

LAS PINTURAS DEL SALÓN NOBLE DE LA CASA CASTELLARNAU DE TARRAGONA: ¿REFLEJO PICTÓRICO DEL PATRIMONIO DE UNA FAMILIA?

Beatriz García Sánchez

INTRODUCCIÓN

La sociedad catalana del siglo XVIII se caracteriza por el auge y la consolidación de una burguesía con un gran potencial económico, derivado sobre todo de la incipiente industria, del comercio y de fortunas forjadas en América. El arte, en sus distintas manifestaciones, fue utilizado una vez más como medio de ostentación, transmisor de un mensaje social y económico que pretendía legitimar el carácter preeminente de los nuevos burgueses en la vida pública de las ciudades y mitigar la lacra de advenedizos con los que se les desprestigiaba por parte de la aristocracia y la nobleza, que veían menguados su influencia y su poder.

Emulando los grandes programas pictóricos que se han sucedido a lo largo de la historia, las paredes y los techos de las nuevas residencias fueron decoradas con escenas mitológicas, heráldicas, alegóricas e históricas, en un afán de dejar constancia plástica en los muros de las cualidades, virtudes, genealogías, hazañas y actividades de sus propietarios, con una intencionalidad concreta en su mayoría.¹

1. Sobre la pintura catalana de esta época, *vid.* como obras generales S. ALCOLEA I GIL, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XIV

Las pinturas del salón noble de la Casa-Museo Castellarnau de Tarragona participarían de esta tendencia en alza de forma especial en la Cataluña de mediados del siglo XVIII, convirtiéndose en la traslación pictórica de las pretensiones de la familia promotora. ¿Cuáles? Las de consolidar su papel en la ciudad con una voluntad derivada, no de una condición burguesa, como era habitual, sino de su reciente presencia en la ciudad. Los Castellarnau de la rama de los Ramonet se habían trasladado a Tarragona en 1748 procedentes de las tierras leridanas de origen, decisión que fue tomada por Carles de Castellarnau (1714-1766), personaje controvertido que se enfrentó a diferentes instituciones públicas en defensa de sus intereses económicos, por lo que sería probable una necesidad de los descendientes de integrarse y ser aceptados como miembros de los más selectos círculos de la ciudad, junto a un deseo de ostentación.²

EXCEPCIONALIDAD CULTURAL: ERUDITOS E INICIATIVAS

Pero antes de abordar el análisis de la decoración mural, su comitente y la lectura iconológica propuesta, es necesario situar a la Tarragona del momento, para contextualizar a la sociedad a la que se dirige y en la que se genera el programa pictórico.³

Tarragona era una ciudad inmersa en el auge generalizado que se producía en Cataluña. Aunque demográfica y económicamente éste era menor que el experimentado por poblaciones cercanas, Tarragona consiguió mantener su importancia gracias al hecho de convertirse en capital de corregimiento y a su carácter de sede episcopal. A pesar de su inferioridad comercial e industrial respecto a la vecina Reus, concentraba, en cambio, la actividad cultural de la zona. Es más, destacaba por la presencia, en el últi-

y xv (1959-1962), y J. R. TRIADÓ y R. M. SUBIRANA, «Pintura Moderna», diversos autores, *Pintura moderna i contemporània*, 2000, p. 12-167.

2. Sobre los orígenes y la historia de la familia Castellarnau, *vid.* S. J. ROVIRA I GÓMEZ, «Els Castellarnau», diversos autores, *Casa Castellarnau: Família, història i art a Tarragona*, 2001, p. 153-190, y S. J. ROVIRA I GÓMEZ, *Rics i poderosos però no tant: La noblesa a Tarragona i comarca al segle XVIII*, Tarragona, 2000.

3. Para un visión de Tarragona en el siglo XVIII son básicos los siguientes textos: A. JORDÁ I FERNÁNDEZ, «L'època moderna (segles XVI, XVII i XVIII)», a diversos autores, *Història del Camp de Tarragona: El tarragonès*, vol. 1, 1989, p. 63-103; J. M. RECASENS I COMES, *El Corregimiento de Tarragona en el último cuarto del siglo XVIII*, Tarragona, 1963.

mo tercio de siglo, de sucesivos grupos de intelectuales, que deben considerarse como ilustrados, formados gracias a la concurrencia en la ciudad de personajes de gran relevancia, en especial de altos cargos eclesiásticos,⁴ significativos tanto por ellos mismos y sus iniciativas como por sus relaciones y amistades estatales y europeas, y eruditos, científicos y nobles tarraconenses. No debe olvidarse la presencia de exiliados franceses, parte de los cuales fueron acogidos en el propio palacio episcopal. Y, a pesar de la prevención que el gobierno tuvo con ellos y las normativas que se dictaron para mantenerlos alejados de la vida pública y evitar la difusión de las ideas revolucionarias, es de suponer que algunos de los personajes más importantes participaron en las reuniones periódicas.

