzat, depurat de les antigues reminiscències observades en la seva primera etapa de formació artística<sup>62</sup>. Tot aquest corpus artístic reflectiria una inequívoca trans-

formació del seu llenguatge figuratiu. En aquest procés de canvi primària una recerca de la pintura com a fenomen estrictament decoratiu, en detriment de la consideració narrativa del fet artístic. La pervivència d'aquest ideal estètic de signe ahistòric distanciarà Planella d'un moviment romàntic que veurà en la pintura un instrument paradigmàtic per expressar el seu anhel de recuperació de la dimensió històrica dels pobles. Des d'aquesta perspectiva resultaria inadequat catalogar la pintura de Bonaventura Planella com un exponent de la denominada pintura d'història. Caldria establir una diferenciació metodològica entre una pintura d'història —fenomen artístic íntimament vinculat a l'eclosió del moviment romàntic— i una pintura de tema històric, però amb unes connotacions i una sensibilitat contraposades a les del romanticisme<sup>63</sup>.

Al capdavant, l'acusat eclecticisme de l'artista denota l'absència d'una normativitat estètica que superi una situació d'indefinició de la plàstica catalana del primer terç del segle XIX, incapaç de construir un discurs artístic radicalment innovador i ancorada en uns postulats arcaïtzants. En definitiva, Planella és víctima d'un model d'academicisme oficial que continua fonamentant la seva condició existencial en l'ús d'una metodologia d'aprenentatge que regula i sistematitza la pràctica artística, fins a l'extrem de negar o impossibilitar qualsevol iniciativa que pretengui la renovació plàstica des de l'interior del propi món acadèmic.

60. Vegeu E. ARIAS ANGLÉS, «La visión del mundo clásico en el joven José de Madrazo», a *La visión del Mundo clásico en el Arte Español*, VI Jornadas de Arte, Actas, Madrid, 1993, p. 349-363.

61. Un exemple paradigmàtic de la incursió del pintor provençal en territoris temàtics, gairebé insòlits en el marc de la història de la pintura catalana de l'època, serà la representació d'algunes escenes extretes del poema èpic de Torquato Tasso, *La Jerusalem alliberada*. Sobre aquestes creacions, vegeu F.M. QUÍLEZ I CORELLA, «Una contribución singular al catálogo del pintor Josep Bernat Flaugier» a *Galeria Antiquaria*, Any XIII, núm. 129, p. 42-47. L'estudi ha estat publicat amb el títol «Insólita estética catalana».

62. Vegeu J. BASSEGODA I NONELL, op. cit., n. 58, p. 88. Així mateix, C. CID, op. cit., n. 3, p. 437.

63. El lector pot trobar una brillant exposició sobre el particular a E.A. ANGLÉS, «Los orígenes del "fenómeno" de la pintura de historia del siglo XIX en España», a *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 62, Madrid, 1986, p. 185-216. Una contribució més recent al tema és la de J.L. DIEZ, «Evolución de la pintura española de historia en el siglo XIX», a *La pintura de Historia del siglo XIX en España*, Madrid, 1992, p. 69-92.



# Annex documental

## Document 1

*Borrador de la contrata de los Desamparados con Planella acerca de la construccion de 2 quadros.*

Arxiu Parroquial de l'església de Santa Maria del Pi. Desemparats Varia, Armari VIII, Prestatge III, Volum 9.

Por cuanto la Real Cofradía de nuestra señora de los Desamparados erigida en la Parroquial Iglesia de nuestra señora del Pino de esta ciudad para mayor devocion y adorno de la capilla que tiene bajo invocacion de su Illma Tutelar en la indicada Iglesia ha tenido por conveniente colocar en aquella dos cuadros colaterales análogos a su institucion cuya ejecucion previa la correspondiente invitacion a los profesores de esta capital y examen de los diseños presentados ha quedado confiada a D. Buenaventura Planella otro de dichos profesores. Por tanto, por parte de los infrascritos Rndo Sr Prior y Director de la misma Real Cofradia a nombre de la misma y del mencionado D. Buenaventura Planella se ha ajustado y firmado el siguiente Convenio.

Primeramente: D. Buenaventura Planella en el espacio de medio año que se contará el día de la firma de este convenio en adelante pintará al óleo los citados dos cuadros y en ellos respectivamente los dos pasages de la Sagrada Escritura que el mismo Planella ha presentado en bosquejo en los dos borradores que han quedado aprobados; cuya ejecucion sera insiguiendo las mismas ideas presentadas con todo el esmero que se requiere para que hagan honor al profesor como a la Real Cofradia.

