

LA DECORACIÓ PICTÒRICA DE LA CASA RIBERA DE BARCELONA

Judit Figueras Gargallo

La pintura decorativa constitueix una de les manifestacions més interessants de les arts plàstiques catalanes del darrer quart del segle XVIII i, com d'altres camps artístics, la seva evolució anirà estretament lligada al període d'esplendor que viurà la Catalunya del moment; i, en especial, la ciutat de Barcelona, que es veurà afavorida per la bona marxa del comerç americà, sobretot a partir de la proclamació del Decret de Lliure Comerç, a mans de Carles III (1778); i d'una primera indústria tèxtil, on, entre d'altres, es fomentarà la producció d'indianes.

Serà la Junta de Comerç l'organisme que regirà tots els aspectes de la vida econòmica de la ciutat; i la que tindrà, alhora, un paper destacat en el renaixement de l'activitat artística catalana, que culminarà, al 1775, amb la creació de l'Escola Gratuïta de Dibuix a l'edifici de Llotja. Entorn de la Junta de Comerç, giraran les activitats dels homes de negocis barcelonins, que incrementaran la seva fortuna, ascendint en l'escala social. Així, sorgirà una nova burgesia enriquida, que actuarà de forma paral·lela a la noblesa tradicional, convertint-se ambdós en els estaments més influents del moment i en els principals consumidors artístics. Serà sobretot la burgesia provinent del món comercial i industrial la que, davant la seva nova categoria social i amb el desig d'assimilar-se a l'estament nobiliari, es farà remodelar i decorar les seves residències privades de la mà dels principals artistes actius en aquest darrer quart de segle. És, així, com sorgeix la moda d'ornamentar amb pintures al fresc o al tremp els interiors dels habitatges

senyorial¹. De fet, la decoració pictòrica representarà per aquesta nova clientela una manera de plasmar de forma visual la seva condició privilegiada, responent alhora a unes inquietuds estètiques i unes formes de vida cada cop més orientades a les corrents franceses de la Il·lustració².

Els programes pictòrics catalans segueixen unes constants formals comunes i responen a una jerarquia ben definida³. La profusió decorativa es concentra als interiors de les residències, i normalment les trobem ocupant les parets i els sostres dels salons principals, allà on té lloc la vida pública d'aquestes famílies. Les composicions omplen tota la superfície lliure que deixen les obertures de la sala, i, de forma habitual, van emmarcades per un *trompe-l'oeil*, que atorga un ritme i regularitat classicista al programa i, en general, una sensació d'*horror vacui* a l'espai. Aquestes arquitectures fictícies inclouen, a més, motius ornamentals molt repetits basats en entramats vegetals, medallons amb busts de perfil, o elements heràldics referents als comitents.

D'altra banda, molts dels cicles pictòrics que es realitzen a finals del segle XVIII a Catalunya es caracteritzen per tenir més importància iconogràfica que no pas estilística, i sovint hi trobem deficiències compositives i formals; que s'atribueixen, en part, a les noves exigències dels clients i a la precipitació davant l'enorme quantitat d'encàrrecs que reben els artistes del moment. Tanmateix, el valor d'aquestes pintures rau en l'impacte visual i el missatge que transmeten a l'espectador, més que no pas en la seva qualitat estilística.

L'arribada de corrents il·lustrades implica, alhora, l'entrada al Principat d'un lleuger i molt desdibuixat Neoclassicisme; i, amb ell, una predilecció per les temàtiques profanes de caire clàssic. De fet, la mitologia i l'al·lego-

1. Foren bàsicament tres els artistes que excel·liren en aquesta nova pràctica artística a Catalunya: Francesc Pla "el Vigatà" (1743-1805); Pere Pau Muntanya (1749-1803), màxim representant de la corrent acadèmica oficial; i Josep Flaugier (1757-1813), considerat per Raimon Casellas l'introductor del que anomenà "Estil Imperi" i l'artista més influent durant la guerra napoleònica. Veure CASELLAS, R., "L'Estil Imperi a Barcelona", *La Veu de Catalunya*, 20 gener; 3 i 17 febrer; 3, 17 i 31 de març i 14 d'abril de 1910; i "El cenacle de Flaugier", *Gasetta de les Arts* 8 (1924), p. 2.
2. Ja destaca aquesta tendència afrancesada en el seu article MARTINELL, C., "L'art francès a Catalunya a les darreries del segle XVIII", *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* XLIV (1934); i cita al Vigatà com el màxim representant d'aquesta tendència a Barcelona.
3. ALCOLEA, S., "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* XIV (1959-1960), p. 146-152; i vol. XV (1961-1962).

ria s'aniran fent més freqüents com a recursos iconogràfics a mesura que avanci la centúria per influència del sistema d'ensenyança impulsat des de l'Acadèmia de San Fernando de Madrid i transmès per l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona. Alhora, els pintors catalans es veuran fortament influenciats pels models il·lustrats que ja havien penetrat a la Península a través dels artistes estrangers establerts a la Cort de Madrid⁴.

Així, doncs, la pintura decorativa es concentrarà de manera quasi exclusiva en l'àmbit civil; i, tot i que els exemples en edificis privats varen ser nombrosos a Barcelona, també és una realitat que molts s'han perdut a arrel dels processos urbanístics que han tingut lloc a la ciutat, com la projecció de la Via Laietana a l'antiga Riera de Sant Joan. Per sort, algunes de les decoracions més emblemàtiques s'han conservat in-situ, en museus, o, en menor mesura, en col·leccions privades; com és el cas de les pintures que actualment trobem a la Vil·la Pau Casals de Sant Salvador (el Vendrell), procedents de la casa que el comerciant i corredor d'orella, Joan de Ribera i Oriol, tenia al carrer Nou de Sant Francesc.

Com era habitual entre l'aristocràcia barcelonina, Ribera fixà la seva residència prop de la façana marítima, allà on tenien lloc les activitats comercials, i que havia esdevingut un dels centres de la vida burgesa de la ciutat, juntament amb el tram de la Rambla i les seves rodalies. En aquests nuclis concrets s'aplegaven les noves residències i, sobretot, els negocis de grans empresaris, comerciants i agents enriquits, i estretament vinculats a l'edifici de Llotja, seu de la Junta de Comerç, així com a la Duana Nova de Barcelona.

No hi ha gaire informació sobre qui va ser Joan de Ribera. Curiosament Pere Molas, en l'estudi que dedica als gremis de Barcelona del segle XVIII⁵, no fa cap referència a aquest personatge. És gràcies a la relació de noms de corredors reials de canvi conservada a l'Arxiu Nacional de Catalunya que sabem que Ribera ocupà aquest càrrec del 1787 al 1819; i que s'encarregà de branques molt variades dins el comerç barceloní, tot i que el que predominen són contactes amb l'esplendorosa indústria tèxtil, bàsicament d'importació de les matèries primeres que s'utilitzaven per a la con-

4. Pintors com Mengs, Tièpolo o Giaquinto deixaren una forta empremta de les noves preferències iconogràfiques a partir de les decoracions al fresc que realitzaren als palaus reials al llarg del segle XVIII.

5. MOLAS, P., *Los gremios barceloneses del siglo XVIII. La estructura corporativa ante el comienzo de la Revolución Industrial*, Madrid, 1970, p. 276 i ss.

fecció de les *indianes*. Ribera tractà amb els grans comerciants de cotó filat, seda, o lli; s'ocupà de l'arribada de colorants i matèries tintòries, com l'indi o la grana; a més d'intervenir en l'adquisició de condiments alimentaris que procedien del continent americà. També va mantenir una estreta relació amb els principals empresaris del moment, entre ells Joan Bacigalupi o Onofre Glòria, com s'extreu dels contractes privats de compra i venda⁶.

Així, doncs, no hem de contemplar el cas de Joan de Ribera com un fet aïllat, sinó com un exemple més de ciutadà adinerat que, davant el seu ràpid ascens social, voldrà renovar el seu habitatge i que, cap al 1793, encarregarà personalment l'ornamentació dels seus interiors a Francesc Pla "el Vigatà", en un moment en què l'artista ja gaudia d'una gran reputació, per haver realitzat alguns treballs decoratius en residències benestants de la ciutat⁷.