Sin pretender realizar un análisis exhaustivo, no es injustificado referirse con más detalle a algunos de estos tertulianos, ya que ayuda a tomar conciencia del horizonte de expectativas que tenían como receptores iniciales y del nivel cultural general que existía en el momento de realizarse las pinturas murales, avalando una hipotética lectura iconológica en la medida de que era susceptible de ser interpretada por sus coetáneos.⁵

Cabe mencionar en primer lugar a los sucesivos obispos, Joaquín Santiyán (1711-1783) y Francesc Armanyà (1718-1803), que fueron propulsores de numerosas reformas urbanísticas y mejoras en la ciudad, como la necesaria traída de las aguas, y protegieron los fracasados intentos de implantar manufacturas textiles en la zona. Pueden considerarse representativos de los llamados *obispos ilustrados*, término ambiguo pero que se adapta a ellos en cuanto expresa que dichos obispos conjugaron sus cargos eclesiásticos con inquietudes sociales inmersas en la corriente ilustrada y que ya habían manifestado en anteriores destinos. El canónigo Ramon Foguet i Foraster (1729-1794) fue una de las figuras más renombradas de mitad de siglo. Era miembro de la Real Academia de San Fernando de Madrid y sus diferentes colecciones eran conocidas: su pinacoteca, con

4. Sobre la situación eclesiástica en general en la Tarragona de este período, *vid.* Jordi ROVIRA y A. DASCÀ I ROIGÉ, «La cultura i l'estament eclesiàstic de Tarragona durant la segona meitat del segle XVIII», en VVAA, *Església i societat a la Catalunya del s. XVIII*, vol. II, 1990, p. 407-417, y E. PEREA SIMÓN, *Església i societat a l'arxidiòcesi de Tarragona durant el segle XVIII*, Tarragona, 2000.

5. Se utiliza terminología específica de la teoría de la recepción. Sobre ella, véanse como autores españoles V. FURIÓ, «Arte, fortuna crítica y recepción», *Kalías*, núm. 23-24 (2000), p. 9-12, y M. PÉREZ LOZANO, «Aplicaciones metodológicas de la estética de la recepción para la interpretación de obras de Velázquez», en *Actas del VIII Congreso Español de Historia de Arte*, tomo II, 1992, p. 757-762.

obras de Murillo, Ribera, Carducho y Ribalta, entre otros, que mereció una mención especial en su necrológica publicada en la *Gazeta de Madrid*, su biblioteca, con más de cuatro mil volúmenes, y sus colecciones de numismática y ciencias naturales. Se conoce su amistad con Josep Finestres, Ramon Llàtzer y Francesc Masdeu, y colaboró estrechamente con Enrique Flórez y Antonio Ponz. Él mismo fue autor de diferentes investigaciones sobre historia local. Félix Amat de Palou (1750-1824), junto al obispo Armanyà, fueron discípulos del obispo Climent y pertenecientes al jansenismo y el regalismo catalanes.⁶ Amat, el más radical de ambos, se relacionó con círculos jansenistas activos, como el madrileño de la condesa de Montijo y otros europeos. Llamado a la corte, se convirtió en confesor particular de Carlos IV hasta 1808. También escribió numerosos textos de temas religiosos. Su sobrino Félix Torres Amat (1772-1847) llegó a ser nombrado obispo de Astorga, publicó varios libros, incluido un diccionario de escritores catalanes y una traducción al castellano de la Biblia, y fue miembro de la Academia de Buenas Letras de Barcelona, de la Academia de Historia de Madrid y de la Academia de Geografía de París. Pedagogo avanzado y moderno, aplicó sus teorías en el Seminario Tridentino de Tarragona mientras fue su director. Otro de los personajes más documentados es Carlos González de Posadas (1745-1831), colaborador de Jaime Villanueva. Entabló amistad personal con Ceán Bermúdez y Campomanes y era amigo íntimo de Gaspar Melchor de Jovellanos, como se refleja en la abundante correspondencia que mantuvieron. Se tiene conocimiento de su gusto personal por las artes y la arqueología, y, al igual que los anteriores, fue autor de numerosos libros, uno de los cuales es un estudio dedicado a pintores locales. Miembro de la Real Academia de Historia de Madrid, de la que fue director su también amigo José Vargas Ponce, que pasó una temporada junto a él en la ciudad, fue uno de los impulsores de la Escuela de Dibujo de Tarragona. Tradujo a autores clásicos, como Ovidio, y reunió una destacada colección de grabados.

