

# JOSÉ NICOLÁS DE AZARA<sup>1</sup> I LA SEU NOVA DE LLEIDA, UN PUNT D'ENTRADA DEL NOU GUST CLÀSSIC A CATALUNYA

*Esther García Portugués*

La renovació de l'estilística escultòrica a la Catalunya de finals del segle XVIII i inicis del XIX no tingué una via única, sinó que arribà per diversos camins. A diferència d'altres disciplines com l'arquitectura, la pintura o el gravat, l'escultura fou exclusivament d'influència italiana. La Ciutat Eterna era el centre de les col·leccions més importants d'antiguitats grecoromanes i d'on es nodriren les dels col·leccionistes europeus. Roma comptava amb nombrosos tallers de restauració i per tant es convertí en el

---

1. José Nicolás de Azara (Barbuñales 1730-París 1804) Agent de Precs a Roma en 1766, Ambaixador d'Espanya davant la Santa Seu (1784-1798) i Ambaixador a París (1798-1803, exonerat del càrrec entre la tardor de 1799 fins a la de 1800). Com a polític tingué una actuació brillant en situacions difícils com la supressió de la Companyia de Jesús (1773) i l'Acta d'Armistici de Bolònia (1796). Patrocinà l'edició de llibres clàssics i d'artistes i erudits contemporanis, entre ells les Obras de Mengs (1780) y La vida de M.T.Cicerón de Middleton (1790) i promogué excavacions arqueològiques: Villa Negroni (1777), Villa dei Pisoni (1779) i Villa de Mecenas (1793). Fou bibliòfil i col·leccionista d'antiguitats. Obtingué en política, la Banda i la Gran Creu de Carles III (1801), i en les arts i les lletres fou Acadèmic d'Honor en diverses Institucions Europees. Vegeu la seva vida política en Carlos E. CORONA BARATECH, *José Nicolás de Azara. Un embajador español en Roma*, Zaragoza, 1948. Vegeu al promotor en les arts en Javier JORDÁN DE URRÍES, *José Nicolás de Azara, promotor de las artes*, Madrid, Universidad Complutense (tesi inèdita), 1995. Vegeu a l'arqueòleg i col·leccionista en Beatrice CACCIOTTI, «La collezione di José Nicolás de Azara, Studi preliminari», *Bollettino D'Arte*, 78 (1993), p.1-54. I Vegeu l'ambient il·lustrat d'Azara a Roma en Esther GARCÍA PORTUGUÉS, *José Nicolás de Azara, prototipo de mecenazgo ilustrado. Primera etapa romana (1766-1790)*, Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi de llicenciatura inèdita) 2000.

focus d'aprenentatge més important. El paper d'Azara, com a protector de les arts, fou molt rellevant, ja que no tan sols donà als pensionats directrius acadèmiques sinó que amb l'ajut que els proporcionà, fomentà llur promoció dins el món artístic.

A Catalunya, hem detectat quatre vies d'influència romana en les quals Azara va estar implicat<sup>2</sup>: la primera a la Seu Nova de Lleida a través de l'escultor Juan Adán (1776-1782); la segona amb els enviaments a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona de tot una sèrie de gravats, guixos i emmotllats; còpies romanes de les millors col·leccions (1775-1815); la tercera a través dels artistes catalans Joan Enrich (1776-1777) i Jaume Folch (1778-1786) i, sobretot, dels primers escultors pensionats per la Junta de Comerç, Francesc Bover i Manuel Oliver (1790-1796) dels quals fou director i protector; i la quarta, i última, amb l'ajut a Damià Campeny pensionat a Roma (1797-1815) que rebrà tota la influència cultural del cercle d'Azara<sup>3</sup>. Tots ells s'impregnaren de l'ambient classicista imperant a Itàlia, ideologia que dugueren a Catalunya. Estimulats pels models enviats a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona s'aprecia l'evolució escultòrica al nostre País, on des d'una classicitat amb forta influència berniniana, es passa a la rigidesa acadèmica per finalment assolir plenament el neoclassicisme.

L'ambient il·lustrat romà preocupat en la recerca del bon gust en l'art antic estava en ple apogeu. La ciutat atreïa molts intel·lectuals i artistes. De fet, Juan Adán (1741-1816) anà a Roma com a única via per millorar en el seu art i en el seu reconeixement com a artista.

Adán sortí cap a Roma a finals de l'any 1765, justament quan Azara rebé el càrrec d'Agent de Precs, per això s'apunta un possible viatge junts i la data de gener de 1766 com la d'arribada<sup>4</sup>.

Des d'allà Adán envià *el sant Joan Evangelista* en terra cuita, còpia de l'original de Rusconi a sant Joan de Letrán a Roma (1767); el *Gladiador combatent*, un cap de *Bacus* antic i sis figures (1768); un *Prometeu* de la seva invenció en guix; una còpia en terra cuita del *Marsies de Villa Médi-*

2. Vegeu l'esquema al final de la comunicació.

3. Totes aquestes vies quedaran desenvolupades en la nostra tesi doctoral *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català*. En aquest Congrés hem presentat la primera via La Seu Nova de Lleida a través de Juan Adán, afegint-hi de forma sintètica algunes dades més, per valorar quina fou la influència posterior de Juan Adán i la de José Nicolás de Azara.

4. Enrique PARDO, «El escultor Juan Adán», *Seminario de Arte Aragonés*, vol.VII-IX (1957), p.12.

*cis*; un baix relleu en terra cuita del Sepulcre d'Alexandre VIII, d'Angel Rossi i sis figures d'acadèmia, dos àngels en estuc per l'església de Santiago, i per últim el *Faune* dels címbals o ballarí de Florència, un buidat d'Antonio Rafael Mengs (1771); una còpia del Grup en terra cuita d'un original antic de Florència (1773); una *Pietat* i sis figures d'acadèmia; en terra cuita una *Leda* antiga, una còpia en guix del *Moisès* de Miguel Àngel i quatre figures d'acadèmia (1775).<sup>5</sup>

De la documentació de l'Acadèmia i de la *Relació*<sup>6</sup> d'Adán destaquem: la implicació de Mengs i d'altres professors, no identificats, en patrocinar el buidat de models; l'enviament d'un bon nombre de dibuixos de figures del natural i d'estàtues antigues, dites també d'acadèmia, per ser utilitzades, segurament, com a model per estudiants; i la *Pietat* enviada en 1774, la qual fou el model pel grup de *Nuestra Señora de las Angustias*, per l'església del Real Colegio de Escuelas Pías de San Fernando, de Madrid<sup>7</sup>, el qual responia estilísticament al desaparegut retaule de la Capella de la Pietat a la Seu Nova de Lleida (1777-1781).<sup>8</sup> Una composició idèntica s'aprecia en el grup de les Angustias de la Catedral de Màlaga, obra també d'Adán<sup>9</sup>.

