



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres
Departament d'Art i de Musicologia
Programa de doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Els canelobres de Joan Matons per a la seu de Mallorca: argenteria i debat artístic a la Barcelona del 1700

Volum I

TESI DOCTORAL

Presentada per Sara Gutiérrez Ibáñez
per optar al títol de
doctora en Història de l'Art

Directors
Dr. Marià Carbonell Buades
Dr. Joan Domenge Mesquida

Tutor acadèmic
Dr. Marià Carbonell Buades

Amb la concessió d'un ajut per a la Formació de Professorat Universitari (FPU 2014-04828)
del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Bellaterra, 2020

Agraïments

La present tesi doctoral és el resultat d'un camí llarg i complex que no hauria estat possible sense l'ajuda, el suport i la col·laboració d'un gran nombre de persones, tant en l'àmbit acadèmic com en el personal, amb les quals estaré sempre en deute.

En primer lloc, vull reconèixer als directors de tesi, els professors Marià Carbonell i Joan Domenge, la dedicació i el temps que hi han invertit i, sobretot, les contínues mostres d'ànim i els consells savis per redreçar la recerca quan ha estat necessari. També els agraeixo enormement la lectura atenta que han fet del text final i les correccions proposades. Ha estat un luxe poder comptar amb la seva direcció i tinc la sort de poder afirmar que he après moltíssim al seu costat, tant en l'àmbit investigador com en el docent.

Al Dr. Joan Domenge vull agrair-li que m'introduís, ara ja fa uns quants anys, en l'apassionant món de la recerca en història de l'art i, concretament, que em despertés l'interès per l'argenteria barroca i per la figura de Joan Matons. Hi estic en deute perquè va cedir-me el seu tema de recerca sense cap mena de recança i amb una gran generositat. A més, sempre ha tingut plena confiança en mi i m'ha permès col·laborar amb ell en diversos projectes de recerca.

Al Dr. Marià Carbonell vull donar-li les gràcies perquè va acceptar codirigir aquesta tesi pràcticament sense conèixer-me i també perquè em va obrir les portes del Departament d'Art i de Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona. Des del primer dia m'ha tractat amb una gran proximitat i amabilitat i m'ha ofert el seu suport en totes les gestions necessàries.

Un agraïment especial al Dr. Bonaventura Bassegoda Hugas, investigador principal del Grup d'Art del Renaixement i del Barroc a Catalunya (GARBC), perquè va permetre que endegués el meu projecte de doctorat a l'empara del grup de recerca i em va donar suport per a sol·licitar l'ajut predoctoral. També vull donar-li les gràcies per l'afecte que m'ha demostrat durant aquests anys i per la confiança que va dipositar en mi a l'hora de col·laborar en la secretaria tècnica de la revista *Locus Amoenus*. Així mateix, vull fer extensiu el meu agraïment a la Dra. Núria Llorens, a la Dra. Maria Garganté i, especialment, al Dr. Rafael Cornudella, que va facilitar-me una part dels materials sobre argenters barcelonins que va aplegar durant la seva recerca relativa al gravat del segle XVIII a Catalunya.

També voldria reconèixer l'ajuda i la col·laboració generosa de l'equip docent del Departament d'Art i de Musicologia de la UAB, especialment de les professores i dels professors als quals he hagut de recórrer en diverses ocasions per a resoldre aspectes relatius a les obligacions pròpies de l'ajut predoctoral: Eduardo Carrero, Montserrat Claveria, Joan Maria Minguet, Francesc Josep de Rueda i Victòria Solanilla. Així mateix, vull donar les gràcies a la Susanna Codolar i al Josep Ramon Llagostera, de la Secretaria del Departament, que sempre m'han atès amb una gran amabilitat i disposició en les nombroses qüestions administratives que m'han sorgit durant aquests anys.

Per descomptat, vull agrair a la professora Raffaella Morselli que m'acollís en una estada a Itàlia sota el paraigües de la Università degli Studi di Teramo, gràcies a la qual vaig poder passar tres mesos inoblidables de recerca en diferents institucions romanes de l'abril al juny de 2018.

No vull oblidar-me del Dr. Jacobo Vidal, que va ser el meu professor al grau d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona i amb qui, posteriorment, sempre he pogut comptar. Igualment, vull tenir unes paraules d'agraïment per a la Dra. Sílvia Canalda, que el 2013 va dirigir el meu treball final de grau sobre l'argenteria barroca a Catalunya, embrió de la tesi que ara presento.

M'agradaria reconèixer l'ajuda de la Rosa Nacente, investigadora incansable a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, que m'ha donat a conèixer diverses notícies relatives a Joan Matons i a Francesc Via II. Vull agrair-li també el seu suport a l'hora de transcriure i d'interpretar alguns dels documents escrits en llatí.

De la mateixa manera, vull donar les gràcies al personal de tots els arxius, biblioteques i institucions que he recorregut durant aquests anys i que sempre m'han respost amb gran diligència i professionalitat. Especialment, al Jordi Tor, de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, a la Joana Pastor i al Carles Martín, de l'Arxiu Capitular de Mallorca, a l'Aina Escobar, tècnica en Recursos Documentals de la catedral de Mallorca, i a la Francesca Roig, de l'Arxiu Parroquial de Sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú.

Un agraïment molt especial al doctor en dret i magistrat Alberto Manuel Santos Martínez que desinteressadament ha revisat l'adequació dels aspectes jurídics i ha suggerit valuoses correccions.

Des d'una perspectiva personal, vull agrair el suport del meu nucli familiar i d'amistats que ha viscut de prop tot aquest procés. En concret, a l'Àlex i a l'Àuria, pels sopars graciencs i els ànims constants; a la Cristina, per estar al meu costat des de fa tants anys; a la Carla, perquè en poc temps s'ha convertit en algú molt important; a l'Anna, per rebre'm amb els braços oberts a Roma i oferir-me la seva amistat; i a la Barbara, per acollir-me a casa seva durant l'estada italiana i acabar convertint-se en una bona amiga.