Entre los laicos, destaca por su proyección el científico altafullense Antoni Martí i Franquès (1750-1832), cuyas investigaciones en botánica y química neumática merecieron su reconocimiento internacional y diferen-

6. R. ORT, «Jansenisme i regalisme a l'època de Carles IV. Algunes Observacions sobre l'episcopat de Climent, Armanyà, Amat», *Pedralbes*, núm. 8, tomo II (1988), p. 389-402.

tes publicaciones en las revistas europeas más prestigiosas. Y, cómo no, a este mismo círculo pertenecía Josep Antoni de Castellarnau i Magrinyà (1763-1845), comitente prácticamente seguro de las pinturas, como se analizará más adelante.

La importancia de los anteriormente mencionados se tradujo en iniciativas de carácter cultural que convirtieron a la ciudad en uno de los pocos focos educativos con cierta actividad paralelos a la centralización que se había impuesto con la Universidad de Cervera. Las sucesivas intervenciones de los obispos permitieron que Tarragona mantuviera el Real Estudio Literario junto al Seminario Tridentino.

Una de las actuaciones más significativas fue la fundación de la Sociedad Económica de Amigos del País en 1787, indicativa de la distinta realidad social de Tarragona respecto al resto de Cataluña.⁷ La práctica inexistencia de fundaciones catalanas se ha relacionado con la presencia de una burguesía mercantil e industrial y de un organismo paralelo que cumplía en parte las funciones que se esperaban de las sociedades. Hablamos de la Junta de Comercio de Barcelona.

El «Discurso de fomento de la industria popular», redactado en 1774 por Campomanes y remitido por todo el Estado, fue uno de los detonantes de la proliferación de fundaciones que se dio por toda la Península.⁸ En el prólogo, Campomanes dejaba claro que pretendía que fuera la nobleza, apoyada por el clero, la que promoviera la creación de sociedades económicas como instrumento de progreso, partiendo de una política básicamente agraria, como indica Ernest Lluch.⁹ El hecho de vehicularlas con unos determinados estamentos sociales fue uno de los motivos por los que no tuvieron repercusión en Cataluña, en un período en el que precisamente la nobleza se veía substituida como clase dirigente por una potente burguesía.

7. Para la Sociedad Económica Tarraconense, véanse J. SÁNCHEZ REAL, *La Sociedad Económica de Amigos del País de Tarragona*, Tarragona, 1972; J. M. SABATÉ I BOSCH, «Noticia sobre la Sociedad Económica de Amigos del País de Tarragona. Nuevas aportaciones: Actividades y premios entre 1787 y 1790», *Pedralbes*, núm. 18 (1990), y VVAA, *CL anys de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, Tarragona, 1994.

8. Véanse, como generales, J. SARRAILH, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, 1974, y G. ANES ÁLVAREZ, *Economía e «Ilustración» en la España del siglo XVIII*, Barcelona, 1969.

9. E. LLUCH, *El pensament econòmic a Catalunya (1760-1840)*, Barcelona, 1973, p. 120-129.

No es casual que Tarragona, junto a Tàrrega y a un intento en Girona que parece ser que no llegó a materializarse, sean los únicos ejemplos de sociedades setecentistas catalanas. Precisamente, la peculiar situación de la ciudad suponía el ambiente idóneo para que se fundara una. Con una economía básicamente agraria, con una nobleza provincial de grado menor y un alto clero como clases dirigentes, se ceñía a la perfección a las directrices fundacionales supuestas por Campomanes. Derivada de ella se creó una de las escuelas de dibujo de las que se instituyeron por todo Cataluña.

No es necesario indicar que todos los personajes mencionados anteriormente intervinieron en las instituciones y los proyectos, y ocuparon diferentes cargos en los mismos.

Este breve repaso a la Tarragona del siglo XVIII permite una visión suficiente, aunque somera, del peculiar contexto en que se concibió el programa decorativo.

AUTORÍA Y DATACIÓN DEL CONJUNTO PROMOTOR: ¿JOSEP ANTONI DE CASTELLARNAU?

Antes de analizar detalladamente el ciclo de pinturas, se debe advertir de las problemáticas que presenta tanto referentes a la autoría y la comitencia como a la datación. La historiografía¹⁰ las ha atribuido de forma mayoritaria al pintor de origen provenzal Josep Flaugier, uno de los artistas más renombrados en Cataluña y el cual llegó a dirigir la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona durante la ocupación francesa, con todas las implicaciones políticas que ello suponía. No existe ningún documento ni ningún contrato que avalen esta supuesta atribución, que se basa en un análisis comparativo del estilo de las pinturas citadas con otras obras seguras de Flaugier, pero que historiadores recientes han llegado a cuestionar de

10. La primera mención publicada se debe a J. FOLCH I TORRES, «Obras del pintor Flaugier en tierras tarraconenses (1717- 1813)», *Destino*, núm. 956 (1955), p. 28-29. Posteriormente, sólo aparecen tratadas específicamente en S. GARCIA, «Les pintures del sostre», en VVAA, *Casa Castellarnau: Família, història i art a Tarragona*, 2001, p. 124-151; C. MAS ARRONDO, «Desde el grabado fundacional del nuevo puerto de Tarragona (1805)», en VVAA, *Casa Castellarnau*, p. 193-264; M. GÜELL y J. ROVIRA, «La casa Castellarnau», en VVAA, *Casa Castellarnau*, p. 21-69.

forma tangencial.¹¹ Este mismo silencio documental atañe a las fechas de realización. En caso de que esta autoría fuese cierta, nos moveríamos en un período entre 1790-1806,¹² momento de máximo auge financiero y social de los Castellarnau y limitado por la crisis prebélica que afectó directamente a los intereses económicos familiares, dándose por finalizado el clima favorable para el encargo de una decoración de tal envergadura.