La relació entre Azara i l'escultor deuria ser més estreta de la que documentalment hem trobat. Des de l'arribada d'Azara a Roma l'any 1766 fins al 1777, aparentment, són poques les seves activitats en el món artístic respecte a la seva brillant carrera promotora, encara que són prou significatives per veure, com es formula el seu entorn cultural. Durant aquest període Antonio Rafael Mengs retornà a Roma (1771) i es feren amics quasi inseparables sobretot ideològicament. Fou Acadèmic d'Honor de l'Accademia di S.Luca, entrà com a membre Arcadi i conegué al seu futur impressor palatí Giambattista Bodoni, l'any 1773. A Madrid, tornà a coincidir amb Mengs, fou Acadèmic d'honor de la Real Academia de San Fernando (1774); edità la *Introducción a la Historial Natural y Geografía*

5. Aquests enviaments d'Adán a la Real Academia de San Fernando són citats per Enrique PARDO, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951, p.26 i E.PARDO, *El escultor Juan Adán...* (1957), p.37-39.

6. *Relació* enviada per Adán a l'Academia per aconseguir la plaça de Director d'Escultura, datada el 24 de març de 1797, ARASF (Archivo de la Real Academia de San Fernando), arm.1, llig.41; transcrita per E.PARDO, *Escultores ...* 1951, doc.núm.5, p.162-165.

7. Hipòtesi plantejada per E.PARDO, *Escultores ...* 1951, p.28.

8. E.PARDO, *Escultores ...* 1951, p.3.

9. La relació de les quatre Pietats correspon a l'estudi de E.PARDO, "El escultor Juan Adán..." (1957), pp.40-43.

*Física de España de William Bowles* (1775) i al seu retorn a Roma (1776) inicià les excavacions a Villa Negroni (1777).

Confluïren diversos aspectes en aquest relatiu mutisme històric cultural, encara que la correspondència (1766-1779) amb el seu amic i antecessor en el càrrec d'Agent de Precs, Manuel Roda, està plena de referències a qüestions culturals i artístiques. Un dels motius d'aquest silenci fou que hi havia un director protector dels pensionats, Francisco Preciado de la Vega<sup>10</sup>; un altre està relacionat amb el paper polític a desenvolupar. No era competència de l'Agent de Precs<sup>11</sup> realitzar una gestió protectora dels artistes espanyols davant de S.M., sinó de l'Ambaixador. Les diferències amb l'ambaixador Tomás Azpuru<sup>12</sup> dificultà el seu paper en aquest camp<sup>13</sup>, però tot canvià al 1772 quan fou succeït en el càrrec per José Moñino (comte de Floridablanca), el qual confià i deixà a les seves mans l'ambaixada. Finalment, quan Floridablanca passà a ser Secretari d'Estat i accedí a l'ambaixada el marquès de Grimaldi (1777), fou quan Azara trobà plena llibertat de realització. Grimaldi, ja vell, delegà a les seves mans tots els afers i responsabilitats diplomàtiques, fins l'any 1784 en què Azara prengué possessió oficial com a ambaixador.

L'apropament d'Adán al cercle cultural d'Azara es posa de manifest en alguns buidats escultòrics i baix relleus realitzats gràcies als models de Mengs abans esmentats. Azara fou Acadèmic d'Honor di San Luca un any i mig abans que Juan Adán obtingués el títol d'Acadèmic de Mèrit, el 7 de gener de 1775<sup>14</sup>, un fet molt significatiu de l'ambient favorable existent a

10. S'encarrega dels enviaments d'Adán a l'Academia de San Fernando, acompanyats d'informes favorables a l'escultor. 4/10/1767 citat per E.PARDO, "El escultor Juan Adán..." (1957), p.13.
11. Azara com Agent de Precs representava al Rei en qüestions relacionades amb el Papat, mediador en problemes burocràtics en afers eclesiàstics; per exemple la seva implicació en les eleccions dels Papes Climent XIV (1769) i Pius VI (1775) i la seva dedicació a afavorir l'extinció de la Companyia de Jesús (1773), vegeu Carlos E. CORONA, *José Nicolás de Azara...* 1948, p.94 i 107-109.
12. Adán aconseguí ser pensionat de San Fernando gràcies a la protecció que li atorgà Azpuru recomanant-lo al Secretari i al Viceprotector el 4 de juny de 1767, citat per E.PARDO, "El escultor Juan Adán..." (1957), p.13. No obstant, no hem d'oblidar que aquesta era una de les tasques a realitzar pel representant del Rei davant la Santa Seu. També el fet de ser *paisanos*, Adán nascut a Tarazona i Azpuru Tresorer de la Seu, els apropà, deixant a banda un procedir altruista o un tret de mecenès.
13. *El espíritu de Don José Nicolás de Azara, descubierto en su correspondencia epistolar con don Manuel de Roda*. 3v. Madrid, Imprenta de J. Martín Alegria, (1766-1779) 1846, p.33 i 40 del 24/3/1768 i 31/3/1768. C.E.CORONA, *José Nicolás de Azara...* 1948, p.89-90 i p.119.
14. AASL (Archivio Accademia di San Lucas), vol.53 p.57; E.PARDO, "El escultor Juan Adán..." (1957), p.16.

S.Luca a l'entorn d'Azara. Poc temps abans Adán havia aconseguit ser Acadèmic de Mèrit de la Real Academia de San Fernando, el 6 de novembre de 1774, amb el grup enviat de *Las Angustias* o *Pietat*, gràcies als informes favorables d'Azara<sup>15</sup>. La pensió d'Adán estava exhaurida i pensava tornar a Espanya, però, un cop més trobà la sort amb el protector Azara, llavors a Madrid, que el 8 de gener de 1775 prenia possessió del títol d'Acadèmic d'honor, acte que aprofità per manifestar als membres de l'Acadèmia, les bones qualitats de l'escultor i la necessitat de restar més temps a Roma per perfeccionar-se. La proposta d'Azara fou atesa i Juan Adán aconseguí un auxili econòmic<sup>16</sup>.

Un dels punts de referència de la renovació estilística escultòrica a Catalunya cap a postulats classicistes, se situa a la Seu Nova de Lleida, quan Juan Adán arribà a aquesta ciutat provenint de Roma, l'any 1776.<sup>17</sup> L'escultor fou enviat a Lleida a instàncies del bisbe Ferragudo per realitzar diversos altars a la Nova Seu.<sup>18</sup>

Dos anys abans, l'any 1774 el Capítol de la Seu lleidatana encarregava a Lluís Bonifàs l'obra del *Cor* i el projecte i model de dos retaules. Començà pel *Cor*, perquè era la part que més urgia. En el taller fundat pel seu avi a Valls, per on passaren per perfeccionar-se escultors de la talla de Ramon Amadeu (1760-1762), Lluís hi conreà una escultura barroca molt identificable per la seva delicadesa i elegància que tingué molt d'èxit.