Al Manel, perquè va veure amb cert temor com decidia emprendre el camí de la recerca en història de l'art i perquè ha pogut constatar de primera mà com la meua elecció ha robat molt de temps a la nostra vida en comú. Precisament per això li agraeixo de tot cor la comprensió i el suport constants i, sobretot, que hagi aguantat estoicament, amb amor i resignació, els moments més crítics de tot el procés. Per si no fos poc, he de donar-li les gràcies per la lectura del text, els comentaris relatius a la redacció i la maquetació íntegra dels dos volums. Tenir-lo al meu costat em dóna la força necessària per encarar qualsevol repte.

En darrer lloc, als meus pares, Joan Antoni i Susana, pilars fonamentals de la meua vida, als quals els ho dec tot. Tinc clar que sense el seu suport incondicional aquesta recerca no hauria estat possible ni s'hauria pogut finalitzar. A ells va dedicada la tesi.

Sumari

VOLUM I

Índex de taules.....	10
Resum.....	11
Resumen.....	13
Abstract.....	15
INTRODUCCIÓ.....	17
I. Objecte d'estudi.....	19
II. Estructura de la tesi.....	23
III. Estat de la qüestió.....	27
<i>Els precedents: des del segle XIX i fins a la Guerra Civil (p. 27) Primeres passes durant la dictadura (p. 29) La represa dels estudis a la dècada de 1980 (p. 31) Els catàlegs d'exposició, de fons museístics i patrimonials (p. 32) Estudis d'àmbit acadèmic (p. 34) Aportacions específiques sobre Bonaventura Fornaguera i la nissaga dels Via (p. 35) Aportacions específiques sobre l'argenter Joan Matons (p. 36)</i>	
IV. Marc teòric.....	39
V. Hipòtesis i objectius de la investigació.....	41
VI. Disseny metodològic.....	43
<i>Caràcter de la investigació i metodologia interpretativa (p. 43) Tècniques d'investigació, recollida de dades i fases del pla de recerca (p. 44) Criteris de citació bibliogràfica, d'estil i ús lingüístic (p. 47) Criteris de transcripció i d'edició dels documents (p. 50) Nota sobre les equivalències monetàries i els sistemes de mesura (p. 51) Abreviatures utilitzades en el text (p. 53) Acrònims dels arxius i de les institucions citades en el text (p. 54)</i>	
PRIMERA PART	
L'ARGENTERIA BARCELONINA A L'ENTORN DEL 1700.....	57
1. L'argenteria catalana a l'època del barroc: un mirada panoràmica.....	59
2. L'obtenció del grau de mestre argenter.....	64
3. La proposta formativa de Francesc Via II per als joves argenters.....	71
4. La biblioteca dels argenters catalans.....	77
5. La presència de material gràfic en els obradors catalans.....	82
6. L'impacte dels gravats en els <i>Llibres de passanties</i>	84
6.1. La presència del motiu del <i>cartouche</i>	86
6.2. Àngels i <i>putti</i>	91
6.3. Grotescos, fullatges i altres elements ornamentals.....	92
7. La col·laboració professional entre argenters i escultors.....	97
7.1. L'elaboració dels models previs a l'obra d'argent.....	97
7.2. Les tècniques de transposició del model a l'obra.....	100

8.	Les grans nissagues d'argenters.....	109
8.1.	Els Fornaguera.....	109
	<i>Les obres documentades dels germans Bonaventura i Hilari Fornaguera</i> (p. 114)	
8.2.	Els Via.....	119
	<i>Francesc Via I (doc. 1639-1679)</i> (p. 121) <i>Francesc Via II (doc. 1679-1724)</i> (p. 127) <i>La producció d'argenteria de Francesc Via II</i> (p. 131)	
8.3.	Els Tramulles.....	138

SEGONA PART

JOAN MATONS (1667-1735) 145

9.	Aspectes biogràfics.....	147
9.1.	Origen familiar.....	147
9.2.	Etaqa formativa i accés al gremi d'argenters.....	150
9.3.	L'estabilitat financera del primer període d'activitat professional.....	154
9.4.	Un trist final: deutes i conflictes.....	157
9.5.	El testament i l'inventari de béns.....	163
9.6.	La descendència de Matons: Joan Baptista i Josep Matons.....	165
9.7.	L'obrador del mestre.....	169
9.8.	Matons i el gravat calcogràfic.....	172
9.9.	La feina de gravador de moneda a la Reial Seca de Barcelona.....	173
	<i>La fabricació de ralets d'argent l'any 1705: el litigi amb el corredor de coll Benet Vergés</i> (p. 177)	
10.	Testimonis documentals de l'obra perduda.....	183
10.1.	La prova de passantia: una piqueta d'aigua beneïda.....	183
10.2.	Un tabernacle amb el Misteri de l'Ascensió per a la catedral de Tarragona (1693-1699).....	186
10.3.	Un nou encàrrec per a la catedral de Tarragona: els dos lleons del Monument (1695-1696).....	189
10.4.	Un Misteri per a la confraria de la Soledat del convent de la Mercè de Barcelona (1697).....	190
10.5.	Un Nen Jesús destinat a la Seu Vella de Lleida (1700-1701).....	194
10.6.	Algunes dades sobre un sant Agustí per a la col·legiata de Santa Maria de Manresa (1700-1702).....	198
10.7.	Una comanda de la catedral de Barcelona: la maça del bidell (1701-1702).....	198
10.8.	Una custòdia per a les Guàrdies Valones (1725).....	201
10.9.	Un plet amb l'argenter Josep Tramulles i Ferrera arran de l'obratge d'un calze d'argent (1730).....	202
10.10.	<i>Et alia</i>	204
11.	L'urna de sant Bernat Calvó per a la catedral de Vic (1701-1728).....	207
11.1.	Antecedents.....	208
11.2.	Pactes contractuals: Pinici del projecte (1701-1704).....	209
11.3.	Aturada del 1705 al 1719.....	212

11.4.	Represa del projecte després de la Guerra de Successió (1720-1728).....	214
11.5.	Uns comptes deficitaris.....	221
11.6.	L'urna després de l'arribada a la catedral de Vic.....	223
11.7.	Descripció tipològica.....	224
11.8.	Aspectes iconogràfics i models.....	228