Dicha comitencia no es segura. Al tratarse de la casa familiar, sólo existen dos posibles clientes, Carles de Castellarnau y su hijo Josep Antoni, pero, por las fechas de adquisición del inmueble –en 1764–, su inicial estado ruinoso y los intereses personales de ambos, se puede casi asegurar que fue éste último quién encargó la decoración del salón principal.

Es el momento de aproximarse a la figura del primer Castellarnau nacido en la ciudad. Josep Antoni de Castellarnau i Magrinyà también era hijo de la única heredera de una destacada familia de la burguesía comercial de Vila-Seca, Maria Antònia Magrinyà i Porta (1727-1805), y se convirtió en uno de los hombres más destacados y activos de la sociedad tarragonense. En él se aúnan los rasgos prototípicos del noble y el burgués del siglo XVIII: la conciencia de clase y el carácter emprendedor y empresarial.

Por su matrimonio con Maria Antònia de Camps tuvo como cuñado a Narcís de Camps, con cierta influencia en la corte madrileña, y a Marià de Sabater, que llegaría a ser nombrado Marqués de Company, de los que se conserva una fluida correspondencia.¹³ Su buena gestión sobre el patrimonio familiar se refleja en los sucesivos catastros, puesto que duplicó su volumen entre 1774 y 1799, momento en el que se convirtió en el mayor contribuyente de la ciudad.¹⁴ Este incremento se debió a la adquisición de inmuebles, fincas, bosques, campos de cultivo, molinos y una nueva fragua.

11. F. M. QUÍLEZ, *L'Albada de la Modernitat: Josep Bernat Flaugier, Salvador Mayol: els iniciadors de la pintura costumista a la Catalunya de principi del segle XIX*, Barcelona, 1994, p. 116, duda de la atribución, pero en «A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona», *Locus Amoenus*, núm. 4 (1998-1999), p. 201-207, es más ambiguo.

12. Los únicos marcos cronológicos han sido propuesto por S. GARCÍA, «Les pintures», p. 125-126, y C. MAS ARRONDO, «Desde el grabado», p. 242-243.

13. Fondo de la Família Castellarnau, integrado en el Archivo Histórico de Tarragona (AHT).

14. J. TORRAS I RIBÉ, «Aproximació metodològica a les categories socials urbanes. Els majors contribuents de Tarragona durant el segle XVIII», a *1er Col·loqui d'Història del Camp de Tarragona: Conca de Barberà i Priorat*, 1979, p. 95-120, esp. p. 116.

Tuvo una amplia presencia en la vida pública de la ciudad, puesto que participó en la casi totalidad de todo evento de cierta relevancia que se celebraba en la capital y desempeñó numerosos cargos de responsabilidad, tanto políticos como administrativos. Fue miembro fundador de la Sociedad Económica de Amigos del País Tarraconense junto a su hermano Francesc-Antoni. También estuvo presente en la reunión que aprobó la fundación de la Escuela de Dibujo, en cuya organización también intervino y a la que regaló a título personal varias láminas de principios para las clases.

En el Ayuntamiento desempeñó diferentes cargos: el de síndico procurador general entre 1797 y 1799, el de síndico personero de 1805 a 1808, el de regidor, el de alcalde segundo y alcalde primero, el de vocal de la junta correjional, y a nivel estatal fue diputado de las Cortes de Cádiz en 1814 y formó parte de la junta creada para controlar la construcción de la carretera que iría desde el mismo puerto hasta Lleida.

Por el prestigio que debía tener entre sus conciudadanos, se le escogió en reiteradas ocasiones para administrar fondos municipales destinados a diferentes empresas de interés público, como la compra de trigo en 1793, la traída de agua a la ciudad o la restauración de las vías públicas.