En 1776 l'arribada a Lleida de Juan Adán significà un canvi d'orientació estilística, quan el Capítol li proposà la realització del *Retaule de les*

15. Carta del Marquès de Grimaldi al Secretari de l'Academia de San Fernando Ignacio Hermosilla, el 16 de novembre de 1774 «*Tengo por muy justa y correspondiente la distincion que la Academia de S. Fernando hà dispensado à D.º Juan Adan, creandole Academico de merito, segun lo avisà V.S. en papel de 8 del corriente. De este Profesor hà dado muy favorables informes D.º Joseph Nicolas de Azara, expresando havia adquirido credito en Roma por su aplicación, y talento, que prometen mucho*». AEESS (Archivo de la Embajada Española ante la Santa Sede), llig. 598, f. 598; transcrita per J.JORDÁN, *José Nicolás de Azara...*, 1995, doc.22, i E.GARCÍA, *José Nicolás de Azara...*, 2000, doc.6.

16. E.PARDO, "El escultor Juan Adán..." (1957), p.16.

17. A inicis del segle XIX amb els enviaments des de Roma de Damià Campeny, i més tard, amb la seva arribada a Barcelona, l'any 1815, serà quan l'escultura catalana entrarà plenament en el neoclassicisme.

18. AEESS, llig. 347, 28 febrer 1776 i ARASF, Actes junta particular de 14 abril de 1776; transcripció de la carta de Grimaldi a Floridablanca del 6 de febrer de 1776 per E.PARDO, "El escultor Juan Adán..." (1957), p.17-18.

*Ànimes* (1777). En la Seu confluïren dues orientacions, una representada per Lluís Bonifàs, escultor hàbil, barroc d'expressió gràcil que a Lleida passà a ser més aviat acadèmic mantenint el seu procediment elegant que es fa palès en els més de cent alts relleus que realitzà pel *Cor* (Fig.1) i, l'altra, per Juan Adán de cànons clàssics, on s'aprecia la influència berniniana en la composició i ritmes formals, però en aquest cas molt moderats



**Fig 1:** Lluís Bonifàs.  
Sant Agustí, detall de cadira del *Cor* de la Seu Nova de Lleida.



**Fig 2:** Juan Adán.  
Sant Agustí, del *Retaule de la Immaculada*, a la Seu Nova de Lleida.

19. Comenta la protecció del Bisbe Ferragudo a Juan Adán, César MARTINELL, «En Francesc Bonifàs, escultor vallenc resident a Tarragona», *Butlletí Arqueològic de Tarragona*, vol.I, maig-juny (1921), núm.2, p.33-40 i [continuació] juliol-agost (1921), núm.3, p. 57-58.

(Fig.2). Estil aquest últim que agradà al Bisbe, convertint-se en protector del nouvingut<sup>19</sup>. Així la Seu és un dels llocs, on el barroc tradicional de l'època dóna pas a l'aplicació de les normes clàssiques apreses a Roma com a nova ideologia del bon gust i de la bellesa. No obstant, en un estudi més acurat es percep que la transformació fou poc notòria, apaivagada pel fort barroquisme existent. Només fou una pinzellada preparatòria del nou classicisme que amb el temps culminaria en un canvi estilístic.

Un fet que demostra la preferència del bisbe per la nova tendència és la substitució del retaule de l'oratori al Palau Episcopal de Lluís Bonifàs (1775), pocs anys més tard, pel d'Adán<sup>20</sup>. No és estrany que Francesc Bonifàs, germà d'en Lluís, s'aferrés, preferís i s'entusiasmés per adaptar-se a la nova corrent, motiu pel qual se li encomanaren tres retaules a la Seu<sup>21</sup>.

El dibuix del projecte del *Retaule de les Ànimes* que acompanyava el *Sant Sepulcre del difunt Bisbe Miguel Geroni de Molina*, mostra a un Adán que no vol separar-se de les normes arquitectòniques apreses a Roma. La sobrietat és molt evident al centre de la part alta. En canvi, en les imatges laterals, el sant Miquel presenta una actitud i un moviment afí al barroc si no fos per alguns detalls i la tècnica aplicada, mentre que l'Àngel Custodi no té aquest caràcter tan accentuat excepte pels plecs de la roba. De totes maneres es considera l'obra més classicista de les que realitzà a la Seu<sup>22</sup>.

A la capella del *Sant Crist* trobem una realització no ben resolta de Juan Adán, perquè aprofitaren el Crist, la Mare de Déu i el sant Joan de la Seu Antiga, en un nínxol poc adequat, on les escultures laterals de sant Joan de Nepomucé i sant Raimon de Penyafort són fredes d'expressió<sup>23</sup>. El més segur és que tot aquest conjunt incomodés a l'artista i fos executat per algun col·laborador.

20. «Son también de don Juan Adán la arquitectura y escultura de dos retablos dentro del palacio episcopal, todo el retablo mayor [dedicat a la Immaculada] de las monjas de Santa Clara, y en el convento de San Francisco hay de su mano una estatua de San Antonio sobre un trono de nubes...» Antonio PONZ, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella* [...] 1ª ed. 18 vols., Madrid, D. Joaquín Ibarra, MDCCLXXII-MDCCXCIV [1772-1794], Madrid, 1947, carta VI, p.1279, transcripció de E.PARDO, *Escultores ...* 1951, p.31-32.

21. Hipòtesi establerta per C.MARTINELL, En Francesc Bonifàs..., (1921), pp.33-40 i 57-58.

22. César MARTINELL, *La Seu Nova de Lleyda*, Valls, 1926, p.220.

23. C.MARTINELL, *La Seu Nova...*, 1926, p.216.



**Fig 3:** Juan Adán.  
*Nuestra Señora de las Angustias* al Real  
Colegio de las Escuelas Pías de Madrid.



**Fig 4:** Juan Adán.  
*Retaule de la Pietat*, a la Seu  
Nova de Lleida.

A diferència de l'anterior capella, la de la *Immaculada* és una prova del domini artístic d'Adán, tant en l'escultura com en els elements arquitectònics. Les estàtues d'aquest retaule són considerades com les més per-



fectes de la Seu<sup>24</sup>. Aquesta capella és un projecte de 1778 just arribat de Roma i pensem que encara estava influenciat pel que va viure a Roma i, per tant, no es deixà arrossegar per la tradició abarroçada. Adán recuperarà l'esperit portat de Roma un cop establert a Madrid.