TERCERA PART

ELS CANELOBRES DE SET BRAÇOS PER A LA SEU DE MALLORCA..... 233

12.	Un obratge ple d'entrebancs (1704-1718).....	235
12.1.	L'origen de l'encàrrec i la tria de Joan Matons.....	235
12.2.	Els pactes contractuals.....	240
12.3.	Els administradors de l'encàrrec: l'amistat entre Antoni Castillo i Domingo Fogueres.....	242
12.4.	El rol de prescriptor de Joan Pau Pol.....	245
12.5.	L'elaboració dels models i la intervenció de l'escultor Joan Roig II.....	248
12.6.	Els retards en l'obra (1705-1711).....	253
12.7.	Malestar en el si del Capítol de Mallorca: la protesta del 1712.....	258
12.8.	El setge de 1713 i 1714 i la participació de fra Nicolau de Cotoner.....	262
12.9.	El requeriment notarial del 1715.....	264
12.10.	Vers l'acabament de l'obra (1716-1718).....	267
12.11.	La qüestió econòmica: el còmput final.....	270
12.12.	Els problemes econòmics del Capítol.....	274
13.	El llarg i complex litigi entre Joan Matons i el Capítol de la seu de Mallorca (1718-1730).....	279
13.1.	Presentació de la demanda a la Reial Audiència de Catalunya.....	280
13.2.	Estratagemes del Capítol i trasllat de l'obra al convent de Santa Caterina Màrtir.....	284
13.3.	Controvèrsia abans de la visura.....	287
13.4.	La visura.....	294
13.5.	Del desacord a l'elecció de Salvador Gibert com a tercer visurador.....	298
13.6.	El trasllat dels canelobres a Mallorca.....	301
13.7.	Tàctiques dilatòries i citació de nous testimonis.....	304
13.8.	Suspiciacions al voltant dels canelobres.....	306
13.9.	Fase final del procés.....	308
13.10.	Sentència i acord.....	312
13.11.	La demanda de l'advocat: Aleix Fornaguera contra Joan Matons.....	318
14.	L'ambient artístic barceloní: els artífexs implicats en el plet.....	320
14.1.	Visuradors i testimonis de la part de Matons.....	320
14.2.	Visuradors i testimonis de la part del Capítol de Mallorca.....	331
15.	Els canelobres al centre del debat.....	338
15.1.	Els punts clau de l'interrogatori dels visuradors.....	338

15.2.	La variació total o substancial: aspectes generals.....	340
	<i>L'opinió dels testimonis</i> (p. 342) <i>L'opinió dels visuradors</i> (p. 344)	
15.3.	La comparació entre el dibuix i l'obra.....	346
	<i>El peu</i> (p. 348) <i>El tronc</i> (p. 351) <i>Les branques</i> (p. 354)	
15.4.	Imperfeccions detectades i rèpliques de Matons.....	357
	<i>L'amplada de les branques</i> (p. 358) <i>Manca de correspondència i errors de perspectiva</i> (p. 359)	
15.5.	Els models.....	362
15.6.	Oficials, temps i jornals.....	365
15.7.	La quantitat d'argent emprat.....	369
15.8.	La recepció de nous testimonis i el sorgiment de nous debats.....	371
	<i>Perspectiva i relleu</i> (p. 372) <i>Sous de mestres, fadrins i aprenents</i> (p. 374) <i>El temps dedicat a la fabricació de l'obra</i> (p. 377)	
16.	Doctrina jurídica i artística: el substrat teòric del plet.....	378
16.1.	La resposta jurídica als dubtes plantejats per la Reial Sala.....	380
	<i>La novació</i> (p. 381) <i>La lesió</i> (p. 384) <i>L'equitat</i> (p. 387)	
16.2.	L'ús de la literatura jurídica.....	388
16.3.	El paper de la literatura artística en la resposta als dubtes.....	392
16.4.	Arguments de teoria artística al llarg del plet.....	400
17.	Els canelobres: aspectes tipològics, litúrgics i models gràfics.....	409
17.1.	La tipologia del canelobre de set braços.....	411
	<i>El vincle del canelobre de set braços amb el temple de Salomó</i> (p. 415) <i>Els canelobres de Matons i el culte eucarístic a Mallorca</i> (p. 419)	
17.2.	El canelobre de set braços i el seu significat com a arbre de llum.....	420
17.3.	Models gràfics.....	424
18.	La recepció de l'obra.....	428
18.1.	Elogis entusiastes dels coetanis.....	428
18.2.	Un document excepcional: el <i>Desengaño e ingenuo aviso que según arte se ha compuesto</i>	436
19.	Les vicissituds dels canelobres des de l'arribada a Mallorca (1721) fins a l'actualitat.....	441
19.1.	Primeres restauracions.....	441
19.2.	Accions per a la salvaguarda l'any 1821.....	446
19.3.	L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929 i altres préstecs expositius.....	450
20.	A mode d'epíleg: Joan Matons, un artífex autoexigent i temperamental.....	455
	CONCLUSIONS.....	465

APÈNDIX GRÀFIC.....	489
A. Relació de figures i procedència.....	491
B. Figures.....	507
APÈNDIX DOCUMENTAL.....	617
C. Criteris d'elaboració de l'apèndix documental.....	619
D. Relació dels documents editats.....	620
<i>Documents relatius a l'argenter Joan Matons (p. 620) Documents relatius als canelobres de la seu de Mallorca (p. 621)</i>	
E. Edició interpretativa dels documents relatius a l'argenter Joan Matons.....	624
F. Edició interpretativa dels documents relatius als canelobres de la seu de Mallorca.....	664
APÈNDIX ECONÒMIC: APROXIMACIÓ ALS INGRESSOS I A LES DESPESES RELATIVES ALS CANELOBRES DE LA SEU DE MALLORCA.....	873
G. Criteris d'elaboració de l'apèndix econòmic.....	875
H. Despeses del Capítol de canonges de Mallorca.....	876
<i>Pagaments a Joan Matons (p. 876) Altres pagaments relatius a l'obratge dels canelobres (p. 879) Despeses addicionals del procés d'obratge i honoraris del plet (p. 880)</i>	
I. Ingressos del Capítol de canonges de Mallorca.....	883
<i>Ingressos del Capítol (p. 883) Remeses de diners de Mallorca a Barcelona (p. 884)</i>	
J. Balanç final d'ingressos i despeses.....	886
BIBLIOGRAFIA I FONTS.....	887
<i>Col·leccions d'arxiu (p. 889) Bibliografia (p. 897) Recursos en línia (p. 930)</i>	
CERTIFICAT DE DIRECCIÓ.....	931