Conegut per la seva personalitat individualista, l'estil del Vigatà es desenvolupa al marge de les corrents acadèmiques dominants a finals del segle XVIII; que, en el cas de la pintura decorativa, encapçalava la figura de Pere Pau Muntanya. En les seves obres, s'observa un estil original, vigorós, amb un traç espontani i lliure, procliu a solucions rococós properes a la pintura galant de la França set-centista; i molt lluny dels models rígids i encaixats imperants a l'Acadèmia de San Fernando i l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona⁸. Del que no hi ha dubte és que la cultura artística del passat la rebé sobretot de l'herència que Antoni Viladomat i el pintor i escenògraf Ferdinand Galli "el Bibiena" havien deixat en els

6. ANC. Fons dels corredors reials de canvi de Barcelona, núm. 257: Manual, vols. 218 a 221 (1787-1795).

7. AMAT, R., *Calaix de Sastre*, 1994, vol. VII, p. 250. Entre els exemples més reeixits del Vigatà, podem comptar les decoracions del Palau Episcopal (1784-1785) i Moja (1790-1791); i els salons de les residències del Marquès de Monistrol (1793), Clarós-Serra, Bassols i Bulbena. La majoria d'aquestes decoracions foren donades a conèixer per J. FOLCH I TORRES a *La Veu de Catalunya*, en motiu del seu l'ingrés al Museu de Pedralbes: "La Sala d'El Viguetà a Can Serra", 6 de febrer de 1913; "La sala d'El Viguetà a casa del comte Güell", 25 de juny de 1914; o "Una pintura d'El Viguetà al Museu de Barcelona", 27 de novembre de 1916. També dedicà un article a "La sala d'El Viguetà a l'antiga casa del Marquès de Monistrol", *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona* II, 8 de gener de 1932, p.19-23. Veure també ALCOLEA, S., *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*, Barcelona, 1987; i COLL, À., "Francesc Pla, El Vigatà, i la decoració de la casa Fontcoberta de Vic", *Locus amoenus* 5 (2000-2001), p. 242.

8. FOLCH I TORRES, J., "La sala d'El Viguetà a Can Serra", *La Veu de Catalunya* (1913); i "La sala d'El Viguetà a l'antiga casa del Marquès", *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona* II (1932), p. 22. També CASELLAS, R., "Els últims barrochs de Barcelona", *Empori* 5-2 (1907), p. 17-24.

germans Tramulles, al taller dels quals ingressà al 1757⁹. Així, s'entén que el Vigatà treballés per l'aristocràcia i les noves classes enriquides, més laiques; mentre Muntanya ho fes sobretot en la decoració dels principals edificis oficials de Barcelona.

El programa pictòric que comentem correspondria al saló principal de la residència Ribera, tot i que hem de suposar que la decoració global seria més àmplia, incloent també, com és habitual, altres estances públiques i alcoves, si més no amb una decoració més senzilla. De fet, l'esplendorositat dels salons com el de la casa Ribera responia a les necessitats de la societat benestant del moment. Eren cambres molt àmplies i esdevenien veritables espais de representació, on tenien lloc recepcions, balls i festes de societat. D'aquí que havien d'anar decorats sumptuosament en funció de l'ús que se'n feia. Sovint el luxe ratllava l'exageració; i, dins el conjunt ornamental, les decoracions pictòriques en parets i sostres donaven un ritme molt refinat a la sala i esdevenien un pretext adient per a incloure temàtiques narratives que fossin un homenatge a la família que hi habitava. Així, el saló de la casa Ribera exhibia una gran escenografia pictòrica, que reflectia el poder econòmic dels propietaris i que enlluernava a tots aquells que la contemplaven.

De la mateixa manera, hem de pensar que el programa mantingué una significació semblant, com a reflex del prestigi que assoliren dues personalitats catalanes que en foren propietaris posteriorment. Al 1901, les pintures eren adquirides per Eusebi Güell i, al 1934, les comprava Pau Casals, arrel de l'amistat personal que va mantenir amb la nissaga Güell-Comillas, en especial amb Joan Antoni Güell i López (1874-1958)¹⁰.

En l'actualitat, el conjunt pictòric es pot contemplar en una sala específica dedicada a l'artista Vigatà, que s'ha habilitat a la Vil·la Pau Casals i que reproduïx la distribució originària del saló Güell, incloent les aranyes de cristall i el mobiliari, a partir de les fotografies conservades a l'Ar-

9. AHPB. Geroni Gomis. Man. 1758, f. 400, v-r. La vida del Vigatà ens és coneguda sobretot gràcies a la documentació conservada a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, a partir de les referències que ens facilita Madurell. També ALCOLEA, S., "La pintura en Barcelona", p.139; i COLL, À., "Francesc Pla", p. 242.

10. ANC: Fons Güell-Comillas, núm. 50, codis 03.01.01 a 03.01.09 i 03.02.01 a 03.02.03; i ANC: Fons Pau Casals, núm. 367, codi 04.01.U.i. núm.128 (Correspondència Güell-Casals). També SOCIAS, I, "Unes pintures itinerants: La "Sala del Vigatà" a la Vil·la Pau Casals de Sant Salvador", Barcelona, 2003.

xiu Mas¹¹. Aquest fet ens indica l'afany col·leccionista d'aquestes personalitats i la seva voluntat de preservar l'esperit set-centista de la decoració. Tanmateix, això no ha evitat que, amb el temps, s'hagin variat l'ordre dels plafons murals i les obertures de l'estança originària, el que dificulta fer una acurada lectura del programa. A més, per les poques referències que, sobre l'adquisició de les pintures, tenim a la documentació del Fons Casals, es desprèn que el músic no comprà la sala sencera i que, per tant, faltarien alguns plafons decoratius.

El programa conservat, pintat al tremp sobre tela adherida a la paret, comprèn una superfície de 170 m². Consta de nou plafons murals, de dimensions diferents, amb escenes mitològiques fàcilment identificables i en les que s'han representat els Amors dels Déus de l'Olimp, segons es narra a les *Metamorfosis* d'Ovidi. D'esquerra a dreta, trobem els relats de Bacus i Ariadna; Pan i Siringa; una escena de difícil interpretació que identifiquem com la d'Acis i Galatea¹²; Mart i Venus; Mercuri i Venus; Venus i Adonis; Leda i el Cigne; Juno i Júpiter; i, finalment, Apol·lo i Dafne¹³. Algunes d'aquestes històries acaben amb l'alegria dels seus protagonistes i, d'altres, de manera dramàtica; i això ens indica que, darrera d'elles, s'amaga la voluntat de transmetre una lectura moralitzant.

En el sostre s'ha plasmat una gran al·legoria dedicada al Comerç marítim i a la Prosperitat Econòmica de Barcelona, simbolitzada a partir dels déus Ceres i Mercuri. La composició ocupa tot l'espai que ha deixat lliure el marc que l'envolta, amb decoració vegetal entrelaçada i interromput,

11. IAAH (AM): 40261 (1979), 40263, i CB-6452 a CB-6457. També FOLCH I TORRES, J., "La sala d' El Viguetà a Can Serra", *La Veu de Catalunya* (1913); i "Interiors senyoriais catalans", *D'Ací i d'allà* 69 (1923), p. 757 i ss.

12. I. SOCIAS parla d'aquesta escena com d'una "Divinitat fluvial." Veure: "Unes pintures itinerants", Barcelona, 2003.

13. L'aproximació més fonamental a la temàtica dels plafons de la casa Ribera la trobem en l'estudi d'ALCOLEA, S., "La Pintura en Barcelona" XIV, p.150, que només identifica sis de les nou composicions del programa, en les que, segons ell, es representen "*Apolo y Dafnis; Mercurio haciendo el amor a Dafnis; Adonis, que atacado por el jabalí, solicita el auxilio de Venus; el gallo estorbando los amores de Mart i Venus; etc.* De la resta no en diu res. Així, podem detectar diversos errors en la descripció que fa aquest autor sobre aquestes temàtiques. D'una banda, parla del relat d'*Apol·lo i Dafnis*, quan en realitat es tracta de la nimfa *Dafne*, doncs, segons la mitologia clàssica, *Dafnis* va ser un pastor. De l'altra, *Mercuri* no fa l'amor a *Dafnis*, sinó a *Venus*, mentre li roba el cinturó. Ja abans, Folch i Torres feia referència, també erròniament, a la iconografia dels plafons, assegurant que "*Dafnis es converteix en roser*", quan és *Dafne* que es transforma en l'arbre del llorer "La Sala d' El Viguetà a Can Serra", *La Veu de Catalunya* (1913).

a les cantonades, per les aranyes de cristall provinents de la sala Güell i quatre formes circulars amb al·legories personificades per *putti*. A més, cadascun dels costats presenta, a la part central, uns medallons vuitavats amb efigies, dos busts femenins i dos de masculins, on es recolzen sirenes, que recorden les cariàtides d'època clàssica, i d'on sorgeixen garlandes sostingudes per altres angelets.