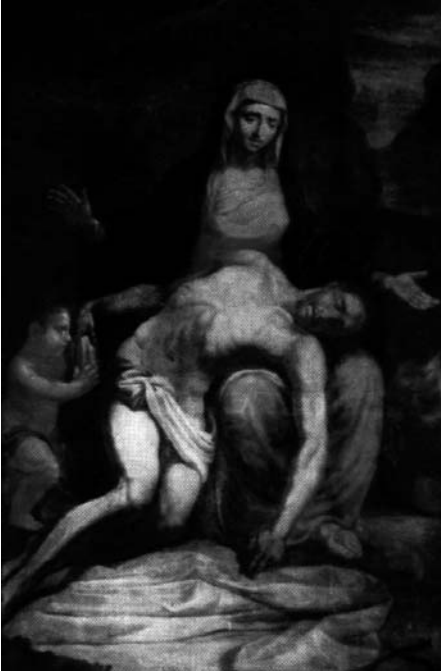


**Fig 5:** Juan Adán.  
*Nuestra Señora de las Angustias* al Real Colegio de las Escuelas Pías de Madrid.

---

24. C.MARTINELL, *La Seu Nova...*, 1926, p.218.

Una de les obres més atractives estilísticament de la Seu de Lleida és *La Pietat*, abans esmentada i relacionada amb l'enviada a l'Academia de San Fernando en 1774, *La Verge de les Angustias* del Real Colegio de



**Fig 6:** Pere Pau Muntanya.  
*Pietat*, a l'església de la Mercè de Barcelona.

Escuelas Pías de Madrid de 1791(Fig.3) i el *Grup de la Pietat* de la Catedral de Màlaga<sup>25</sup>. La de la Seu Nova (Fig.4) destaca per la solució de deixar el nínxol obert en la part alta del retaule i donar més potència a la unió Trinitària. Les escultures són sòbries. La postura de Jesús, la tristesa de la Verge, i els endrapats estan molt ben resolts. Tot respira natura-

---

25. Sobre la Pietat malaguena la *Gaceta de Madrid* de 1er de maig de 1819, p.7 publica la venda la *Señora de las Angustias* del rera cor de la Catedral de Màlaga, dibuixada per Cosme d'Acuña de l'obra d'Adán i gravada per Blai Ametller, notícia transcrita per E.PARDO, El escultor Juan Adán... (1957), p.43.

litat. Les figures de sant Josep i sant Antoni de Pàdua són correctes. Una *Pietat* que recorda les solucions de la *Pietat* de Miguel Àngel i la d'Annibale Carracci i els seus seguidors i deixebles bolonyesos (Fig.5)<sup>26</sup>, model que també fa servir, a finals del segle XVIII, el pintor i director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, Pere Pau Muntanya en l'església de la Mercè (Fig.6)<sup>27</sup>. Totes dins l'academicisme defensat per San Fernando, la qual cosa delata la utilització dels mateixos cànons classicistes i com aquests confluïren a Catalunya: a través d'artistes que visquen el classicisme a Roma i dels dibuixos i dels gravats enviats a l'Escola de Barcelona.

La composició de la capella de *Nostra Senyora del Pilar* recorda a la de la *Pietat*, utilitza elements essencials i està flanquejada per columnes bessones en línia recta que contrasta amb la línia convexa de la base del retaule. La part superior és barroca<sup>28</sup> i altra vegada veiem com s'allunya dels postulats clàssics.

De la capella de *Sant Jaume* podem dir que només el sant titular té vida i elegància. En les figures secundàries del retaule s'intueix que són obra d'altres artistes. El retaule ple de formes còncaues i convexes obeeix a la demanda del comitent.<sup>29</sup>

El *Retaule al beat Simó de Rojas* respon a l'escenificació de l'aparició de la Verge al beat, no hi ha nínxol, sinó medalló, tot concebut en relleu on se situa a sant Joan de Malta i sant Feliu de Valois. Els fundadors de l'Orde de la Santíssima Trinitat s'emplacen al cim<sup>30</sup>. Algunes de les parts foren fetes per altres escultors encara que el conjunt manté l'harmonia de les parts ideades per Adán.

Si seguim la historiografia i les fonts documentals, s'aprecia que és molt elevada la intervenció d'Adán a la Seu. Segons el propi escultor, foren 17 retaules, 52 estàtues i 17 medalles, amb infinitat de querubins i nens, les troncs, les piles d'aigua beneïda i de batejar i la calaixera de

26. Apuntades, però també es concreta la més que segura inspiració en La pietà de Annibale Carracci, oli al Real Museu Borbònic de Nàpols, per E.PARDO, *El escultor Juan Adán...* (1957), p.40-41.

27. Joan Ramon TRIADÓ i TUR, *L'època del barroc 1600-1808*, col·lecció *Història de l'Art Català*, vol.V, Barcelona, 1984, p.137.

28. C.MARTINELL, *La Seu Nova...*, 1926, p.202

29. C.MARTINELL, *La Seu Nova...*, 1926, p.204

30. C.MARTINELL, *La Seu Nova...*, 1926, p.206.

la sagristia dels canonges<sup>31</sup>, una caixa de l'orgue al costat de l'Epístola on hi figura santa Cecília entre els àngels i els instruments musicals<sup>32</sup>, el rera cor i la balustrada superior<sup>33</sup>. De fet, Adán resta en aquesta ciutat de 1776 a 1782. Un incendi atribuït a ell destruï el grup central de l'altar major amb l'Assumpció de la Verge i els Doctors de l'església a les petxines, per la qual cosa fou empresonat i considerat culpable. L'ajut del comte Floridablanca feu que el Rei suspengués l'arrest, però l'escultor finalitzà l'estada a Lleida deixant inacabats els retaules de sant Joan Baptista i Sant Pau<sup>34</sup>. Les imatges dels sants responen al projecte d'Adán, però els retaules han perdut l'esplendor dels executats sota la seva direcció<sup>35</sup>.