Índex de taules

TAULA 1	Resum d'exàmens de passanties basats en gravats, segons el motiu emprat i l'autor del disseny (1628-1826).....	94
TAULA 2	Arbre genealògic de la nissaga dels Fornaguera.....	111
TAULA 3	Escultures d'argent documentades però no conservades de Bonaventura Fornaguera (1667-1708).....	116
TAULA 4	Altres obres documentades de Bonaventura Fornaguera (1676-1708).....	117
TAULA 5	Arbre genealògic de la nissaga dels Via.....	120
TAULA 6	Obres documentades però no conservades de Francesc Via II (1684-1720).....	137
TAULA 7	Arbre genealògic de la nissaga dels Tramulles.....	140
TAULA 8	Arbre genealògic de l'argenter Joan Matons.....	149
TAULA 9	Despesa vinculada a la fabricació de la maça d'argent per a la catedral de Barcelona (1701-1702).....	200
TAULA 10	Pagaments vinculats a la fabricació de l'urna de sant Bernat Calvó (1702-1704)	211
TAULA 11	Pagaments vinculats a la fabricació de l'urna de sant Bernat Calvó (1720-1728)	215
TAULA 12	Despesa de la fabricació de l'urna de sant Bernat Calvó (1701-1728).....	220
TAULA 13	Relació dels imports abonats per la manufactura de les obres d'argent (Barcelona, 1684-1729).....	314
TAULA 14	Relació dels testimonis de la part de Joan Matons, per data de declaració (1720 i 1722).....	322
TAULA 15	Relació dels testimonis de la part del Capítol de Mallorca, per data de declaració (1720 i 1722).....	332
TAULA 16	Relació de les diferències existents entre la traça dels canelobres i l'obra d'argent.....	348
TAULA 17	Principals títols de literatura jurídica emprats en les al·legacions presentades en resposta als dubtes plantejats per la Reial Audiència.....	389
TAULA 18	Pagaments a Joan Matons segons les previsions del contracte del 1704 (3.300 unces) i del balanç del 1707 (5.000 unces) a raó de l'argent (31 sous i 6 diners per unça) i de les mans (8 lliures i 5 sous per marc).....	877
TAULA 19	Pagaments a Joan Matons segons les previsions dels balanços del 1711 (6.340 unces) i del 1712 (6.872 unces), la taxació final del 1718 (8.128 unces i 8 argenços) i la concòrdia del 1730.....	878
TAULA 20	Altres pagaments relatius a l'obratge dels canelobres (1704-1718).....	879
TAULA 21	Despeses addicionals –transport, regals– i honoraris relatius al plet (1718-1729).....	880
TAULA 22	Minuta de l'advocat Pere Màrtir de Pons i Llorell (1718-1728).....	881
TAULA 23	Minuta de l'advocat Aleix Fornaguera (1718-1730).....	882
TAULA 24	Aproximació als ingressos del Capítol destinats als canelobres (1704-1731).....	883
TAULA 25	Enviament de diners de Mallorca a Barcelona (1704-1731).....	884
TAULA 26	Balanç final de l'estimació d'ingressos i despeses del Capítol de Mallorca a raó de la fàbrica i del litigi dels canelobres obrats per Joan Matons.....	886

Resum

La present tesi doctoral consisteix en l'estudi integral d'una obra excepcional de l'argenteria europea: els dos monumentals canelobres de set braços d'argent obrats per Joan Matons per a la seu de Mallorca (1704-1718). D'una banda, la recerca es fonamenta en l'anàlisi d'una documentació molt nombrosa relativa tant al procés d'obratge com al litigi que va enfrontar l'argenter amb els canonges mallorquins durant més de deu anys. De l'altra, en l'estudi tipològic i dels models gràfics que va emprar Matons com a font d'inspiració. Paral·lelament, es tracta la trajectòria del mestre, tant des d'un punt de vista familiar com professional, i es tenen en compte diferents aspectes de l'argenteria del període a Barcelona com, per exemple, els gravats que els argenters van utilitzar per a resoldre el dibuix corresponent al seu examen de passantia.

La tesi s'organitza en dos volums. El primer s'inicia amb un capítol introductori en el qual es presenten l'objecte d'estudi, els motius que justifiquen la necessitat de la recerca i els criteris bàsics que l'han guiat. Tot seguit, es dona pas a la investigació pròpiament dita, dividida en tres grans parts. La primera està dedicada a l'argenteria barcelonina del període, amb especial atenció a la cultura gràfica i teòrica dels argenters i a la col·laboració amb els escultors a l'hora d'elaborar els models previs a l'obra. També es dediquen epígrafs específics a tres grans nissagues amb les quals Joan Matons va tenir-hi lligams familiars o professionals: els Fornaguera, els Via i els Tramulles. La segona se centra en l'argenter, tant pel que fa als aspectes biogràfics com als testimonis documentals de les obres no conservades. A més, es reserva un apartat específic per a l'urna de sant Bernat Calvó (1701-1728), en el qual es porta a terme un repàs historiogràfic i, com a novetat, es presenten alguns dels gravats a partir dels quals es van concebre els relleus historiatats.