S'han conservat, també, les sobreportes que complementaven el programa, que presenten les gerres ornamentals que trobem de forma habitual a finals del segle XVIII, guarnint cases senyoriales, tant a nivell escultòric com pictòric; i on, de nou, es recolzen dolçament dues figures femenines, que dirigeixen la mirada a l'espectador.

Per últim, hem de suposar que la part decorativa del programa fou realitzada per Lucià Romeu, doncs manté coincidències formals i iconogràfiques amb altres cicles atribuïts al pintor¹⁴. En els entrepanys que queden lliures entre les escenes, hi ha pilastres adossades d'ordre corinti que descansen sobre un podi inferior; mentre que, a la part superior, un petit fris culmina les parets a mode d'entaulament. En aquestes arquitectures fictícies, apareixen un seguit de medallons amb busts masculins i femenins de perfil, enllaçats entre ells per *putti* i decoració vegetal a mode de garlandes. Alguns dels homes porten el casc amb plomall propi de la vestimenta militar d'època romana i, d'altres, una corona de llorer al cap; i, per últim, els rostres femenins s'han representat amb el cabell recollit amb la toga clàssica. Amb tot, creiem que aquests busts personificarien personatges gloriosos de l'Antiguitat, com ara emperadors, o bé, grans poetes i literats clàssics.

Les fonts documentals emprades en els plafons de la casa Ribera són les *Metamorfosis* d'Ovidi, de les que s'haurien pres algunes de les històries més conegudes, segurament a partir de l'extensa versió que l'italià Boccaccio feu en la seva *Genealogia dels Déus* (*De Genealogiis deorum gentilium*, 1350-1360). De fet, els amors dels déus de l'Olimp va ser una de les temàtiques més recurrents en programes que d'aquesta tipologia es realitzaren a l'època moderna, sovint amb una lectura moralitzant. Tan-

14. Lucià Romeu (1761-1846) fou cunyat, deixeble i col·laborador del Vigatà en els aspectes decoratius dels seus programes pictòrics. Només en el cas de la casa del Marquès de Monistrol, on aquesta ornamentació difereix de la resta, Folch i Torres posa en dubte l'autoria de Romeu: "Una pintura d' El Viguetà al Museu de Barcelona", *La Veu de Catalunya* (1916).

mateix, el que captivà del relat ovidià a artistes i teòrics de la corrent il·lustrada fou sobretot el seu abarrocament i el seu caràcter marcadament sensual i eròtic, que serví, no solament com a referent literari, sinó també iconogràfic per a les composicions plàstiques. Així, la importància d'una decoració pictòrica com la de la casa Ribera rau en la sensualitat i l'impacte sensitiu que produeix al propietari la possessió, en un interior privat, d'una temàtica amorosa reflectida en formes generoses i tonalitats delicades properes a les galanteries franceses set-centistes, que començaven a estar de moda entre les classes altes barcelonines de l'època.

De la mateixa manera, la temàtica mitològico-al·legòrica fou una de les més treballades per pintors com el Vigatà, doncs les nissagues benestants del moment buscaven guarnir les seves residències amb aquelles iconografies que millor transmetessin la seva nova posició social. D'aquí, que molt sovint les decoracions del pintor ens remetin al·legòricament als negocis i a la categoria adquisitiva dels seus clients.

La manera habitual que té el Vigatà de treballar els programes profans, i ho veiem en la decoració de la casa Ribera, és combinar, en un mateix espai, plafons decoratius de caire mitològic i un sostre al·legòric, que alhora és representat per personatges de la mitologia clàssica¹⁵. De fet, aquest és un tret consumat entre els artistes de l'època. Amb freqüència, dins les arts plàstiques catalanes del darrer quart del segle XVIII, s'utilitzen déus mitològics per simbolitzar una idea al·legòrica, que està estretament lligada a les qualitats que s'atribueixen a aquests personatges i que esdevenen fàcilment extrapolables a la conjuntura política, econòmica i social del moment. Per això, sovint trobem presidint els sostres dels programes decoratius les divinitats de Mercuri, que personifica la prosperitat del comerç català i tots els aspectes beneficiosos que aquest comporta; o Ceres, deessa de l'agricultura, dels cereals, l'encarregada de fecundar les terres i la que fa que sorgeixin els fruits amb els que són possibles aquests intercanvis comercials. Així, ho veiem en les decoracions que ornamenten edificis

15. Aquesta combinació la trobem també, entre d'altres, en la decoració que l'artista realitzà al saló del Palau Moja (1791), amb un extens programa al·lusiu a l'origen llegendari dels Cartellà i una gran presència de figures mitològiques, que personifiquen les glòries de la noblesa familiar. També trobem temàtica mitològica en el sostre ovalat de la casa dels Marquesos de Monistrol (1793), amb els *Déus de l'Olimp presidits per Juno i Júpiter*; o al Palau de Sabassona (1796; Ateneu Barcelonès), amb una iconografia semblant que compren cinc sostres.

vinculats amb el món econòmic, com la Llotja o la Duana Nova de Barcelona; així com en interiors privats de personalitats que, com Ribera, quedaven estretament vinculades a aquests organismes.

PLAFONS DECORATIUS

JUNO I JÚPITER (Met. III, 316-318)



- Francesc Pla “El Vigatà”
- Cap a 1793
- Plafó decoratiu
- Tremp sobre suport de tela adherida a la paret.
- 107,5 cm x 220 cm.
- Procedent del saló principal de la Casa Ribera de Barcelona.
- Col·lecció Pau Casals. Sala del Vigatà, de la Vil·la Pau Casals, de Sant Salvador (El Vendrell). S. inv.

Foto: autor

Pel fet de considerar que el programa del saló Ribera pot ser llegit com un llibre i intentant cercar l'ordre que ocupaven originàriament els plafons, comencem fent l'anàlisi d'aquesta composició, perquè pensem que en ella s'inicia la lectura lògica de la decoració mural. D'una banda, Juno i Júpiter són els déus suprems de l'Olimp i els que fan possible l'existència i els amors de les restants divinitats. A més, Júpiter protagonitza molts dels relats amorosos que es narren a les Metamorfosis d'Ovidi, i s'entén que la seva presència sigui destacada en aquest programa. De l'altra,

entorn d'aquestes divinitats gira la lectura d'algunes decoracions mitològiques del Vigatà, com la de la casa del Marquès de Monistrol (1793) o la del Palau de Sabassona (1796), on aquests déus presideixen l'assemblea de la resta de divinitats des del sostre. Tanmateix, aquí, és l'al·legoria de la Prosperitat Econòmica la que ha ocupat aquest lloc preeminent, mentre l'escena de Juno i Júpiter s'ha traslladat als murs, posant aquests déus al mateix nivell que les restants divinitats, i transmetent la idea que tothom, fins i tot ells, es pot veure induït per la força cega de l'amor.

En aquesta ocasió, el pintor ha escollit el moment en què la parella discuteix qui és més fidel en el matrimoni, l'home o la dona; i, precisament, veiem reflectit l'instant en què la deessa estaria retraient-li a Júpiter alguna de les seves moltes aventures extraconjugals, mentre el déu s'estaria defensant de les acusacions, tal i com veiem per la gesticulació de la seva mà sobre el pit i la mirada dirigida a la seva esposa, com negant el pecat d'adulteri que segons ell mai ha comès. Si bé Júpiter té la capacitat de seduir les seves amants, prenent formes diferents; aquí, el pintor l'ha representat amb una aparença humana, que dóna un aire més realista al personatge. És un home d'edat avançada, amb el cabell arrissat, barba, i porta la corona dentallada al cap, com ve essent habitual en la representació que d'aquest déu fa el Vigatà¹⁶. A més, aquest apareix a la part baixa de la composició de manera menys majestuosa i sembla supeditat a la voluntat de la seva esposa, que veiem a dalt, entronitzada en el seu carro, amb una actitud autoritària enfront del seu marit. En la composició, doncs, hi ha dues zones clarament diferenciades: una part superior on es troba Juno, més celestial, pura i sincera; i, l'altra, a baix, amb Júpiter, que representa el món més mundà, on els pecats són més fàcils de cometre.