A través de l'anàlisi formal hem detectat la intervenció de col·laboradors en l'execució dels retaules i la bibliografia corrobora que l'escultor fou qui els projectà i dissenyà, i altres escultors els que realitzaren les obres, així trobem que:

- a) l'*Altar de la Soledat* presenta una planta el·líptica sostinguda per columnes. L'escultura de la Verge està flanquejada per àngels que sostenen els atributs de la Passió, tallats en fusta i pintats imitant el marbre. També, hi ha quatre altarets a l'exterior del *Cor* dedicats als sants Rafael i Anastasi, i les santes Magdalena i Bàrbara. Ponz atribueix totes aquestes obres escultòriques a Adán<sup>36</sup>, mentre que Cèsar Martinell creu que poden obeir a projectes d'Adán executats per Felip Saurí. Basa la seva hipòtesi en el testimoni del vicari de Seró, Mn. Modest Camí, per establir les similituds entre el sant Àngel de l'església d'aquesta població obra de Saurí i el sant Rafael de la Seu Nova. Per acabar afegeix que el Vicari tenia entès que els quatre

---

31. *Relació d'Adán* entregada a l'Academia de San Fernando en 1797 per obtenir la plaça de Director d'escultura, transcrita per E.PARDO, *Escultores ...* 1951, doc.III,5.

32. Segons paraules de Antonio Ponz recollides per E.PARDO, *Escultores ...*, 1951 p.30-31.

33. E.PARDO, *Escultores...*, 1951, p.30-31 i E.PARDO, *El escultor Juan Adán...* (1957) p.46-47.

34. C.MARTINELL, *La Seu Nova...*, 1926, p.183-186.

35. Les dues escultures Sant Pau i Sant Joan Baptista foren enviades des de Madrid, segons E.PARDO, *Escultores...* 1951, doc.III,5; i E.PARDO, *El escultor Juan Adán...* (1957), p.49.

36. «*En el trascurso es de dicho profesor, como lo demás que se ha referido, una especie de tabernáculo, donde está colocada Nuestra Señora de la Soledad, con ángeles mancebos y niños, que tiene instrumentos de la Pasión, y de su mano son otros cuatro altarcitos en los costados del mismo coro, donde representó diferentes Santos.*» A.PONZ, *Viage de España...*, [1772-1794] 1947, carta VI, p.1279, núm. 15.

altarets de la Seu eran de Saurí<sup>37</sup>. No sabem el grau de parentiu entre Felip Saurí, ajudant i col·laborador de Juan Adán a la Seu Nova de Lleida, i l'escultor Nicolás Saurí, que als voltants dels 90 estudiava a l'Escola de Llotja a les classes de Salvador Gurri i que més tard participa en la realització dels relleus del coronament de l'edifici de la Llotja (1801)<sup>38</sup>. L'únic referent de Felip Saurí és la seva obra que desplega per diversos pobles del Segrià, la qual està dins la tradició barroca, però matisada per la classicitat portada per Juan Adán<sup>39</sup>.

- b) a Lleida hi hagué una saga d'escultors coneguts com l'obrador dels Corcelles. En la caixa de l'orgue, intervingué Bonaventura Corcelles com a col·laborador de Juan Adán. Un dibuix del grup de l'Assumpció, on apareix la Verge Maria asseguda damunt uns núvols sostinguts per àngels es relaciona amb la imatge de Juan Adán que no agradà als canonges, perquè quedava oculta pels seus genolls. L'incendi de 1782 la cremà i fou de nou realitzada per Ramon Corcelles (1816-1817), inspirant-se en aquest dibuix d'Adán. En aquest cas la representa agenollada per evitar el mal efecte òptic de l'anterior<sup>40</sup>, en un treball senzill i correcte, on el barroquisme ha desaparegut. Després d'aquest treball a la Seu de Lleida, anà a la parròquia de Granyena i aquest dibuix constituí un model que els Corcelles utilitzaren en diverses ocasions. Per exemple, fou copiat íntegrament en l'altar major de l'església de Soleràs<sup>41</sup>. Sembla ser que Juan Adán deixà molts dibuixos al marxar cap a Madrid i foren guardats en l'obrador dels Corcelles<sup>42</sup>, un punt de partida per posteriors recerques destinades a trobar la influència de Juan Adán en terres lleidatanes, a més a més, cal tenir en compte que Ramon Corcelles fou gendre de Felip Saurí, de qui heretà el seu taller<sup>43</sup>.

---

37. C.MARTINELL, *La Seu Nova...*, 1926, p.224-226, nota 57. Està d'acord en l'atribució de les obres E.PARDO, *El escultor Juan Adán...* (1957), p.49.

38. Detall dels artistes que intervingueren en la terminació escultòrica de l'edifici Llotja, vegeu Carles CID, «Problemas acerca de la construcción de la Casa Lonja de Barcelona», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, v.V, 1-2, Barcelona (1947), p.66-67.

39. Judith SUBIRATS, *Escultura Contemporània, El Neoclasicisme. El Romanticisme*, col·lecció *Ars de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol.2, Barcelona, 1998, p.134.

40. E.PARDO, *Escultores...*, 1951, p.31 i E.PARDO, *El escultor Juan Adán...* (1957) p.47.

41. C.MARTINELL, *La Seu Nova...*, 1926, p.185 i p.192.

42. C.MARTINELL, *La Seu Nova...*, 1926, p.184; E.PARDO, *Escultores...*, 1951 p.29.

43. J.SUBIRATS, *Escultura ...*, 1998, p.134.

- c) l'escultor més important que estigué sota la direcció de Juan Adán fou Francesc Bonifàs, germà d'en Lluís encarregat de l'execució del Cor. Francesc es pot considerar com un artífex tan important com ho va ser el seu germà, amb un estil diferent. Quan arribà a Lleida, ja era Acadèmic de Mèrit de San Fernando (1771)<sup>44</sup> i era Soci de la Reial Societat Arqueològica de Tarragona, com a membre actiu aixecà plànols i dibuixos del Circ i l'Amfiteatre d'aquesta ciutat romana. L'esperit cap a formulacions clàssiques el duia i són un exemple les realitzacions acadèmiques fetes a Lleida, mancades de la gràcia d'en Lluís, però que defugen del barroquisme. No ens ha d'estranyar la bona sintonia entre Juan Adán i Francesc Bonifàs.

A la Seu són de la seva autoria els retaules de la capella de *sant Pelegrí*, *sant Roc* i *sant Isidre*, conjunts poc originals i mancats de vigor expressiva; composicions severes i elegants amb concessions barroques. El *sant Roc* i els sants metges que l'acompanyen, *sant Cosme* i *sant Damià*, destaquen pel seu realisme i domini naturalista, molt ben concebuts i executats. L'encàrrec del bisbe Ferragudo a Francesc Bonifàs del retaule de Sant Isidre, el situa a l'any 1785<sup>45</sup>, per tant els tres retaules són posteriors a la marxa de Juan Adán a Madrid.

L'activitat artística de Francesc Bonifàs es desenvolupà, principalment, pel Tarragonès, Alt i Baix Camp, Priorat i Garraf. Després d'una formació en el taller del seu avi a Valls, on conegué a Ramon Amadeu, marxà a Tarragona, on s'instal·là definitivament. La trajectòria artística de l'escultor ens ha arribat a través de la *Relació* enviada per la seva filla Eulària el 20 d'agost de 1831 a l'Acadèmia de San Fernando<sup>46</sup>.