De toda su actividad, destaca de forma especial su papel en el proceso de reconstrucción del puerto de Tarragona.¹⁵ Desde la creación de la Junta General Portuaria en 1789, participó en la misma como representante de la nobleza local, al igual que Plàcid Manuel Montoliu. Al año siguiente fue nombrado tesorero de la Junta Administrativa, cargo que mantuvo hasta 1836. Es importante resaltar la implicación personal que tuvo en este proyecto. El hecho de ocupar el cargo de tesorero sin remuneración, adelantar parte del dinero, proporcionar el hierro a un coste inferior y regalar parte de la madera requerida para la construcción de la maquinaria necesaria para la obra, le valió una imagen de hombre generoso y altruista. Pero Castellarnau actuaba sólo por motivaciones privadas de índole económica, puesto que parte de los terrenos afectados por la remodelación eran de su propiedad, con lo que consiguió un ventajoso negocio con la venta de los mismos, y el dinero prestado era cobrado con intereses.¹⁶ No extraña, tras

15. Sobre la evolución del puerto de Tarragona. véanse J. ALEMANY, *Port de Tarragona: Història i actualitat*, Tarragona, 1986, y J. SÁNCHEZ DEL REAL, *Puerto de Tarragona: Acontecimientos notables en su construcción (1802-1829)*, Tarragona, 1995.

16. Véase una relación más detallada en S. J. ROVIRA I GÓMEZ, «Els Castellarnau», p. 166-167.

conocer su actividad social, que fuera responsable, junto al director de las obras del puerto, Juan Smith, de la organización y la celebración de los actos programados con motivo de la visita de la familia real a la ciudad en noviembre de 1802.

También son significativas las distinciones que obtuvo a lo largo de su vida, que se concentran en el cambio de siglo. En 1799 fue aceptado en la maestranza de Ronda, a la que también pertenecía su cuñado, el Marqués de Company, y en 1800 se le concedió la cruz de la Orden de Carlos III.¹⁷

Sobre los intereses culturales de Josep Antoni, cuya formación corrió a cargo de tutores particulares, se sabe de su constante interés por el arte, la música y la literatura, y es evidente su plena conciencia de la importancia de la imagen como instrumento de prestigio y testimonio visual, como demostró con el encargo del grabado conmemorativo de la visita de los reyes. Cabe destacar de este encargo la calidad de los artistas a los que confió el proyecto. Los escogidos fueron Antonio Vázquez, grabador de cámara, que finalizó el trabajo iniciado por su hermano José, miembro éste de la Real Academia de San Fernando, sobre un dibujo realizado para la ocasión por el pintor Antonio Rodríguez, también académico que destacó sobre todo como dibujante. En el grabado se reconoce al monarca, y se cree que el personaje que ofrece los planos del puerto es el propio Castellarnau,¹⁸ siguiendo la más pura tradición iconográfica de incorporación del comitente en la obra. Mas Arrondo, acertadamente, recoge la tradicional rivalidad entre Reus y Tarragona. En el momento de realización de la lámina, Reus había conseguido la aprobación del proyecto del canal que comunicaría a esta ciudad con el puerto de Salou, y el cuñado de Castellarnau le comenta la repercusión que tendrá en la ciudad vecina cuando se conozca la entrega del grabado a Godoy, al que en un principio se dedicó,¹⁹ lo que no hace más que confirmar la utilización propagandística de la imagen y el interés recíproco que suscitaba toda actividad promovida en cada una de las dos poblaciones enfrentadas.

17. La bibliografía sitúa la concesión de la cruz en 1802, pero en el Fondo Castellarnau del AHT se ha encontrado una carta de su cuñado, el Marqués de Company, fechada el día 18 de enero de 1800, en la que le felicita por la concesión de la misma: AHT, sig. 493.

18. C. MAS ARRONDO, «Desde el grabado», p. 212.

19. C. MAS ARRONDO, «Desde el grabado», p. 229.

Se conserva documentación sobre la extensa biblioteca que poseía Josep Antoni de Castellarnau, en la que reunía obras de variadas materias, incluidos autores clásicos, como Ovidio, pero de la que llaman la atención los numerosos libros de su coetáneo el Marqués de Caracciolo, cuya producción se centra en obras de carácter moral y piadoso de gran éxito y que fueron rápidamente traducidas al castellano. Y a esta temática se añadían otros autores religiosos. Cabe mencionar también la presencia de Voltaire en la biblioteca, a pesar de ser en esos momentos unos de los autores prohibidos por la Inquisición.²⁰

Josep Antoni de Castellarnau se perfila como un hombre culto, emprendedor, amante de las artes y figura principal de la vida cívica de su momento. Si queda claro su prestigio, también queda constancia de la importancia que debía tener para él su condición de noble, su propia conciencia de clase social dirigente y su deseo de ostentación de dicha condición. En la correspondencia con su cuñado, el Marqués de Company, mostró su preocupación sobre si tenía derecho a asistir a las reuniones del Ayuntamiento con el uniforme de maestrante, y decidió enviar a su hijo mayor, Josep Antoni de Castellarnau i Camps, a educarse al Seminario de Nobles de Madrid. Es anecdótico pero significativo que al quedar como cabeza de familia encargase rápidamente el escudo familiar en piedra que preside el acceso principal de la casa de la calle Cavallers.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO: LOS CUATRO ELEMENTOS