La figura femenina, doncs, és la que té el paper dominant en el relat. De fet, Juno és la deessa principal del regne de l'Olimp. Per això, se la representa entronitzada, portant una corona al cap i una vara com a sobirana del món dels déus, que, aquí, a més, és el símbol de la dona engançada. A més, personifica la bellesa femenina, és la protectora de les dones

16. De nou, veiem la mateixa representació a l'escòcia del saló del Palau Moja i al sostre de la casa del Marquès de Monistrol. De fet, així sembla que era l'original de l'escultura de *Zeus-Júpiter*, que Fídies realitzà pel Temple de Zeus a Olímpia; i que tantes vegades serví de model als artistes d'època moderna.

i sempre se la vincula amb qüestions relacionades amb el matrimoni, l'amor i la fertilitat.

Normalment, els atributs de les divinitats i els relacionats amb l'amor apareixen sostinguts per **amorets** juganers que acompanyen la narració i que es converteixen, d'aquesta manera, en els veritables portadors del caràcter simbòlic de les escenes¹⁷. A més, personifiquen al·legòricament la presència de Cupido, doncs alguns d'ells sostenen els atributs del déu. En aquest cas, veiem la flama encesa i les flors, en referència a la fugacitat de la passió amorosa; els paons del carro de Juno; i, finalment, el ceptre i l'àliga de Júpiter, que porta el raig entre les seves urpes¹⁸. A diferència de la seva esposa, però, Júpiter no és qui sosté el ceptre que marca la seva autoritat, sinó un amoret que hi ha al terra; com si el déu, en aquest moment, hagués perdut la força davant la ira de Juno. El mateix podríem dir de l'àguila, que apareix a la part baixa com abatuda. Pel contrari, la divinitat porta una fulla d'olivera a la mà esquerra, com si volgués mantenir la pau en el seu matrimoni, que en aquest instant s'ha vist qüestionat.

El pintor s'ha pres la llibertat de situar l'escena en una altra ambientació. Si tradicionalment, el relat s'havia representat en el llit conjugal d'aquestes dues divinitats, aquí trobem un paratge dominat per una vegetació frondosa, tot i ser els núvols els que engloben gairebé la totalitat de la composició, intensificant d'aquesta manera el protagonisme de la part superior on es troba la deessa. A més, pel tractament de la vestimenta, intuïm que és el vent el que acaba de dur, instants abans, a Juno al costat del seu marit per fer justícia.

En general, doncs, l'escena estaria il·lustrant un acte molt natural, que pot succeir en qualsevol parella de la vida real. Ens trobem davant d'una al·legoria amorosa, que ens transmet la idea que l'amor dels déus es pot traslladar a l'amor dels homes i que, en el matrimoni, la justícia sempre s'imposa enfront del vici.

17. Aquests angelets són el model utilitzat habitualment pel mestre Vigatà en les seves obres, i és potser on millor s'observa l'espontaneïtat del pintor i la seva llunyania dels rigors acadèmics. Veure: "L'època dels genis. Renaixement i Barroc", *Tresors del Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1989, p.77-78; i *La col·lecció Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del MNAC* (Catàleg d'Exposició), Barcelona, 1992.

18. Precisament aquests atributs foren atorgats a aquests déus en dues de les aventures amoroses que *Júpiter* protagonitzà amb la nimfa *Io* (OVIDI. Met. I, 568-746) i *Ganímedes* (OVIDI. Met. X, 143-161).

APOL·LO I DAFNE (Met. I, 452-567)



- Francesc Pla “El Vigatà”
- Cap a 1793
- Plafó decoratiu
- Tremp sobre suport 1 de tela adherida a la paret.
- 107,5 cm x 220 cm.
- Procedent del saló principal de la Casa Ribera de Barcelona.
- Col·lecció Pau Casals. Sala del Vigatà, de la Vil·la Pau Casals, de Sant Salvador (El Vendrell). S. inv.

Foto: autor

El relat mitològic representat en aquest plafó s’inicia quan Cupido, déu de l’Amor, llença de manera entremaliada i venjativa una sageta d’or a Apol·lo, despertant l’amor del déu; mentre que, a Dafne, li tira la de plom, símbol del desamor. Apol·lo s’enamorarà bojament de la nimfa i la perseguirà, però aquesta, que no el correspon, fugirà. Quan Dafne ja no té forces per a continuar i totalment desconsolada, demana ajuda al seu pare, el riu Peneu, que la convertirà en l’arbre de llorer. En veure que només pot abraçar un munt de fulles, Apol·lo les prendrà i amb elles farà la corona amb la que premiarà, a partir d’aleshores, als herois que hagin realitzat gestes glorioses, així com les virtuts artístiques i poètiques. Aquest relat, doncs, simbolitza el triomf de la castedat, que personificaria Dafne, sobre l’Amor, que és Apol·lo.

Precisament, en la composició del Vigatà, s’ha escollit el moment de major dramatisme de la història, l’instant de la metamorfosi; i, per això, veiem com de les extremitats de Dafne han començat a brotar les branques

i arrels de l'arbre; mentre Apol·lo intenta agafar-la en va. De fet, aquesta és la manera com tradicionalment s'ha representat l'escena, en plena persecució, quan la nimfa espantada, aixeca els braços cap amunt intentant evitar ser capturada pel déu i clamant ajuda al seu pare. També és molt corrent la presència de Cupido, que aquí ve personificat pels dos amoretos que presencien l'escena des de la part alta de la composició.

És interessant destacar la postura del déu Apol·lo corrent, amb la cama lleugerament aixecada, que denota el dinamisme present en el relat¹⁹. Sembla talment com si les divinitats acabessin d'entrar a la pintura i l'artista els hagués plasmat enmig de la persecució, de manera molt fotogràfica. Tanmateix, en l'obra del Vigatà, el cos de Dafne no presenta una contorsió lliure, sinó que manté la frontalitat clàssica i només gira el cap lleugerament cap al seu opressor. A més, no veiem l'horror reflectit en el seu rostre, sinó que més aviat es mostra passiva, esperant la seva transformació, i molt lluny de l'angoixa que transmet el relat. El Vigatà ha eliminat aquest element dramàtic i ens presenta una nimfa fugint, però amb una actitud calmada, molt classicista.

En el programa de la casa Ribera, Apol·lo encarnaria l'esperit racional i civilitzat de la condició humana, qualitat aplicada, en aquest cas, a l'amor; en contraposició a Bacus o Pan, que trobem en altres plafons i que representen la vessant més passional i terrenal. Des de l'Antiguitat, s'ha representat com un home jove imberbe, fort i atractiu, responent a l'ideal clàssic de bellesa masculina, però el Vigatà no li ha sabut donar la musculatura atlètica que el déu hauria de tenir. De fet, Apol·lo presenta uns trets efeminats; i, fins i tot, la manera que té de capturar a Dafne entre els seus braços és delicada i curosa, com si, en realitat, no gosés tocar-la. D'altra banda, porta tots els seus atributs. Va vestit amb la túnica i les sandàlies romanes, la corona de llorer al cap, i carrega la lira a l'esquena, instrument que l'identifica com a déu de la Música i la Poesia.

El cos de Dafne apareix mig amagat darrera les branques i fulles en les que s'està convertint, remarcant la seva puresa, doncs, segons la tradició clàssica, era una nimfa molt bella que volia mantenir la seva virginitat com a bé més preuat. Precisament, la seva bellesa és la causa principal que pro-

19. Aquesta representació respon al model que els artistes neoclàssics prengueren de l'anomenat *Apol·lo del Belvedere* (cap al 130 d.C.; Pati del Belvedere, Museu Pío Clementino, de Roma).

voca la tragèdia que es representa en aquest plafó²⁰. D'altra banda, el pintor ha seguit fidelment la descripció que fa Ovidi de la nimfa, dotant-la d'una blancor extraordinària i d'una cabellera rossa; però, en comptes de deixar-la solta, moguda pel vent, com s'explica a les *Metamorfosis*, li ha atorgat un tractament classicista, que no responen per res a l'agitació de la seva fugida²¹. Aquest aspecte potencia encara més el seu caràcter púdic, enfront l'impuls més instintiu d'Apol·lo, que aquí sembla haver perdut les seves qualitats més racionals. Així, extraïem una nova lectura d'aquesta composició: fins i tot l'home, l'ésser sensat per excel·lència, és capaç de deixar-se portar pels instints més passionals, quan es troba davant de l'amor.