La tercera part està consagrada íntegrament als canelobres. S'hi explica amb detall el procés d'obratge, les diferents fases del litigi i els debats artístics que va generar. A més, es té en compte l'ús que es va fer de la doctrina jurídica i de la teoria artística a l'hora de defensar les diferents posicions. Tot seguit, es desenvolupa l'estudi de l'obra, amb epígrafs relatius als aspectes tipològics, litúrgics i als referents gràfics. Es conclou aquesta part amb la recepció dels canelobres i les seves vicissituds des de l'arribada a Mallorca i fins a l'actualitat. A mode d'epíleg, es proposa una aproximació a la personalitat de l'argenter, amb un recull de les opinions que va generar entre els contemporanis. En darrer lloc, les conclusions certifiquen la importància dels canelobres en el context de l'argenteria catalana i europea. El segon volum es

dedica als apèndixs gràfic i documental i s'hi inclou un recull detallat de les despeses relatives a l'obratge i al posterior litigi.

L'enfocament metodològic prioritza l'estudi dels canelobres i de l'artífex des d'una perspectiva integradora que té en compte el context cultural, artístic, social, litúrgic, teòric i, fins i tot, jurídic de la Barcelona del 1700. Amb aquesta finalitat, s'empren la recerca bibliogràfica, la tècnica documental i el treball de camp com a tècniques d'investigació qualitatives. En definitiva, la tesi doctoral permet conèixer amb detall un episodi clau del context artístic català de la primera meitat del segle XVIII, que va tenir una gran repercussió més enllà del món de l'argenteria. Alhora, posa de relleu l'excel·lència de l'obra i el rol destacat que va tenir Joan Matons en el panorama barceloní de l'època.

Resumen

La presente tesis doctoral consiste en el estudio integral de una obra excepcional de la platería europea: los dos monumentales candelabros de siete brazos de plata obrados por Joan Matons para la seo de Mallorca (1704-1718). De un lado, la investigación se basa en el análisis de una documentación muy numerosa relativa tanto al proceso de obraje como al litigio que enfrentó al platero con los canónigos mallorquines durante más de diez años. Del otro, en el estudio tipológico y de los modelos gráficos que utilizó Matons como fuente de inspiración. Paralelamente, se trata la trayectoria del maestro, tanto desde el punto de vista familiar como profesional, y se tienen en cuenta distintos aspectos de la platería del período en Barcelona como, por ejemplo, los grabados que los plateros utilizaron para resolver el dibujo correspondiente a su examen de pasantía.

La tesis se organiza en dos volúmenes. El primero se inicia con un capítulo introductorio en el que se presentan el objeto de estudio, los motivos que justifican la necesidad de la investigación y los criterios básicos que la han dirigido. A continuación, se da paso a la investigación propiamente dicha, dividida en tres partes. La primera está dedicada a la platería barcelonesa del período, con especial atención a la cultura gráfica y teórica de los plateros y a la colaboración con los escultores con motivo de la elaboración de los modelos previos a la obra. También se dedican epígrafes específicos a tres grandes familias con las que Joan Matons mantuvo vínculos familiares y profesionales: los Fornaguera, los Via y los Tramulles. La segunda se centra en el platero, tanto por lo que se refiere a los aspectos biográficos como a los testimonios documentales de las obras no conservadas. Además, se reserva un apartado específico a la urna de san Bernat Calvó (1701-1728), en el cual se lleva a cabo un repaso historiográfico y, como novedad, se presentan algunos de los grabados a partir de los cuales se concibieron los relieves historiados.

La tercera parte está consagrada íntegramente a los candelabros. Se procede a explicar con detalle el proceso de fabricación, las distintas fases del litigio y los debates artísticos que generó. Además, se tiene en cuenta el uso que se hizo de la doctrina jurídica y de la teoría artística a la hora de defender las distintas posiciones. A continuación, se desarrolla el estudio de la obra con epígrafes relativos a los aspectos tipológicos, litúrgicos y a los referentes gráficos. Se concluye esta parte con la recepción de los candelabros y sus vicisitudes desde la llegada a Mallorca y hasta la actualidad. A modo de epílogo, se propone una aproximación a la personalidad del platero, con una recopilación de las opiniones que generó entre los

contemporáneos. En último lugar, las conclusiones certifican la importancia de los candelabros en el contexto de la platería catalana y europea. El segundo volumen está dedicado a los apéndices gráfico y documental y se incluye también una recopilación detallada de los gastos relativos al obraje y al posterior litigio.

El enfoque metodológico prioriza el estudio de los candelabros y del artífice desde una perspectiva integradora que tiene en cuenta el contexto cultural, artístico, social, litúrgico, teórico e incluso jurídico de la Barcelona del 1700. Con esta finalidad, se utilizan la investigación bibliográfica, la técnica documental y el trabajo de campo como técnicas de investigación cualitativas. En definitiva, la tesis doctoral permite conocer con detalle un episodio clave del contexto artístico catalán de la primera mitad del siglo XVIII, que tuvo una gran repercusión más allá del mundo de la platería. A su vez, pone de relieve la excelencia de la obra y el rol destacado que tuvo Joan Matons en el panorama barcelonés de la época.

Abstract

This doctoral dissertation is devoted to the comprehensive study of an exceptional work of art of European silverwork: the two monumental seven-armed candelabra made in silver by Joan Matons for the Majorca Cathedral in Palma (1704-1718). On the one hand, the research is based on the analysis of a rich documentation concerning both the fabrication process and the lawsuit facing the silversmith and the Majorca canons for more than ten years. On the other hand, it also focuses on the typological analysis and the graphic models used by the artist as a source of inspiration. At the same time, the dissertation addresses the biographical and professional career of Joan Matons and several aspects of the silverwork of the period in Barcelona as, for example, the engravings used by the silversmiths to solve the examination drawing to become a master.

The dissertation is organized in two volumes. The first one starts with an introductory chapter contextualizing the subject matter, the reasons justifying the need for research and the guiding basic criteria. Then, it proceeds the research itself, divided into three main parts. The first one is dedicated to the Barcelona's silverwork of the period, paying special attention to the graphic and theoretical culture of the silversmiths and to the professional collaboration with the sculptors in the elaboration of the works' previous models. It also includes specific headings dedicated to three great lineages of silversmiths that had family or professional ties with Joan Matons: the Fornaguera, Via and Tramulles families. The second part focuses specifically on the silversmith, both in terms of the biographical aspects and the documentary testimonies of the non-preserved works of art. Besides, a specific chapter is reserved for the funerary urn of Saint Bernat Calvó (1701-1728), which includes an historiographic review and an analysis of some of the engravings used as models to conceive the narrative reliefs.