Pero pasemos al análisis iconográfico de las diferentes escenas que decoran el salón noble de la residencia familiar. El conjunto presenta una distribución compositiva común. El friso de las cuatro paredes se desarrolla sobre una moldura, adaptándose a la línea cóncava del muro hasta propiamente el techo. La escenas se distribuyen utilizando el sistema ilusionista de los *quadri riportati*; por lo tanto, simulando cuadros colgados en la pared. Cada lateral está ocupado por tres escenas: una de rectangular en medio, de mayor tamaño, flanqueada por dos tondos. El fondo se complementa con *puttis* repartidos entre diferentes elementos, que varían según el muro.

20. AHT, Fondo de la Familia Castellarnau, sig. 598, y una extensa relación en C. MAS ARRONDO, «Desde el grabado», p. 243-255-259.

Por contra, ocupa el techo una única escena enmarcada por una moldura, utilizando como sistema pictórico la *quadratura* sin divisiones de elementos en *trompe l'oeil*, aunque aparezcan yuxtapuestas distintas historias.

Empezando el recorrido por la pared frontal en relación con la puerta de acceso desde la planta baja, en el primer tondo se representa la historia de Arión, seguida de una de las escenas más complejas y con mayor cantidad de personajes. Se identifica claramente a Poseidón y a su esposa Anfítrite montados en su carro, del que destacan la forma de palas de molino que simulan las ruedas y que los delfines o caballos que tiran del carro en la iconografía más habitual se substituyen en este caso por dos bueyes. El dios se dirige a otro personaje que aparece de espaldas y en primer término, que podría ser Proteo o Ponto. En una esquina, una figura masculina más oscura y con cuernos sostiene por la espalda a una mujer que se adapta a una fuente que mana de una roca, quizás como alegoría de la tierra y el agua. Completan la escena numerosos personajes, entre ellos Tritón. El segundo tondo, lo ocupa el pasaje del nacimiento de Venus. Los *puttis* de esta pared sostienen animales acuáticos y motivos relacionados con el mar, como conchas y caracolas, y destaca que toda la fauna sea identificable y propia de la zona, puesto que aparecen rapés, pulpos y merluzas.

Pasando al siguiente muro, éste se inicia con el tondo que incluye el rapto bien de Oritia por Bóreas, bien de Flora por Céfiro. En cualquier caso, se trata de un viento arrebatando a una ninfa. En la pared central no existe la ambigüedad iconográfica que se observa en la pared anterior. Aparece Eolo en el momento exacto de liberar a los vientos de la roca, de la que surgen soplando. El siguiente tondo cuenta con la escena de Flora ya como esposa de Céfiro. En el fondo de este muro se repite la presencia de elementos y animales vinculados con el tema común de las tres escenas: el aire, motivo por el que se escogieron aves, como loros y garzas, y plumas sueltas.

En la tercera pared, la que quedaría de espaldas a la entrada principal, aparece en el primer cuadro la lucha entre Anteo y Hércules. Anteo es el hijo de Gea, la tierra, de la que obtenía su fuerza y que le convirtió en invencible, por lo que el héroe Hércules tuvo que alzar a Anteo para anular ese poder y conseguir vencerlo. Al lado se representa una bacanal. Baco aparece en el fondo en su iconografía más común, coronado de pámpanos, sosteniendo el tirso y montado sobre un carro tirado por tigres. Pero la atención se centra en el primer término, en el que sátiros y bacantes dan-

zan y escuchan música y dos niños juegan con una cabra, símbolo del propio dios. Cierra esta parte del conjunto la escena de Baco niño empuñando de nuevo el tirso junto a un sátiro, una ninfa y un asno. Como es de esperar, constituyen el fondo *puttis* junto a frutas y verduras, de nuevo todas reconocibles y autóctonas. Se repiten calabazas, racimos de uva, limones y manzanas, entre otras.

La última pared cuenta con una escena de difícil interpretación y que podría identificarse con dos de las Erinias, por sus cabelleras de serpientes y las antorchas. Diosas protectoras del orden, sus atributos se relacionan con el fuego, y ciertos pasajes de su mito, con el hierro. En la escena central, Vulcano aparece en la fragua, pero destaca que no es él mismo el que trabaja en el yunque, sino dos cíclopes. Vulcano coronado, sosteniendo el cetro y entronizado, aparece dignificado, con lo que se subraya su naturaleza divina, y no su condición de herrero y de dios engañado, como es habitual. Por último, Belerofontes cabalgando sobre Pegaso mata a la Quimera, de cuyas fauces, y como indican las fuentes clásicas, emanaba fuego. Para este fondo se optó por algunos animales fantásticos, como pequeños dragones, junto a búhos y murciélagos. También aparecen antorchas, y en el lateral derecho destaca la presencia de unas cadenas.