LEDA I EL CIGNE (Met. IV, 109)

Aquest és, sens dubte, l'afer amorós més exòtic que protagonitza Júpiter, pel fet que el déu es convertirà en cigne per a seduir a Leda, esposa de Tindareu, rei d'Esparta. D'aquesta unió, naixeran quatre fills: Càstor i Pòlux (els Dioscurs), Helena i Clitemnestra. Precisament per l'erotisme del relat, aquest va ser molt popular entre els intel·lectuals i artistes de l'època. També, sobre aquesta història, van escriure tot els grans autors clàssics, però amb versions diferents²². Curiosament, Ovidi només cita de passada el nom de Leda (Met. IV, 109), però no diu res del procés de seducció, pel que hem de suposar que el relat era conegut amb detall per la versió que feu Boccaccio²³.

Sens dubte, ens trobem davant del plafó més sintètic del programa, limitat a la parella d'enamorats; i Leda és potser la més púdica de les figures femenines representades al programa. Apareix mig jaguda sobre un

20. Així ho expressa Ovidi per boca del pare de la nimfa, el riu Peneu: "*Però aquesta teva gensor priva això que vols ésser i la teva bellesa no s'adiu amb el teu vot*" OVIDI, *Metamorfosis*, I, 489-490.

21. OVIDI diu: "[Apol·lo] *guaita com els cabells li pengem en desordre pel coll: "Què seria si fossin pentinats?"*. *Veü els ulls amb brill de foc, sembants als estels, veü els petits llavis, que no és prou de només haver vist; admira els dits, i les mans, i els punys, i els braços més que mig nus. I allò que és amat, ho imagina encara millor*" *Metamorfosis*, I, 497-504.

22. Virgili fou l'únic que no en parlà. En la *Il·líada*, Homer la cita de manera superficial al fer referència als Dioscurs, per ser fills d'aquests personatges; i és Eurípides, a la seva *Helena*, qui aprofundeix més en el relat i el comenta per boca de la protagonista de l'obra al parlar del seu naixement.

23. Segons aquest autor, Leda va mantenir relacions, primer, amb Júpiter, de qui naixeren *Helena* i *Càstor*; i, després, amb el seu marit, amb qui tingué a *Clitemnestra* i *Pòlux*. Per això, als primers se'ls hauria atorgat la immortalitat i, als segons, no, per ser descendents de dos mortals.

núvol i, amb els seus braços, acaricia dolçament el coll de l'animal, al mateix temps que gira el cap, com veient-se evocada a un amor consumat que no desitja. El pintor ha plasmat just el moment de la seducció, però d'una manera molt classicista, i, amb prou feines s'intueix l'acte sexual. Ha preferit només insinuar-lo, omplint d'una gran dosi de sensualitat la pintura, a la manera com els pintors francesos set-centistes van plasmar el relat, tot i que aquells incidiren molt més en el seu caràcter marcadament eròtic. De fet, al segle XVIII, aquesta narració esdevé una excusa per a mostrar la bellesa d'un nu femení i respondre, així, al gust per la sensualitat que comencen a tenir les classes altes de la societat. Aquí, però, Leda va vestida amb una túnica, que oculta part del seu cos, reforçant encara més la seva puresa. D'altra banda, el pintor li ha atribuït la mateixa fisonomia idealitzada que a les divinitats de Venus i Juno; de manera que aquest aspecte es formalitza definitivament com a tret distintiu de la bellesa dels personatges femenins. Totes les deesses s'han representat amb una cabellera rossa i la porten recollida amb la toga clàssica, que les fa més púdiques dins el sentit profà de les escenes²⁴. A més, les divinitats relacionades amb l'Amor porten una perla al cap com a ornament del recollit. En principi, aquest és un dels atributs de la Venus terrenal; però, aquí, s'ha atorgat a gairebé totes les deesses, simbolitzant que l'Amor és omnipresent en totes les escenes.

BACUS I ARIADNA (Met. VIII, 152-182)

Ovidi narra com Ariadna, filla del rei Minos de Creta, va ajudar a Teseu, de qui estava enamorada, a sortir del laberint del Minotaure gràcies a un cabdell de fil, que el guià fins a la sortida de la cova, després d'haver mort al monstre. Tanmateix, un cop alliberat, l'heroi abandonà la deessa a l'illa de Naxos. Ariadna entristí i es desenganyà de l'amor que tant havia anhelat al costat del seu estimat. Llavors Bacus escoltà els seus planys i la rescatà de l'illa. Segons Ovidi, el Déu prengué la seva corona de joies i la col·locà al cel, creant la constel·lació en forma d'esfera que pren el nom de la deessa, perquè així la seva bellesa pervisqués per sempre més. Després

24. Ja els grans autors d'època clàssica, com Homer, Ovidi o Virgili destacaven la preferència pels cabells clars a l'hora de caracteritzar divinitats mitològiques, com *Venus*, *Juno* o *Minerva*. Veure: BORNAY, E., *La cabellera femenina. Un diàlogo entre poesia y pintura*, Madrid, 1994, p. 91.

s' enamoraren i es casaren. Per això, és habitual veure la representació, sobretot en el Barroc italià, del Triomf de Bacus i Ariadna, on la parella apareix sobre el carro triomfal tirat per lleopards, mentre els acompanya un seguici de sàtirs i bacants. En aquesta ocasió, però, el pintor ha escollit de nou un altre moment del relat, aliè a aquesta visió triomfal dels déus; i ens mostra un instant més íntim de la parella, anterior a la celebració del seu casament, però, també de màxima exaltació de l'amor dels personatges. Així, doncs, és l' instant en què Bacus pren la corona de la deessa per a col·locar-la al cel. Tanmateix, sembla més aviat com si fos el déu que estigués donant la joia a Ariadna com a present del seu amor i com deixant que sigui ella mateixa la que la posi al firmament. Aquí, la corona és el símbol de l'amor victoriós. Per tant, ens trobem davant d'un dels pocs relats mitològics del programa que acaba amb final feliç.

Bacus, com a divinitat del vi, de la festa i de la fertilitat, manté moltes similituds amb Pan, juntament amb el qual encarna la part més passional de l'home, contràriament a la racionalitat d'Apol·lo. Per això, apareix habitualment mig nu, amb un aspecte tosc i fins i tot, en determinats casos, adquireix una fisonomia mig animal. Sempre se'l representa coronat amb pàmpols de vinya i raïm, en referència al vi; i la vara acabada en forma de pinya com a símbol de la fertilitat, que aquí apareix caracteritzant perfectament al personatge en relació a l'escena amorosa narrada. Tanmateix, la visió que ens presenta el Vigatà del Déu és més humana, allunyada de l'aspecte grotesc que se li atribueix. Una vestimenta vermellosa i les fulles de la vinya li cobreixen pràcticament tot el cos, deixant al descobert els braços que aixeca cap amunt fent l'ofrena a Ariadna. També és usual que el déu aparegui embriagat, però aquí tan sols presenta el rostre lleugerament pujat de to. Alhora, en aquest programa iconogràfic, s'ha escollit l'escena més dolça i amable que Bacus protagonitza a les Metamorfosis, i així ho veiem reflectit en l'afecte que el Déu demostra en el rostre vers la seva estimada; com si la bèstia també pogués ser humil i noble en l'amor; quan, pel contrari, vèiem a l'atractiu Apol·lo en un dels seus relats més foscos i impulsius, que arribaven a qüestionar la seva pròpia racionalitat. Així, doncs, la lectura que hem citat més amunt, acaba de definir-se en aquest plafó: fins i tot l'ésser més racional pot veure's induït per les passions, mentre l'individu més horrible, pot guardar una gran bellesa en el seu interior.

Tot i la naturalesa humanitzada de Bacus, però, la seva figura contrasta amb la dolçor, puresa i volatilitat que transmet Ariadna, a partir del cromatisme dels seus vestits i carnacions. Aquesta apareix a la part alta de l'escena, acceptant el present del déu amb satisfacció i indicant, afalagada, amb la mà esquerra sobre el pit, "És per a mi?". En resum, la seva unió simbolitzaria, al·legòricament, la Puresa i la Brutalitat fusionades amb concòrdia.