A Reus, li són atribuïdes una sèrie d'obres sense datar: l'altar del convent franciscà, la Verge de la Misericòrdia (desapareguda), tres petits retaules per les capelles adjacents al Cambril de l'Ermita de la Misericòrdia i les escultures d'Abigail i Ester, les quals acompanyen les dues del seu germà Lluís, Raquel i Judith, on també hi participà Ramon Amadeu, escul-

44. Leticia AZCUE Brea, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (Catàleg i estudi), Madrid, 1994, p.248-249.

45. C.MARTINELL, *La Seu Nova...* 1926, p.198, capella de sant Pelegrí, p.212 i la de sant Roc, p.214.

46. La *Relació* és l'única monografia documental existent de l'escultor, *Relació* transcrita per C.MARTINELL, En Francesc Bonifàs..., (1921), p.33-40 i 57-58.

tor que seguia la línia de serenitat i d'equilibri clàssic dels Bonifàs en aquest Santuari<sup>47</sup>.

A la Cartoixa de l'Escala Dei, al Priorat, feu els retaules del Beat Nicolau Albergati; el de Santa Rosalia, el de la Concepció; el de Santa Magdalena i el de la Transfiguració del Senyor; i en la Conreria el de la Verge del Roser, cremats en 1835<sup>48</sup>.

A Valls, és de la seva mà *La llitera de l'Assumpta* per l'església de sant Joan, col·locada al mig de l'església cada any des del dia 8 d'agost fins al 15, quan es produeix l'Assumpció; i el *sant Sepulcre* que surt els Divendres Sants.

A la Catedral de Tarragona, l'altar de sant Oleguer, sant Agustí a la capella del Santíssim, dos medallons de santa Isabel en una de les capelles del Cor i el sant Miquel, també ho podria ser el retaule de la Sang. A Torredembarra el retaule de santa Rosalia.

A Vilanova i la Geltrú realitzà *La Verge del Roser* i *La Verge dels Dolors* per l'altar major de l'església dels Carmelites. *La Pietat*, l'hauríem de relacionar amb les d'Adán, especialment la de La Seu Nova de Lleida. La descripció feta pel Mercedari Fra Josep Anton Gari «...*de forma elegant i esbelta i exquisit de les labors que per tot arreu descollen, satisfà als intel·ligents i agrada a tothom... i el ser d'un mèrit poc comú*»<sup>49</sup>, ens fa pensar en una execució poc barroca i molt adaptada a la corrent renovadora clàssica.

El pas de Francesc Bonifàs per la Seu Nova de Lleida, el fet que visqués en una ciutat activa en el nou gust pel classicisme i plena d'exemples arqueològics i que el propi escultor fos membre de l'Acadèmia d'arqueologia, són dades suficients per entendre, com es produí l'evolució d'aquest escultor cap a formulacions que deixaven el barroquisme cap al classicisme més pur. Per això, en les seves obres de finals del segle XVIII i inicis del segle XIX trobem certa calidesa en un temps dominat per la fredor acadèmica. De fet, són obres acadèmiques, correctes amb manca d'inspiració, més estudiades on les normes s'imposen, sense genialitat, però, de

---

47. Ramon GRABOLOSÀ, *Joan Carles Panyó i Figaró, primer director de les Escoles de Dibuix d'Olot i de Girona*, 1976, p.61.

48. C.MARTINELL, *En Francesc Bonifàs...*, (1921), p.33-40 i 57-58.

49. C.MARTINELL, *En Francesc Bonifàs...*, (1921), p.33-40 i 57-58.

tant en tant, surt la gràcia i l'elegància, qualitats que conreà el seu germà Lluís i per les quals es va fer famós.

La influència estilística de Francesc Bonifàs s'estengué per les comarques properes a les del Tarragonès. En les obres de l'escultor de Montblanc, Ramon Belart, podem trobar les seves petjades, però també anà més enllà, a la Garrotxa, amb el polifacètic Joan Carles Panyó, gendre d'en Francesc, de qui més endavant en parlarem.

Altres escultors participaren en les obres de la Seu, cridats amb posterioritat pel Capítol i pogueren deixar-se influenciar per l'estil portat per Adán i aplicat a les imatges religioses. El més interessant pel nostre estudi és Salvador Gurri. Com a membre actiu de l'Escola de Barcelona estava al dia de les noves corrents acadèmiques, ja sigui per imposició de la Real Academia de San Fernando, com per la influència estilística que arribava d'Itàlia, a través d'emmotllats, dibuixos i gravats, facilitats molts d'ells pel nostre protector de les arts Azara. No obstant, en qüestió d'encàrrecs d'entitats religioses, amb la conseqüent temàtica, en artistes com Gurri s'aprecia una mirada cap a solucions barroques molt presents en la imatgeria. Per això, té molta importància l'obra de Gurri realitzada en la Seu Nova de Lleida, un artista caracteritzat pel seu eclecticisme, més aviat barroc en les obres elaborades en talla, mentre que en les de marbre està plenament a les últimes tendències. El seu desaparegut *Aiguamanil* (1789-1796<sup>50</sup>) és considerat neoclàssic i una de les joies de la Catedral.<sup>51</sup>

En algunes obres de Gurri, trobem certs paral·lelismes que fan pensar en possibles connexions amb les obres lleidatanes. En l'*Altar de l'Epifania* de Sant Felip Neri (1798) a Barcelona, es posa de relleu, tant per l'estructura arquitectònica com pel sentit escenogràfic del retaule, la influència del de *Santa Eulàlia* a la Seu Nova de Lleida (1790) del mateix escultor. Retauls relacionats més amb l'estil de Lluís Bonifàs en el *Cor* que no pas amb el de Juan Adán<sup>52</sup>. De totes maneres, l'equilibri clàssic

50. Data que va des del projecte a la realització, C.MARTINELL, *La Seu Nova...*, 1926 p.234.

51. C.MARTINELL, *La Seu Nova...*, 1926, p.236-238. Joan Ramon Triadó considera que Salvador Gurri és un artista acadèmic amb forta influència barroca, justament a Lleida realitza la seva obra d'esperit més neoclàssica, J.R.TRIADÓ, *L'època del...*, 1984, p.244.