The third part is entirely reserved for the study of the candelabra. It describes in detail issues like the fabrication process, the different stages of the lawsuit and the artistic discussions around them. Moreover, it takes into account the legal doctrine and artistic theory used by the litigating parties. Thereafter, the study of the candelabra is developed, with chapters devoted to the typological, liturgical and graphic aspects. This part concludes with their reception and the vicissitudes from their arrival in Majorca to the present day. As an epilogue, it proposes an approach to the personality of Joan Matons, with a compilation of the opinions that he generated among contemporaries. Lastly, the conclusions confirm the importance of the candelabra within the context of the Catalan and European silverwork. The second volume

includes the graphic and documentary appendices, as well as a detailed compilation of all costs related to the fabrication of the candelabra and subsequent litigation.

The methodological approach prioritizes both the study of the candelabra and the artist with an comprehensive perspective that takes into account the cultural, artistic, social, liturgical, theoretical and even legal context of Barcelona around 1700. To this end, bibliographic research, documentary technique and fieldwork are used as qualitative research techniques. To sum up, this doctoral dissertation allows us to know in detail a key episode of the Catalan artistic context of the first half of the 18th century, which had a great impact beyond the world of silverwork. It also highlights the excellence of the candelabra and the outstanding role that Joan Matons had in Barcelona in that time.

INTRODUCCIÓ

I. Objecte d'estudi

L'argenteria catalana d'època barroca va assolir un alt nivell tècnic i conceptual gràcies, especialment, a la cultura teòrica i figurativa adquirida pels argenters del gremi de Barcelona. Es tracta d'una producció artística de gran qualitat que no només ha donat lloc a alguna de les obres més destacades del panorama català d'època moderna, sinó que també pot rivalitzar perfectament amb la dels grans centres d'argenteria europea com, per exemple, el napolità. Això no obstant, ha estat un camp artístic desatès des d'un punt de vista historiogràfic, de manera que el coneixement actual sobre l'argenteria catalana d'aquest període és molt limitat. No és estrany, doncs, que ocupi un lloc secundari en el si de la història de l'art català, sobretot a nivell acadèmic.¹ Les causes que han portat a aquesta situació són diverses, tot i que es poden resumir bàsicament en dues: d'una banda, el fet que l'argenteria ha patit els prejudicis que van condicionar l'estudi de l'art català d'època moderna, sortosament avui ja superats gràcies als esforços de recerca duts a terme durant les darreres dècades i a les feines de catalogació, conservació i restauració patrimonial (Bosch 2014, 127); de l'altra, el fet que s'ha vist desfavorida per la menor atenció que tradicionalment han rebut les mal anomenades «arts menors», «arts decoratives», «arts sumptuàries» o «arts de l'objecte» enfront de les «arts majors» o «belles arts». Això ha comportat que, fins als anys vuitanta del segle XX, no es pugui parlar a Catalunya de l'existència d'una historiografia crítica o científica que tingui en compte aquest tipus de producció artística (Casadesús 2003, 245). A més a més, aquesta visió inexacta que s'ha tingut de l'argenteria es deu també a la pèrdua d'un percentatge notable d'obres, moltes de les quals han estat foses a fi de recuperar-ne el metall noble amb què havien estat creades. Aquesta vulnerabilitat de la producció d'argenteria n'ha condicionat la percepció i, de retruc, n'ha afectat negativament l'estudi.

Cal recordar, però, que aquesta situació historiogràfica no respon a la realitat històrica perquè els argenters van gaudir des de l'època medieval d'un gran respecte per part dels poders públics. En primer lloc, perquè l'argent és un material noble, car i de difícil accés, de manera que les creacions d'argenteria assolien preus molt alts, generalment superiors als d'altres obres artístiques; en segon lloc, perquè de les mans dels argenters sorgien una bona part dels objectes emprats en el culte litúrgic, cosa que els atribuïa una certa aura a nivell social. Així mateix, cal assenyalar la reivindicació que els mateixos argenters van sostenir, almenys des de

¹ En relació amb la precarietat en què es troba l'estudi de l'argenteria catalana d'aquest període, vegeu Jaume Barrachina (2007, 116-119) i Joan Bosch (2014, 131).

començaments del segle XVI, per a defensar el caràcter intel·lectual i no manual de la seva professió, una lluita que van emprendre molt abans que ho fessin els artífexs d'altres arts (Cruz Valdovinos 2001).

Malgrat que l'interès científic envers l'art de l'argenteria s'ha incrementat les darreres dècades del segle XX, en el cas català l'atenció s'ha dirigit principalment a la d'època medieval. En conseqüència, l'argenteria d'època moderna conforma, a hores d'ara, un panorama farcit de noms i de documents però erm pel que fa a les aportacions globals. Tot just es comencen a perfilar les trajectòries de les figures capdavanteres i les vicissituds de les obres més destacades.² Cal sumar-hi, a més, el fet que les notícies conegudes es troben esparses en una bibliografia àmplia, en gran part de caràcter documental, i de difícil compilació. Tot plegat ha provocat que l'estat actual dels estudis sobre l'argenteria catalana d'època barroca sigui clarament insuficient, atès que no es compta amb cap estudi monogràfic que n'acoti les característiques bàsiques ni tampoc les obres ni els artífexs principals. A més, hi ha aspectes totalment desatesos i d'altres que tot just s'albiren, tot i que resultin cabdals per a comprendre el paper de l'argenteria en el context artístic català del període. En són un bon exemple l'estudi de la cultura figurativa i teòrica dels argenters, així com l'anàlisi de la relació professional mantinguda amb altres artífexs, especialment amb els escultors.