PAN I SIRINGA (Met. I, 668-712)

Pan (gr."el Tot") apareix habitualment relacionat amb el culte a la cabra, que simbolitza la Luxúria; per això, presenta un torç humà i potes d'aquest animal en el plafó del Vigatà. L'artista li ha atorgat un aspecte feréstec i rústic; però, en canvi, no li ha atribuït les banyes i les orelles punxegudes que habitualment se li atribueixen en les representacions d'època barroca per a simbolitzar millor el seu caràcter passional. De nou, doncs, el pintor ha tornat a alleugerir formalment la irracionalitat a la que es vinculen aquest tipus de personatges.

De manera semblant al passatge d'Apol·lo i Dafne, l'escena ens explica com Pan, que vivia a l'Arcàdia, s' enamorà de la nimfa Siringa, però aquesta fugí. En arribar al riu Ladó, que li barrava el pas, la noia demanà ajuda als déus i fou transformada en un feix de canyes. L'únic que va poder agafar la divinitat masculina van ser aquestes canyes que, mogudes pel vent, feien una melodia molt agradable. Les tallà i construí l'instrument que rep el nom de la nimfa, que es convertí en el seu atribut per a poder estar sempre més amb ella. Així, doncs, la lectura d'aquesta escena és també equivalent a la d'Apol·lo i Dafne. Siringa seria el paral·lel de la castedat de Dafne, mentre Pan personificaria l'amor més lasciu i profà, com vèiem en Apol·lo.

Ens tornem a trobar un intent de seducció amb final tràgic. L'artista capta just el moment en què ambdós apareixen entre els joncs: Siringa en plena metamorfosi, aixecant els braços amb una actitud marcadament clàssica, mentre Pan ja està abraçant les canyes. A la part baixa, s'ha representat el riu on, segons Ovidi transcorre l'escena. És una composició que transmet agitació pel moviment que ha sabut plasmar el pintor a partir del tractament del cabell de la noia i de les canyes mogudes pel vent; així com l'ímpetu en què Pan les subjecta. De fet, Siringa és l'única de les deesses representades que, precisament per destacar el seu caràcter terrenal, se li ha atribuït un to

de cabell més fosc i deixat anar. Tanmateix, de nou, el rostre de la nimfa és bastant inexpressiu, i no mostra per res l'angoixa que està vivint.

MART I VENUS (Met. IV, 167-189)



- Francesc Pla “El Vigatà”
- Cap a 1793
- Plafó decoratiu
- Tremp sobre suport de tela adherida a la paret.
- 129,5 cm. x 220 cm.
- Procedent del saló principal de la Casa Ribera de Barcelona.
- Col·lecció Pau Casals. Sala del Vigatà, de la Vila Pau Casals, de Sant Salvador (El Vendrell). S.inv.

Foto: autor

Ovidi narra l'adulteri que, en aquest cas, cometé Venus amb el déu Mart. Serà Apol·lo, com a Helios-el Sol, qui descobrirà la parella fent l'amor i comunicarà aquesta infidelitat al marit de la deessa, Vulcà, precisament en l'instant que aquest està forjant les armes de Mart. De fet, aquesta escena ve a simbolitzar que l'Amor (Venus) triomfa sobre la Guerra (Mart); doncs, segons el relat mitològic, fou Venus l'única a qui el déu no es va poder resistir. La deessa, doncs, personificaria aquí l'Amor profà, vulgar, que amb la seva bellesa és capaç de captivar qualsevol persona, encara que sigui el déu més fort²⁵.

25. Segons expressaren els humanistes al segle XVI, Venus tenia dues ànimes. L'anomenada *Venus Vulgaris* encarnava la bellesa del món terrenal i, en conseqüència, l'amor profà; mentre la *Venus Coelestis* era el símbol de l'amor sagrat i etern.

En aquest plafó, són els atributs de la divinitat masculina els que ens ajuden a identificar l'escena, i els que remarquen aquesta mateixa significació al·legòrica, doncs Venus es basa en la seva bellesa com virtut principal, més que no pas en la presentació d'elements que la facin fàcilment reconeixible. Així, com a déu de la Guerra, Mart es representa com un home jove i fort. Va vestit de militar, amb casc amb plomall, i porta un escut i una llança. Tanmateix, aquests últims atributs han estat abandonats pel déu davant la seducció de Venus i, ara, són sostinguts pels amoretts de la part baixa, que juguen de manera entremaliada amb ells, per a simbolitzar que la Guerra s'ha vist sotmesa a la força de l'Amor i la Bellesa. Alhora, les armes de Mart es contraposen als instruments musicals que, en anteriors plafons, duen Apol·lo o Pan i que, a l'Antiguitat tenien també un significat relacionat amb l'Amor i, fins i tot, amb els aspectes fàl·lico-sexuals.

L'artista ens presenta la versió ovidiana del relat i la més reproduïda pels pintors francesos del segle XVIII, amb Mart i Venus dins un bosc, reclinats sobre d'un núvol, mentre els amoretts juguen amb les armes que el déu ha abandonat en veure's seduït per l'Amor²⁶. A més, ha representat l'instant en què comença el nou dia, com anuncia el cant del gall sobre l'arbre de la part dreta, que és el símbol de la luxúria; i cap al qual dirigeixen la mirada els dos enamorats prenent evitar que arribi la claror, tal i com es reflecteix per la posició dels seus braços. També veiem els primers raigs solars, que personifiquen metafòricament al déu Apol·lo-Helios, i com aquests s'escolen entre els arbres i incideixen lleugerament sobre la parella; advertint que, amb la llum del dia, es manifesten totes les veritats. Així, els amants han estat pertorbats de la seva aventura amb la sortida del Sol, amb el qual el seu amor ja no es pot ocultar. En conjunt, s'està marcant el pas inexorable del temps i indicant que l'amor passional i brut és efímer i sempre s'acaba descobrint. És a dir, la Veritat i la Justícia s'acaben imposant sempre, fins i tot en l'amor.

26. Aquest relat també es representa seguint la versió que fa HOMER, *Odissea* IX, 266-365, amb els amants en el seu llit d'amor, sota d'una xarxa que Vulcà ha teixit per a enxampar-los i deixar-los en evidència el seu adulteri davant la resta de divinitats. També hem de tenir en compte l'original versió que en fa Velázquez a la seva *Fragua de Vulcano* (1630, Museu del Prado, Madrid), on es capta l'instant en què aquest Vulcà està forjant les armes de Mart i és advertit per Apol·lo de la infidelitat de Venus.

VENUS I ADONIS (Met. X, 560-739)



- Francesc Pla “El Vigatà”
- Cap a 1793
- Plafó decoratiu
- Tremp sobre suport de tela adherida a la paret.
- 129,5 cm. x 220 cm.
- Procedent del saló principal de la Casa Ribera de Barcelona.
- Col·lecció Pau Casals. Sala del Vigatà, de la Vil·la Pau Casals, de Sant Salvador (El Vendrell). S.inv.

Foto: autor

Novament ens trobem davant d'un passatge protagonitzat per Venus, però, en aquesta ocasió, no és la deessa infidel, sinó la prudent i consellera, i personifica l'Amor cast. El relat mitològic s'inicia, quan la deessa, que rep per error una sageta del seu fill Cupido, s'enamora perdudament d'Adonis, un hàbil i bell caçador; i l'adverteix que, pel seu bé, mai desafiï als animals que porten armes pròpies. L'heroi no li farà cas i s'encararà a un porc senglar, morint en ser atacat per la bèstia. Venus acudirà a la seva ajuda, però serà massa tard. De la sang de l'heroi sorgiran unes flors vermelles, les anemones. També, segons la tradició, Venus es punxà amb una espina i les flors blanques que duu com atribut es tenyiren de vermell amb la sang de la seva ferida. Per això, a l'Antiguitat es considerava la mort d'Adonis com el símbol de fertilitat de les terres i, aplicat a l'amor, significa la fecunditat femenina.

De nou, l'artista ha triat just el moment crucial del relat, quan Adonis és atacat per l'animal i demana ajuda als déus. A més, s'ha pres la llibertat de representar l'arribada de Venus abans que l'heroi hagi mort, quan ella sent els crits de socors i baixa del cel per a salvar-lo. En aquest sentit,

doncs, el pintor transgiverseix el relat ovidià i aconsegueix suavitzar el seu dramatisme. Tanmateix, és lògic que hagi situat la deessa en l'escena seguint l'estructura de les restants composicions, conformades a partir de les parelles de personatges que protagonitzen els amors divins i mantenint una distinció entre la part celestial i la terrenal.