52. Aquesta apreciació la formula C.MARTINELL, *La Seu Nova...*, p.214-216. El contrast en formulacions barroques i classicistes en Gurri les detecta Carles CID, «Retablos y altares barceloneses de Salvador Gurri», *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, núm.II (1961), p.132, a la que nosaltres veiem la simbiosi de les dues tendències. Altres estudiosos i en relació a tota l'o-



amb coronament barroc recorda al que Gurri realitzà pel retaule de Vilanova i la Geltrú (1770)<sup>53</sup>, obres carregades encara pel pes de la tradició barroca, en els que certs tocs puntuals demostren un intent de renovació estilística. L'eclecticisme en l'obra de Gurri torna a estar present en la seva intervenció en l'elaboració d'algunes figures a Santa Maria del Mar (1771-1782), retaule projectat per Deodat Casanovas i acabat en 1778, entre elles la talla de Verge, una obra excepcional del barroc berninià i que Antonio Ponz no valorà per no ser de marbre, dient-ne de la mateixa, expressions com «*maderages con relumbrones de oro y monstruosa talla*»<sup>54</sup>. El parer de Ponz és un clar exemple de com el nou gust pel clàssic anava canviant, fets com la Real Ordre de Carles III enviada a tots els bisbes del regne el 25 de novembre de 1777 prohibint la realització de retaules en fusta per perill d'incendi<sup>55</sup>, s'afegiren al rebuig de les talles i explicaria el perquè Adán fou cridat a la Seu Nova de Lleida. La seva actuació classicista actualitzada al nou temps s'aprecia en el basament, fust llis i elementals columnes oblidant-se de les salomòniques i en l'equilibri i la moderació en els rostres de les estàtues.

Abans de marxar cap a Madrid, una altra de les aportacions d'Adán a Catalunya fou la venda d'una sèrie de models: les estàtues del *Gladiador*, el *Laocoonte* i un Cap d'*Alexandre* a l'Escola de Barcelona al poc d'arribar a les nostres terres.<sup>56</sup>

El domini exercit per la Real Academia de San Fernando vers les noves Acadèmies creades a l'Estat, la de Sant Carles a València i la de Sant Lluís a Saragossa, i sobretot a les Escoles, fomentà que l'Escola de Barcelona, amb l'ànim d'aconseguir ser Acadèmia, afiliés un gran nombre d'escoles arreu de Catalunya. L'Escola de Dibuix d'Olot (1783), té espe-

---

bra realitzada per Gurri consideren que l'artista lluita entre el procés evolutiu entre Barroc i Neoclàssic, J.CAMÓN, J.L.MORALES i E.VALDIVIESO, «Arte Español del siglo XVIII», *Summa Artis, Historia General del Arte*, vol. XXVII, Madrid, 1984, 1991, p.442.

53. Retaule molt berninià, C.CID, *Retablos y altares...*, (1961), p.108 i 132.

54. C.CID, «Retablos y altares...», (1961), p.121-130 i 135.

55. Santiago ALCOLEA, «Unes fites en el camí vers el predomini de l'academicisme a l'art català del segle XVIII», *D'Art*, núm.10 (1984), p.187-195; J.R.TRIADÓ, *L'època del...*, 1984, p.242.

56. LAJ(Llibres dels Acords de la Junta de Comerç), llibre núm.6, p.281, 12/5/1777, transacció de models comprats a Roma i venuts a preu de cost transcrita per Rosa Maria SUBIRANA REBULL, *Pasqual Pere Moles i Coronas, València 1741-Barcelona 1797*, Barcelona, 1990, p.379; Manuel RUIZ, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona 1775-1808*, Barcelona, 1999, doc.125; i E.GARCÍA, *José Nicolás de Azara...*, 2000, p.101.

cial interès dins l'escultura pel paper desenvolupat pel seu director Joan Carles Panyó<sup>57</sup>. Aquest director establí un nexa d'unió entre diferents escultors amb els quals es relacionà. Havia estudiat en les classes dels germans Tramulles (1770/1) i passà a la recent inaugurada Escola Gratuïta de Dibuix (1775), essent deixeble de Pasqual Pere Moles, que el recomanà al Bisbe de Girona per ésser director de la nova Escola.

Pocs anys abans de l'arribada de Panyó a Olot, havia estat cridat pels olotins l'Acadèmic de Mèrit, Ramon Amadeu<sup>58</sup>. El gremi de blanquers d'Olot, li encarregà el *Sant Marc* (1780). Amadeu és el mateix escultor que passà pel taller de Lluís Bonifàs a Valls(1760-1762)<sup>59</sup> per millorar el seu aprenentatge, després d'haver-se format en el taller de Pere Costa i en el de Josep Trulls (1756-1760). Assolí una gran fama com a pessebrista influït per artistes bohemis napolitans.<sup>60</sup>

Un dels primers treballs de Panyó a Olot, fou dissenyar i pintar l'altar de l'església de Santa Maria dels Dolors (1784) desapareguda, el teló, el Crist al·legòric, la tapa del sagrari i el decorat, tot del monument del Dijous Sant.

Entre 1783 i 1790, a més de la formació dels alumnes de l'Escola, aquest pintor, decorador i arquitecte realitzà el retaule major de l'església de Nostra Senyora del Tura i els altars laterals del creuer. L'arquitectura de l'església de l'Acadèmic de Mèrit Mas i Dordal (1736-1748), fidel als preceptes de San Fernando amb clars aires vignyolescs d'arrel grecoromana, no era del gust dels fidels i s'encarregà a Panyó la decoració i l'ornamentació que dissimulés la línia classicista. Altra vegada fou sol·licitada la intervenció de Ramon Amadeu en les figures de l'*Ecce-Homo*, el *sant Joaquim*, *santa Anna*, *sant Ramon* i *sant Roc*<sup>61</sup>.

57. Raymond VAYREDA, *Joan Carles Panyó. La seva vida, la seva obra i el seu temps*, Olot, Sala Vayreda, any MCMXXXIII [1933]; Ramon GRABOLOSÀ, *Olot, en les arts i en les lletres*, Barcelona, 1974; R.GRABOLOSÀ, *Joan Carles Panyó...*, 1976.

58. Anna RIERA, *La formació dels escultors catalans, l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma (1775-1815)*, Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi inèdita), 1994, p.287.

59. R.GRABOLOSÀ, *Olot, en...*, 1974, p.18.

60. A.DURÁN, «Artistes de la Barcelona moderna», *Barcelona i la seva història*, vol.III, Barcelona, 1975, p.428.

61. Atribueixen les escultures a Amadeu, R.VAYREDA, *Joan Carles Panyó...* 1933, p.33 i ss.; R.GRABOLOSÀ, *Olot, en...*, 1974, p.30 i R.GRABOLOSÀ, *Joan Carles Panyó...* 1976, p.29-30.