Pasando al techo, ocupan su primera mitad una multitud de personajes mitológicos. Se reconoce a Atenea como diosa de las artes, con diferentes símbolos de las mismas a sus pies, y se suceden las tres Gracias, Pegaso, Mercurio, Apolo y Juno, junto a otras imágenes sin atributos. El centro del mismo, lo ocupa una figura de un tamaño muy superior a las restantes, que sostiene el escudo familiar de los Castellarnau. La segunda mitad desarrolla el mito de Faetón, representando el momento concreto en que Zeus, montando el águila que le es propia, lanza los rayos sobre el hijo de Apolo y lo precipita del carro. En una esquina aparecen las Hefíades, hermanas de Faetón, lamentando su muerte, cerrándose así el programa pictórico.

La lectura iconográfica global de las escenas del friso parece obvia y autores anteriores coinciden en identificarla con la representación de los cuatro elementos.²¹ Todas las escenas son pasajes vinculados al aire, el agua, el fuego y la tierra, con sus dioses alegóricos protagonizando las

21. S. GARCÍA, «Les pintures», p. 127-128; C. MAS ARRONDO, «Desde el grabado», p. 242.

escenas centrales²² y ampliándose cada temática a los elementos de los respectivos fondos.

PROPUESTA ICONOLÓGICA: ALEGORÍA DEL PATRIMONIO CASTELLARNAU

Pero quedarse con la interpretación iconográfica sería ignorar la más que probable intencionalidad del comitente y su objetivo final. Los ciclos de los cuatro elementos, sin ser infrecuentes, tampoco pueden considerarse como una temática popular en la época, y menos en decoraciones murales, siendo más comunes en series de cuadros o en las artes del objeto,²³ con lo que se refuerza una intencionalidad en la elección del tema. El origen de la lectura iconológica que se propone surge tanto de esta particularidad temática –la inclusión de variantes iconográficas puntuales–, como del estudio de la figura de Josep Antoni de Castellarnau, la sociedad de su momento y la tendencia artística vigente, junto a la decisiva mención de Susanna García sobre la inclusión de las cadenas en el lateral dedicado al fuego.²⁴ Dicha autora propone que las cadenas sean una posible referencia a las fraguas que poseía la familia desde antiguo. Esta vinculación de un determinado objeto, y en su caso único, al patrimonio del comitente, motivó que las restantes escenas se analizaran a partir de esta premisa. Al revisar las propiedades y actividades de Castellarnau se establecen conexiones directas con los cuatro elementos, según la naturaleza en que se desarrolla cada una de las primeras.

Si el fuego queda claramente ligado a la posesión de fraguas, no serán exclusivamente las cadenas, sino toda la pared, la que tendría un valor simbólico. El propio Josep Antoni compró una fragua de la que era único propietario, pues no era compartida con otras ramas de la familia. La venta de hierro llegó a suponer el 68,5% del total de los beneficios globales de sus negocios y él fue el proveedor del material necesario para la recons-

22. En los ciclos de los cuatro elementos, aunque suele ser Ceres la diosa escogida para simbolizar a la tierra, no es excepcional que aparezca Baco.

23. I. JULIÁN, «El tema de las cuatro estaciones en la pintura española del siglo XVIII con especial referencia a Antonio Viladomat», en *Actas del I Congreso Internacional de Pintura Española del Siglo XVIII*, Madrid, p. 185-197

24. S. GARCÍA, «Les pintures», p. 139.

trucción del puerto. Por lo tanto, era una actividad básica de la economía familiar, que les proporcionaba gran prestigio y que explicaría ese cambio iconográfico del dios, dignificándolo y enaltecéndolo al asociarse con los propios Castellarnau, siendo ésta una de las variantes iconográficas más destacables.

El lateral dedicado a la tierra con preeminencia de la figura de Baco, se relacionaría con las posesiones agrarias, que desde la llegada del padre de Josep Antoni no habían parado de crecer con la adquisición de nuevos campos. Desde principios del siglo XVIII, el cereal fue siendo substituido por la viña de una forma progresiva y mayoritaria. Hacia la mitad de siglo se convirtió en el principal producto y propició una importante actividad comercial entorno al aguardiente, tanto en su elaboración como en su comercialización. Josep Antoni de Castellarnau continuó la política paterna y siguió comprando viñedos, que pasaron a ser la segunda fuente de ingresos del grueso patrimonial. En ese período, la viña era el producto más característico de la zona y representativo para los terratenientes.

El elemento agua quedaría vinculado a la reconstrucción del puerto de Tarragona, que supuso una de las intervenciones más emblemáticas de la capital durante el siglo XVIII. El puerto se convirtió no sólo en una necesidad, sino en un símbolo: abría las puertas a una nueva etapa y a la posibilidad de dar el empuje económico tan necesario a una capital de corregimiento básicamente considerada de servicios y burocrática, y carente de una burguesía activa.²⁵ En esos momentos era la gran empresa, el proyecto más ambicioso de la ciudad, y en él participaba por diferentes motivos Castellarnau.