L'escena té lloc en una ambientació boscosa, com diu la narració. Venus apareix a la part alta i, per l'agitació del vel que porta al darrera, sabem que acaba d'entrar en escena, recolzada sobre un núvol vaporós, que aquí ha substituït el seu carro i reitera, encara més, el seu caràcter celestial. Dins la delicadesa de moviments, aquí sembla més aviat com si Venus li estigués retraient a Adonis no haver fet cas del seu advertiment, fins al punt que la tragèdia no s'ha pogut evitar. De nou, ens trobem amb la superioritat del sexe femení.

Mentrestant, al terra, jeu Adonis, amb l'angoixa reflectida en el rostre i dirigint la mirada cap a la part superior, mentre està sent mossegat pel porc senglar, que és el símbol de la luxúria, com vèiem també en el cas de la cabra o el gall d'altres plafons. Més que la idea de luxúria, aquí representa, traslladat al terreny de l'amor, que les imprudències són perjudicials i sovint porten a la desgràcia. A més, la figura de l'animal pren un gran protagonisme a l'escena per ser el causant de la tragèdia narrada, i la seva posició central, enmig dels enamorats, simbolitza l'obstacle que s'ha imposat en el seu amor. De fet, no apareix cap amoret ni cap torxa encesa, el que significa que la relació amorosa ja ha finalitzat; i ho ha fet de manera dramàtica, per la precipitació de l'heroi.

MERCURI I VENUS

Aquesta escena torna a ser una al·legoria de l'amor protagonitzada per Venus, que confirma el seu paper destacat en el programa. En aquesta ocasió, es representa la seducció de la deessa per part de Mercuri, que mentrestant aprofita per a robar-li el seu cinturó màgic, que té la virtut de seduir qualsevol home²⁷. A diferència d'altres plafons, doncs, aquí és l'home que pren el protagonisme de la història, mentre Venus passa a ocupar el paper de dona seduïda, deixant-se ensabonar fàcilment per les adulacions de Mercuri.

27. HOMER, *La Ilíada*, 14, 214 i ss.



- Francesc Pla “El Vigatà”
- Cap a 1793
- Plafó decoratiu
- Tremp sobre suport de tela adherida a la paret.
- 107,5 cm. x 220 cm.
- Procedent del saló principal de la Casa Ribera de Barcelona.
- Col·lecció Pau Casals. Sala del Vigatà, de la Vila Pau Casals, de Sant Salvador (El Vendrell). S.inv.

Foto: autor

Els enamorats apareixen al centre de la composició, asseguts sobre uns núvols que ocupen tota la superfície, i a punt de besar-se, mentre es miren fixament. Aquest és el mitjà pel qual el déu aconsegueix distreure l’atenció de Venus, mentre veiem que ja li està traient el cinturó per darrera. Així, el que s’està plasmant és la consecució de l’amor mitjançant l’engany; o, més ben dit, la utilització de l’amor per a aconseguir algun propòsit deshonest.

D’altra banda, els amoretos de l’escena subjecten amb cordes una parella de coloms blancs, que són l’atribut de la deessa i que també simbolitzen l’amor i la castedat; però, alhora, la luxúria, si aquest amor es realitza amb egoisme, com en el cas de Mercuri. Pel fet d’aparèixer units pel bec, aquí són el paral·lel de l’afecció amorosa dels enamorats.

Mercuri apareix perfectament caracteritzat en la seva representació romana, amb una constitució atlètica, i portant el casc, les sandàlies alades, així com el caduceu que l’identifica com a déu del Comerç. Si bé veurem que en el sostre de la casa Ribera tenim aquesta significació que tant va triomfar a la Catalunya set i vuitcentista, en aquest plafó el déu apareix com a missatger de Júpiter, que li encarrega robar el cinturó a Venus per a poder seduir amb més facilitat les seves amants. A més, aquesta peça de

roba era considerada a l'Antiguitat com el símbol de la fidelitat matrimonial, cosa que Júpiter vol evitar per sobre de tot.

ACIS I GALATEA (Met. XIII, 705-897)

Aquesta és, sens dubte, l'escena de més difícil identificació del programa. Si tenim en compte el discurs present en tota la decoració, relacionat amb els amors de Les Metamorfosis i la iconografia representada a l'escena, podem assegurar es tracta del relat d'Acis i Galatea.

Ovidi explica com Galatea, una nimfa marina que vivia a Sicília, s'enamorà perdudament d'Acis, que era un pastor, jove i atractiu. El seu amor va ser correspost. Tanmateix, la nereida era alhora estimada per Polifem, un cíclope d'un sol ull, que, un dia li dedicà una cançó d'amor, prometent-li totes les virtuts i avantatges que tindria si s'unia amb ell. Després, quan el monstre vagava desconsolat pel bosc, sorprengué la nimfa amb Acis; i, mentre aquests fugien, Polifem, endut per la ira d'haver-los trobat junts, llençà una roca de grans dimensions que sepultà l'heroi. Galatea demanà ajuda als déus, però fou massa tard. De la roca, començà brollar sang vermella, que s'anà aclarint i purificant a poc a poc, fins que, de sobte, aparegué de nou Acis ressuscitat en forma de riu²⁸. Així, doncs, ens tornem a trobar amb un passatge que acaba de manera tràgica i que obliga a cercar novament una lectura moralitzant al darrera de l'escena. En aquest cas, faria referència a la gelosia en l'amor, que pot dur a la desgràcia, si aquesta actua en desproporció.

Tres aspectes corroboren que la composició del Vigatà representa aquest relat, on, d'altra banda s'ha triat, un moment per a la representació molt original²⁹. En primer lloc, el personatge masculí de primer terme s'està transformant en riu, doncs de les seves extremitats brolla aigua, que va a parar al rierol que apareix a la part baixa. D'altra banda, tenim la presència de la gran pedra sobre la qual es recolza l'heroi i que seria la que li llençà Polifem. Per últim, la figura femenina d'esquenes, que fuig cap al fons amb els braços aixecats i mirant al cel, seria Galatea, que estaria

28. Aquest riu és avui el conegut Fiume di Laci, que surt del volcà Etna, a Sicília. OVIDI, *Fastos*, IV, 468.

29. De fet, no coneixem cap altra obra d'art on s'hagi plasmat aquest moment crucial de la història.

Amb freqüència, es representa el *Triomf de Galatea*, és a dir, l'instant anterior a la tragèdia; o bé, el moment en què Polifem llença la roca que matarà a Acis, com veiem n a la versió que A. Carraffa a Galeria Farnese de Roma (1595-1597).

demanant desesperadament ajuda als déus. A més, porta agafada del coll una tela en forma de vela, que és el seu atribut.

Tanmateix, hi ha un element que no encaixa del tot i que és la figura que hi ha a la part alta de la composició. Per l'aparença sembla Venus, que portaria l'arc del seu fill Cupido. Així, doncs, hem de creure que la seva presència és una nova reiteració de l'amor que regeix l'escena; o, com a molt, un afegit del pintor, que s'hauria pres la llibertat d'incloure la divinitat que ve a ajudar els enamorats, de manera semblant al que vèiem en la composició de Venus i Adonis.

Com hem vist, l'Amor es converteix en el fil conductor de les diverses escenes, i aquest apareix reflectit en totes les seves connotacions i conceptes que se li vinculen (l'amor cast i lasciu, la infidelitat, la fugacitat de la passió amorosa, l'amor enganyós, la fertilitat, el matrimoni, o la força cega de l'amor). En general, aquests amors són conseqüència del desig de bellesa femenina, la majoria acaben amb un final tràgic, i la seva lectura és perfectament extrapolable a les passions humanes. Tanmateix, seria arriscat pensar que, darrera d'aquestes pintures, s'amaga una voluntat d'advertiment amorós. Més aviat, hem de creure que el programa no va més enllà del simple goig de contemplació d'unes escenes, on es narra una visió plàcida de l'Antiguitat que pretén ser idealitzada; i on el relat es desenvolupa al marge d'aquell que el contempla, talment com si es tractés d'un teló, pel qual es transmet la idea d'un món que només pot ser admirat amb nostàlgia. En resum, ens trobem davant d'un programa molt il·lustrat, l'ideòleg del qual hem de considerar el mateix Joan de Ribera, un home culte que encarregà aquesta decoració amb el desig d'homenatjar els grans autors clàssics i les obres que aquests ens han deixat.