Panyó volia prosperar i l'any 1790 el trobem a Girona en la nova l'Escola de Dibuix<sup>62</sup> i pocs anys més tard, marxà cap a Barcelona. A la capital catalana, es dedica a feines de decorador i daurador, totes secundàries, i l'any 1796 anà cap a Reus, atret pel projecte de reforma al Santuari de la Misericòrdia a càrrec de Francesc Bonifàs. El més segur és que fou aconsellat pel seu amic l'escultor Ramon Amadeu<sup>63</sup>. D'aquesta manera unim ciutats i poblacions amb artistes inquiets, els quals intercanviaren idees, estils i crearen lligams d'amistat. A Reus, Panyó realitzà dues teles que simbolitzen la primera hora de la creació del món i l'altre un plànol fidel del país de la llum, destruïdes en 1810. En aquestes terres restà fins bona part de 1799, temps en el qual contragué noces amb Teresa Bonifàs, filla de l'escultor<sup>64</sup>.

De 1799 a 1802, Panyó sojornà a Barcelona i s'especialitzà en dissenyar altars, i esporàdicament anà a Girona, Segueró i l'Armentera. A la Casa Pairal del Noguer de Segueró, decora habitacions i salons, allà, també, Ramon Amadeu realitzà per la capella quatre misteris de Dolor amb la Dolorosa. A la parròquia d'Armentera, l'ajudà Josep Barnoia, el seu successor en l'Escola de Girona, on elaborà una composició semblant a la que més tard farà a l'*Altar del Santíssim* a l'església de Sant Esteve a Olot.

La vinguda del Rei en 1802 per celebrar el casament dels Infants d'Espanya i els de Nàpols constituí per Barcelona un dels esdeveniments més importants en quant a desplegament de recursos que es plasmaren en les arts. La ciutat concentrà un gran nombre d'artistes. Així trobem plegats a: Joan Carles Panyó, i els escultors Nicolás Saurí, Ramon Amadeu, Salvador Gurri, Francesc Bover, Manuel Oliver, les obres enviades des de Roma de Damià Campeny i Antoni Solà, i, a l'estudiant a l'Escola de la Llotja, Ramon Belart.

La influència de l'ambient cultural romà d'Azara anà més enllà, la visqueren els escultors catalans Joan Enrich (1776-1777) i Jaume Folch (1779-1786); i els pensionats per l'Escola Gratuïta de Dibuix: Francesc

---

62. R.GRABOLOSÀ, *Olot, en...*, 1974, p.31; R.GRABOLOSÀ, *Joan Carles Panyó...* 1976, p.36.

63. L'aconsellà algú segons R.GRABOLOSÀ, *Joan Carles Panyó...* 1976, p.43, però per nosaltres és evident que no podia ser altre que Ramon Amadeu, i aquesta postura es confirma amb el fet que Amadeu restà a Olot amb Panyó durant la invasió francesa.

64. Temàtica descrita pel franciscà de Reus, Josep Rius, mort en 1833, dins R.GRABOLOSÀ, *Joan Carles Panyó...* 1976, p.43-44.

Bover (1790-1796) Manuel Oliver (1790-1796) i Damià Campeny (1797-1815) els quals prèviament havien estudiat a les classes d'escultura de Salvador Gurri i coneixien l'obra de Ramon Amadeu. Per altra banda, altres estudiants d'aquesta Escola marxaren a Madrid i tingueren com a professor a l'Academia de San Fernando a Juan Adán, aquest és el cas de Josep Antoni Folch, germà de Jaume Folch, que a més a més ampliava els seus estudis en el taller d'Adán. Tots tres deixaren la seva petja en la *Capilla de San Miguel* de la Catedral de Granada: Josep Antoni com ajudant del seu germà en el *Sepulcre de l'arquebisbe Moscoso* i a Juan Adán en el baix relleu de l'Arcàngel titular presidint la capella. Jaume Folch fou nomenat director de l'Escuela de Nobles Artes de Granada i la seva trajectòria artística estigué entre aquesta ciutat i Madrid, on volia obtenir el grau de Tinent director de l'Academia. A l'any 1805 passà a Barcelona com a director de l'Escola de Barcelona, càrrec que exercí entre 1805 a 1809 i de 1814 a 1821, període intermedi en què fou substituït per Josep Flaugier per no jurar fidelitat a Josep I. La negativa d'acatar el nou estat polític provocà que alguns artistes i professors fugissin a indrets més tranquils, d'altres restessin a Barcelona, però inactius. Entre els primers, Ramon Amadeu optà per marxar a Olot, on estava el seu amic Joan Carles Panyó, altra vegada director de l'Escola, càrrec al que mai havia renunciat. L'Escola fou utilitzada com a caserna de les tropes franceses, però el seu amic adinerat i farmacèutic Francesc Xavier Bolós<sup>65</sup>, que havia estat deixeble de Panyó, fou el protector de tots dos artistes i els proporcionà feina i benestar en aquests anys difícils.

A la capital, el germà de Jaume Folch, Josep Antoni, passà de l'obra-dor de Juan Adán al de Manuel Álvarez, guanyant successius premis a l'Academia de San Fernando, sent Acadèmic de Mèrit en 1797 i exercint de professor. La Guerra de la Independència el portà a Palma de Mallorca, l'any 1810, acompanyat del seu amic i deixeble Ramon Belart. Estava a Madrid des de 1805, fou pensionat de Llotja en 1807 i gaudí del mestratge d'en Josep Antoni Folch i d'en Juan Adán. A Palma de Mallorca, ajudà i col·laborà en l'obra de Josep Antoni Folch el *Mausoleu a Pere Caro i Sureda*, marquès de la Romana, pel convent dels Dominics, avui a la Cate-

---

65. Es distingí com a promotor d'iniciatives artístiques i fou col·leccionista d'escultures d'Amadeu, R.GRABOLOSA, *Olot, en...*, 1974, p.46-51.

dral. En aquesta obra considerada excepcional en composició es veu a un bon seguidor dels cànons neoclàssics. Acabada la guerra, l'any 1814 Josep Antoni tornarà a Madrid, sent tinent director de l'Academia i escultor de cambra del rei Ferran VII. Ramon Belart s'establirà a Montblanc, desenvolupant la seva activitat escultòrica per aquesta comarca i les rodalies. Es va fer famós pels sants Crist, però de totes maneres no hem d'oblidar que es mogué en terres on havien estat famosos els germans Bonifàs i per tant en la seva obra es troba la influència dogmàtica rebuda en l'Academia de San Fernando amb l'estil d'Adán i Josep Antoni Folch, tota matisada per la forta presència de les obres dels Bonifàs en aquestes comarques.

Tots aquests escultors prepararen el camí a la introducció del Neoclassicisme a Catalunya, i juntament amb Damià Campeny, són un exemple de les transformacions i les pervivències estilístiques presents en les obres que realitzaren.