Otro sí: la misma Real Cofradia por el importe de pintar dichos dos cuadros y coste de los lienzos y demás satisfará a D. Buenaventura Planella la cantidad de doscientos duros en moneda efectiva de oro y plata (que es el precio en que se ha ajustado en tres distintas pagas, la primera de cincuenta duros en el día de la firma de este convenio; la segunda de otros cincuenta duros en el día que estará concluido el segundo cuadro. Y para que pueda constar y producir todos los efectos que convenga se otorga y firma por duplicado este Convenio en la Ciudad de Barcelona á los tres de Enero de mil ocho cientos treinta y tres.

Bonaventura Planella Mar Llobet

Recibi los cinquenta duros del primer plazo. Barcelona 1º de octubre de 1833.

Recibi los cinquenta duros del segundo plazo.

Rebut lo complimen del presen contracte. Barna 1 Abril el 1834

Buenara Planella

## Document 2

*Contrato de 23 de febrero de 1827 entre Don José Cornet y Compañía de Empresarios del teatro de esta ciudad de Barcelona y Dn Bonaventura Planella Pintor y Director de la Maquinaria.*

B.C. Fons Erasme de Janer i Gònima. Teatre de Barcelona. Escritures i contractes d'artistes (1825-1841).

Por la presente Escritura privada que deberá tener y tendrá la misma fuerza y valor que si estuviera autorizada por Escrivano Publico; de nuestra libre y espontanea voluntad los abajo firmantes hemos contratado para dicho teatro y años comicos que empezaran el día quince de Abril del corriente año mil ocho cientos veinte y siete y concluirán el ultimo día de carnabal de mil ochocientos veinte y nueve a Dn Bonaventura Planella, bajo los pactos y condiciones siguientes

- 1º Será de obligacion del Sr Planella (de rebés de telon de boca a dentro) pintar todo escenario y demas piezas para las funciones, dirigir y hacer ejecutar en las mismas todas las maniobras scenograficas
- 2º Sera de su obligacion el hacer que asistan puntualmente los jornaleros diarios a todas las pruebas y ensayos de las funciones.
- 3º Tendrá por obligacion pagar de su cuenta los pintores y ayudantes, los carpinteros diarios y extraordinarios, y los sirvientes diarios y extraordinarios para la maquinaria
- 4º Sera obligacion del mismo tener corrientes y arregladas para cuando se necesiten en la escena todas las piezas correspondientes, reemplazarlas siempre que se malogren con el uso; pero no si se malograsen en la escena por requerirlo así la funcion, que en este caso sera obligacion de la Empresa
- 5º Sera de su obligacion el cuidar de poner a la escena aquellos trastos o muebles que tenia obligacion de poner el Sr Luccini, si la Empresa se los entrega y custodiarlos sin poder exijir por esto estipendio alguno, sirviendose de los comparsas diarios de la escena tanto para sacarlos á vistas como para colocarlos
- 6º Siempre que necesite clavos, maderas, lienzo, cartones y demas que se ofrezca para la escena, avisará al Sr Director para que tome las providencias para que se entreguen dichos efectos
- 7º El Sr Planella tendra en clase de segundo á su hijo D. Jose Planella
- 8º La Empresa al Sr Planella le satisfará ciento y doce reales vellon efectivos por cada funcion diaria, y si fuesen dos, se le daran de mas sesenta reales de vellon que unidos a los 112 seran ciento setenta y dos reales de vellon
- 9º En las funciones de volatines que se haran en la cuaresma de este año, cede el Sr Planella en favor de la Empresa la parte que corresponderia a esta pagarle por su trabajo en dichas funciones
- 10º La Empresa le abonará los Jornaleros y asistentes extraordinarios de construccion y recomposicion y juego de las tramoyas y de comedias y operas de espectador
- 11º La Empresa le cede el mismo local que hasta el presente a servido para trabajar y le avisara diez o doce dias anticipados para pintar cada telon con arreglo a la sencillez o complicacion de las piezas
- 12º La Empresa nada abonara al Sr Planella por las funciones de los beneficios y entradas; pero hara vereficarlo por los autores que los disfruten, de los gastos que el hiciere en aquellos dias por ellos, y le avisara de las funciones que quieran ejecutar los mismos
- 13º Y a más dispondrá que el Luminario le entregue una vela de sebo todos los dias y en cada una de las funciones

Y obligandose mutuamente al cumplimiento de lo convenido. Firman la presente por duplicado en Barcelona 23 de Febrero de 1827.