COMPOSICIÓ DEL SOSTRE

Aquesta composició se'ns representa talment com una glòria celestial de caràcter profà, entre núvols vaporosos que cobreixen bona part de la superfície disponible. Presideix l'escena l'al·legoria de la Prosperitat de Barcelona, personificada per la deessa *Ceres*, que identifiquem per la corona amb forma de castell que duu al cap, com a sobirana, i la petxina de vieira de la mà, que és l'atribut de Venus, per ser nascuda de l'escuma del mar. Curiosament, el pintor no ha inclòs aquest símbol en cap dels plafons dedicats a la deessa de l'amor i, en canvi, l'ha col·locat en mans d'aquesta Matrona; com si Venus li

hagués cedit, simbolitzant que la riquesa de la ciutat i, en conseqüència, dels Ribera, és un privilegi atorgat pels déus³⁰.



- Francesc Pla “El Vigatà”
- Cap a 1793
- Sostre decoratiu (365 x 225 x 325 x 255 cm.).
- Tremp sobre suport de tela adherida a la paret.
- Procedent del saló principal de la Casa Ribera de Barcelona.
- Col·lecció Pau Casals. Sala del Vigatà, de la Vila Pau Casals, de Sant Salvador (El Vendrell). S.inv.

Foto: autor

Al davant de Ceres, dos putti sostenen el gran Corn de l'Abundància amb fulles de parra i raïm, en referència al vi i als aiguardents que s'exportaven a Amèrica i d'on provenia part de la riquesa comercial catalana. Precisament, a la dreta, apareixen les alegories d'Amèrica i de l'Agricultura, personificades per figures femenines. La primera s'identifica pel feix de fletxes que porta a l'esquena; i, la segona, perquè sosté la palla, juntament amb la falç que porten dos putti més. Tanmateix, l'Amèrica del Vigatà no presenta els trets negreus ni exòtics que trobem normalment en la seva representació, sinó la mateixa fisonomia idealitzada que s'ha atribuït a la resta de divinitats³¹.

30. Dins la pintura decorativa catalana, trobem freqüentment aquest tipus de representació, presidida per una Matrona divina envoltada d'altres personatges al·legòrics. Ho veiem a la Duana Nova (1792); o al Saló del Consolat de la Llotja de Barcelona (1802); simbolitzant, en aquell cas, alegories del poder reial.

31. Podem recordar la representació escultòrica d'Amèrica, que Manuel Oliver feu per una de les fornícules del pati de l'edifici de Llotja de Barcelona, cap al 1802.

A l'esquerra, hi ha Eolo, que contempla l'escena, mentre subjecta els vents amb cadenes i els guia per tal que siguin favorables al comerç marítim i aquest es pugui consolidar. Per tant, aquí la figura del déu ve a substituir el paper que, en d'altres programes iconogràfics de l'època, té Neptú calmant les aigües del mar amb el mateix propòsit. Veiem representats els quatre vents principals, que apareixen amb forma humana i masculina, però només en el seu torç superior. A més, tenen les galtes inflades, mentre bufen amb força, responent a la voluntat d'aquell qui els mana. Sobre d'Eolo, dos putti més sostenen el ram de flors, que també fa referència a l'abundància, en relació al relat del Rapte de Proserpina³².

A la part baixa de la composició, veiem a Mercuri, que porta el casc i les sandàlies alades. El déu apareix d'esquenes a l'espectador, contemplant com un més la gran escena de Ceres, i es recolza sobre les caixes de mercaderies que han de ser transportades a Amèrica. Al seu costat, un angelet sembla donar-li el caduceu, amb el qual Mercuri actua i obra pas a un comerç pròsper; mentre, un altre mesura els productes amb unes balances i un regle. A més, en aquesta part baixa, tenim els barrils de vi, que també s'han de transportar; i, al fons, divisem la representació d'un port, on uns homes estan carregant les mercaderies, mentre altres vaixells ja han salpat cap al continent americà³³.

Finalment, un arc iris corona la part alta de la composició, darrera el qual apareix una figura alada de difícil identificació i bastant més desdibuixada sobre un fons molt fosc. Interpretem que la presència d'aquest personatge ve a simbolitzar que s'està obrint una finestra als bons temps, que seran els que acompanyaran als velers catalans en el seu viatge. Així, doncs, la figura que es deixa entreveure podria ser la mateixa deessa Iris, la misatgera dels déus, que aquí seria l'encarregada de difondre aquesta notícia³⁴.

32. OVIDI, *Metamorfosis*, V, 385-424 i *Fasti*, IV, 417-450.

33. Un port i un mateix tipus de velers apareixen representats, també, a la part alta del Palau Moja i en un dels paisatges conservats al MNAC i atribuïts al Vigatà, que creiem procedents de la casa Serra de Barcelona, Veure: *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Prefiguració*, Barcelona, 1, 1992, p. 392-395.

34. De manera semblant, al fons de la pintura *Al·legoria de la Pau de Basilea*, de P. P. Muntanya (1799, Reial Acadèmia de San Fernando), apareixen dos guerrers abraçant-se sota d'un arc de Sant Martí, simbolitzant, en aquell cas, la fi de les confrontacions militars i l'inici dels bons temps a partir de la signatura de la pau de Basilea entre Espanya i França, al 1795. A la part superior, hi ha també un *Mercuri*, que ve a informar que, amb la pau que s'acaba de pactar, el comerç es desenvoluparà amb total fluïdesa.

AL·LEGORIES DEL SOSTRE

1. En el primer dels medallons, començant per l'esquerra de l'accés de la sala, un angelet sosté una tela, mentre l'altre aixeca el que semblen unes tisores. A la part inferior, es veu una roda o mena de recipient cilíndric. Aquesta representació es podria interpretar com una referència a la confecció de les indians que, en aquest moment, pren una embranzida sorprenent i suposarà una font de riquesa per a molts comerciants catalans, com en el cas de la família Ribera. Així, els angelets estarien a punt de tallar la roba que acaben de tenyir en el cubell que hi ha a la part baixa.

2. En el segon medalló, un dels putti sosté un mirall cap per baix i l'altre aixeca enlaire un grapat de raïm, en referència a la producció i venda de vins a les colònies americanes. El mirall és símbol de la Prudència; però, també, pel fet d'aparèixer boca avall i mirant cap enfora, mentre l'angelet gira la cara evitant reflectir-se, simbolitza la veritat. Novament, doncs, aquesta composició fa referència als productes que s'exportaven en el comerç ultramarí i es pot interpretar com la prudència que s'ha de tenir en els intercanvis comercials.

3. En la tercera de les composicions, els angelets porten l'esfera armilar, símbol de l'Astronomia i l'instrument que antigament utilitzaven els vaixells per a orientar-se. En aquest cas, els infants semblen embolicar-la acuradament amb una tela. El globus també fa referència al control sobre el món, i és l'atribut que porta la Fortuna per a simbolitzar el domini que té sobre les coses i la inestabilitat d'aquestes, segons sigui la seva actuació. Per tant, estariem davant d'una clara referència a la universalitat del comerç català i la dependència d'aquest a l'atzar. Amb tot, s'està comunicant que aquest és un moment propici pels intercanvis comercials, perquè la Fortuna es mostra favorable.

4. Per últim, la darrera parella d'angelets aixequen entremaliats un cometa que sorgeix d'un cabdell. Així, ens estarien reiterant la idea que els vents són favorables als vaixells de vela catalans que han de salpar a comerciar. Alhora, el cabdell fa referència al cotó, amb el que estaven fetes les indians i que procedia dels intercanvis amb el continent americà. De fet, actuar com a intermediaris en la importació de productes era una de les principals activitats desenvolupades pels corredors de Llotja i, amb el temps, foren molts els que esdevingueren per sí mateixos comerciants, com el propi Joan de Ribera.

Com veiem, doncs, aquest conjunt d'al·legories juntament amb la gran composició del sostre, són un clar reflex de les activitats professionals del comitent de l'obra que, com d'altres catalans, s'havia enriquit a partir de la fervent indústria tèxtil i el comerç ultramarí; i que volia, d'aquesta manera, plasmar de forma pictòrica la seva nova categoria social. De fet, si fem cas a la divisió que fa Pierre Vilar al seu estudi³⁵, els anys en què Joan de Ribera exerceix el seu càrrec com a corredor d'orella coincideixen amb una època molt pròspera pel tràfic comercial, sobretot per la ciutat de Barcelona.

35. Veure: *Catalunya dins l'Espanya Moderna*, vol. III, Barcelona, 1973-1986, p. 41.