Enfront d'aquesta necessitat historiogràfica, es va prendre la decisió de dedicar la tesi doctoral a l'argenteria catalana d'època barroca. La recerca s'ha acotat des del darrer quart del segle XVII fins a mitjan segle XVIII, és a dir, en el moment de major esplendor de l'art barroc als bisbats catalans (Bosch 2014, 131-137). Aquest marc cronològic es correspon amb el moment en què van treballar els grans mestres, els quals van marcar el punt culminant de l'argenteria gràcies a l'obratge de prestigioses comandes que van resoldre amb gran creativitat. Geogràficament, la recerca ha quedat circumscrita al territori barceloní, atès que el gremi de la ciutat va ser el més potent del moment i al qual van pertànyer els grans mestres. Però,

² És el cas de Felip Ros I, autor del reliquiari de la capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Catalunya (1598-1600) i del seu fill, homònim, responsable del reliquiari dels sants Fabià i Sebastià (c. 1611) del Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona (Domenge 2015a, 2015b); d'Eloi Camanyes i Agustí Roda, autors de la custòdia processional del Corpus de la catedral de Tortosa (Cots 1996; Muñoz Sebastià 2001); de l'argenter Antic Lloreda i les arquetes-reliquiari dels cossos sants procedents de la col·legiata de Manresa (1613 i 1656) (Gasol 1989); de Joan Perutxena, autor de la imatge d'argent de la santa Eulàlia de la catedral de Barcelona (c. 1644) i de la custòdia de l'església de Sant Jaume d'Ulldemolins (Martínez Subías 1995, 117-121; Fontcuberta 2018, 102-103); de Francesc Martorell, autor del reliquiari de sant Bernat Calvó de l'església Prioral de Reus (1735-1736) (Vilaseca 1956; 1970, 69); de Francesc i Josep Tramulles, autors de l'urna de la santa Cinta de Tortosa (Muñoz Sebastià 2004, 174); o de Pere Lleopart, autor de l'urna de sant Ermengol de la catedral de la Seu d'Urgell (1753-1755) (Pujol 1927; Trallero 1986f, 1986g). D'altra banda, les figures que han despertat més interès han estat Francesc Via II i Joan Matons. La bibliografia relativa a ambdós argenters s'ha detallat en l'estat de la qüestió.

sobretot, perquè va ser a Barcelona on aquests argenters van formar-se, residir i treballar i, en definitiva, on van participar del sistema artístic que va forjar-s'hi.

Quant al camp d'estudi, cal precisar la distinció existent des d'antic entre els argenters que fabricaven obres d'argent («platería de plata») dels que treballaven l'or («platería de oro»). Els primers elaboraven sobretot peces d'ús religiós, en especial litúrgiques, i també d'ús profà. En canvi, els segons es dedicaven bàsicament a la joieria (Cruz Valdovinos 2001). Aquesta tesi doctoral se centra exclusivament en la primera categoria d'artífexs, amb la finalitat de posar de relleu que l'art de l'argenteria del barroc es vincula estretament amb l'escultura en la concepció de les obres i que va donar lloc a creacions que poden ser considerades veritables escultures d'argent.

Acotat el camp d'estudi i definits els marcs temporal i geogràfic, la proposta inicial era la d'elaborar una mirada de conjunt a fi de desgranar el panorama de l'argenteria catalana d'època barroca. Concretament, la investigació havia de centrar-se bàsicament en la producció dels dos grans mestres del període, Francesc Via II (doc. 1679-1724) i Joan Matons (1667-1735). La tria d'aquests dos argenters responia a dos motius fonamentals: en primer lloc, que se'n conserven obres de gran qualitat que els acrediten com els millors argenters del període; en segon lloc, que compten amb aportacions bibliogràfiques suficients a partir de les quals sustentar la recerca. Però, sobretot, perquè la seva dimensió exigia un estudi de llarg abast que permetés analitzar-ne les obres i contextualitzar-les en l'entorn cultural i artístic.³

A mesura que avançava la recerca, es va poder comprovar la complexitat de la trajectòria professional de l'argenter Joan Matons i, especialment, l'impacte que van tenir, en el context barceloní del moment, els dos canelobres de set braços que va obrar per a la seu de Mallorca (1704-1718). Per aquest motiu, es va considerar necessari reconduir i limitar la investigació a l'estudi d'aquest argenter i, més encara, fer pivotar tota la tesi al voltant d'aquesta obra. La decisió es va prendre després de constatar la riquesa de la documentació judicial conservada al voltant del llarg litigi sostingut entre l'argenter i el Capítol de canonges de Mallorca amb motiu del desacord pel preu final dels canelobres. D'una banda, perquè és una font excepcional per aprofundir en les vicissituds de l'obra i estudiar-ne la recepció. Però, sobretot, perquè és una font d'un valor incalculable per conèixer el panorama artístic de l'època gràcies al debat que es

³ Les garanties d'èxit a l'hora d'estudiar l'argenteria barroca catalana des d'aquesta perspectiva havien pogut ser confirmades gràcies a l'elaboració de dos treballs previs sobre aquest tema. El curs 2012-2013, vaig finalitzar el grau d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona amb un estat de la qüestió sobre l'argenteria d'aquest període. Posteriorment, vaig concloure el Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art de la mateixa universitat amb un treball monogràfic sobre la nissaga dels Via (Gutiérrez Ibáñez 2013, 2014).

va generar i a la intervenció dels millors artífexs del moment en qualitat de testimonis i visuradors d'una i altra part. Així mateix es va considerar necessari ponderar aquesta documentació amb les nombroses cartes rebudes pels canonges mallorquins durant tot el procés de fabricació dels canelobres i el posterior litigi, enviades tant pels seus agents a Barcelona com pel mateix argenter. La importància d'aquest corpus epistolar ja havia estat assenyalada per Joan Domenge (1995c, 273, 279 n. 2), el qual indicava la necessitat de fer-ne un estudi detallat.