La presencia del elemento aire sería la que podría parecer menos justificada, puesto que se eliminaba la posibilidad de vincularlo a los diferentes molinos que la familia poseía por no ser éstos de fuerza eólica, sino hidráulicos. Pero si se observa la direccionalidad compositiva del friso, se constata que predomina una lectura de izquierda a derecha en las escenas principales y en los tondos laterales dedicados a la tierra, el fuego y el agua. En cambio, Eolo aparece claramente dirigido a la izquierda, hacia el lado del agua, por lo que quizás se estableció un vínculo narrativo: el aire

25. A. JORDÀ I FERNÁNDEZ, «Estudi sociocòmic de la ciutat de Tarragona al segle XVIII», 1986, p. 11, tesis inédita.

como elemento necesario, como fuerza motriz para impulsar los barcos y, por lo tanto, el comercio, que se esperaba que promoviera el nuevo puerto.

De ser correcta la anterior propuesta de interpretación, se adecuaría a ella la elección de fauna y flora autóctonas, contextualizando el conjunto en la zona del Tarragonés, área principal del desarrollo de las actividades del promotor.

Por su parte, el techo sería en su primera mitad una típica exaltación de la familia, utilizando a los dioses clásicos para manifestar aficiones –como el arte con la presencia de Atenea–, actividades –como el comercio personificado en Mercurio– y pretensiones –con Pegaso como símbolo de la fama–, y culminando en el gran escudo, que no deja duda sobre los protagonistas aludidos por el programa. En cambio, la inclusión y extensión del mito de Faetón supone un contrapunto moralizante y de advertencia a todo el despliegue laudatorio y ostentoso del resto de la decoración. Quizás deba buscarse la explicación en las inquietudes del propio Castellarnau. Orgulloso de su linaje, de su condición y de su patrimonio, el estudio de su biblioteca demuestra que, a su vez, debió ser un hombre temeroso o cuanto menos preocupado por los temas piadosos, y no se debe obviar que en ello no serían ajenas las influencias del arzobispo Armanyà y de Foguet, radicales defensores de la austeridad y detractores moderados del lujo. Quizás el comitente no quiso dejar de incluir un recordatorio de los peligros que conllevan la vanidad y la soberbia, y en las que él mismo caía con el testimonio gráfico que decidió para su salón.

La similitud, tanto compositiva como temática, con la decoración del Palau Bofarull, sería un elemento que reforzaría la propuesta de lectura. Unos años anterior al salón tarraconense, el comerciante ennoblecido Josep Bofarull²⁶ optó por representar en la escocia diferentes continentes en relación con su propia actividad profesional²⁷ y en el techo incluyó dos alegorías de Carlos III y Carlos IV, cada una de las cuales ocupa la mitad del espacio y unidas también en el centro por un gran escudo familiar. Conociendo la rivalidad y el mutuo interés que suscitaba todo evento entre Tarragona y Reus, no es de extrañar que Castellarnau decidiera repetir la idea global del programa de los Bofarull.

26. Sobre este tema, véase S. J. ROVIRA I GÓMEZ, *La burguesía mercantil de Reus ennoblida durant el segle XVIII*, Tarragona, 1984.

27. F. M. QUÍLEZ, «A l'entorn de l'activitat pictòrica».

CONCLUSIÓN

En definitiva, se ha intentado demostrar que el programa iconográfico y el iconológico subyacente se generaron en un ambiente preparado para captarlos. Era el proyecto de un noble ambicioso que probablemente quiso dejar constancia plástica de su preeminencia social, de su linaje y poder económico, a través de la referencia alegórica a su patrimonio, al igual que lo habían hecho familias próximas y siguiendo la tónica artística de su época. Un Castellarnau que, al contrario que su padre, se integró totalmente en la vida social de la ciudad y llegó a ser uno de los miembros más destacados y representativos de su momento.



Anónimo. Finales del siglo XVIII. *Bacanal*,
Casa Castellarnau (Tarragona)



Anónimo. Finales del siglo XVIII.
Detalle, Casa Castellarnau (Tarragona)



Anónimo. Finales del siglo XVIII. *Lateral dedicado al elemento fuego*, Casa Castellarnau (Tarragona)



Anónimo. Finales del siglo XVIII. *Cortejo de Neptuno*, Casa Castellarnau (Tarragona)



Anónimo. Finales del siglo XVIII. *Lateral dedicado al elemento aire,*
Casa Castellarnau (Tarragona)



Anónimo. Finales del siglo XVIII.
Lateral dedicado al elemento aire,
Casa Castellarnau (Tarragona)