Així doncs, una part important de la tesi doctoral està dedicada a l'estudi de la documentació judicial i epistolar i dels aspectes artístics que se'n deriven. Tot i això, s'ha considerat indispensable definir el marc contextual de l'argenteria catalana del barroc per a descriure millor l'entorn artístic, social i professional de l'argenter. Al mateix temps, s'ha fet una recerca per aprofundir en la trajectòria de Matons, tant des d'un punt de vista familiar com professional, a fi de comprendre'n la posició social, la cultura figurativa i el bagatge teòric. Aquesta feina s'ha fet extensiva al context de l'argenteria del període, amb especial atenció als processos de transmissió de models, a la gènesi i les motivacions dels encàrrecs i al valor simbòlic de les obres d'argenteria sacra dins de la litúrgia cristiana, bàsicament en el cas del canelobre de set braços.

En definitiva, la tesi doctoral s'ha articulada al voltant d'una obra excepcional, però amb aproximacions des de vessants diferenciats que han permès aprofundir en el panorama artístic barceloní del 1700 i ubicar-hi l'argenteria com una manifestació més, tot i que amb les especificitats pròpies. Malgrat l'escassetat d'obres conservades de l'argenter Matons, l'anàlisi de l'encàrrec i de la producció dels canelobres per a la seu de Mallorca ha comportat entendre la seva figura com un dels actors essencials de l'art de l'argenteria durant l'època barroca: un reflex de l'estat de l'art de la Barcelona del 1700, però alhora una figura singular i rellevant en la defensa de la consideració de l'argenteria com a expressió artística.

II. Estructura de la tesi

La present tesi doctoral versa sobre l'argenteria barroca barcelonina a l'entorn del 1700 i, més concretament, sobre la figura de l'argenter Joan Matons (1667-1735) i la seva creació més destacada: els dos monumentals canelobres de set braços (1704-1718) de la seu de Mallorca. Aquesta obra va generar una documentació rica i abundant, relativa tant al procés de fabricació com de recepció, que permet estudiar-la des de diferents perspectives i, de forma més àmplia, elevar un seguit de consideracions relatives al conjunt del panorama artístic barceloní de finals del segle XVII i començaments del XVIII. La concreció d'aquest objecte d'estudi justifica el títol de la tesi, tant la part inicial («Els canelobres de Joan Matons per a la seu de Mallorca») com la secundària («argenteria i debat artístic a la Barcelona del 1700»).

Convé aclarir que aquesta recerca està plantejada des del punt de vista de l'artífex i de l'obra resultant, tot i que el rol del comitent va adquirir, evidentment, una importància destacada en tot el procés. S'ha adoptat aquest enfocament perquè, malgrat que l'origen dels canelobres no es troba en una decisió personal de l'argenter sinó en un encàrrec dels canonges mallorquins, aquests n'acaben perdent el control en benefici de Matons, a qui es deu la responsabilitat de l'aparença final de l'obra.

Quant a l'estructura, la tesi s'ha organitzat en dos volums. El primer compta amb un capítol introductori, les tres parts constitutives de la recerca i un epígraf dedicat a les conclusions.

Introducció. Com és preceptiu, consta d'un primer bloc en el qual es presenta l'objecte d'estudi. S'hi ha inclòs la revisió de la literatura existent sobre el tema i l'enfocament teòric adoptat en la present recerca. Tot seguit, s'han definit les hipòtesis que han conduït la investigació i s'han concretat els objectius que se'n deriven, a través dels quals es donen a conèixer els resultats esperats en relació amb l'aportació de nou coneixement. En darrer lloc, s'ha desenvolupat el disseny metodològic amb la relació de les diferents etapes de la recerca i les tècniques adoptades. També s'han fet constar els criteris triats pel que fa a la citació de les referències bibliogràfiques i a la transcripció de la documentació d'arxiu.

L'argenteria barcelonina a l'entorn del 1700. Com s'ha comentat prèviament, s'ha considerat indispensable dibuixar el marc contextual de l'argenteria barroca catalana del període a fi de comprendre el rol de l'argenter Joan Matons. Així doncs, la primera part de la tesi s'ha dedicat a definir els trets principals de la producció d'argenteria del període i s'ha estudiat també la col·laboració professional entre argenters i escultors. En aquesta línia, s'ha incidit especialment en els procediments, un aspecte complex que s'ha pogut explicar gràcies

a les tècniques mencionades pels mateixos argenters en la documentació analitzada. D'altra banda, s'han emfasitzat els aspectes relatius a la cultura teòrica i gràfica dels argenters catalans, amb epígrafs específics consagrats als llibres que tenien a l'abast i a l'estudi dels gravats emprats per a resoldre els dibuixos continguts en els *Llibres de Passanties*, és a dir, les proves d'examen fetes pels aspirants amb l'objectiu d'obtenir el grau de mestre argenter del gremi de Barcelona. En darrer lloc, s'han abordat les nissagues d'argenters més destacades del període, amb les quals Matons va establir-hi vincles familiars i va tenir-hi tracte directe: els Fornaguera, els Via i els Tramulles.

Joan Matons (1667-1735). Aquesta segona part, dedicada a la figura de l'argenter, s'ha dividit al seu torn en tres apartats. El primer presenta la seva biografia, amb un interès clar pels aspectes familiars i socioeconòmics. També s'hi fa una breu referència a la seva tasca en l'àmbit de la numismàtica i del gravat calcogràfic. El segon reconstrueix el catàleg d'obra a través d'una exhaustiva recerca d'arxiu, malgrat que les obres no es conservin. El tercer està dedicat íntegrament a l'urna de sant Bernat Calvó (1701-1728) de la catedral de Vic, l'altra creació conservada de l'argenter. En aquest cas, l'aproximació ha estat bàsicament bibliogràfica perquè compta amb estudis notables que n'han acotat amb detall les fases d'obratge i els escultors implicats. Tot i això, s'ha elaborat una síntesi del procés, amb una relectura dels documents i, consegüentment, amb la inclusió d'alguns matisos interpretatius. Però, sobretot, l'aportació principal de la present recerca respecte a l'urna és l'estudi dels models gràfics utilitzats per l'argenter i els seus col·laboradors a l'hora de resoldre els relleus narratius i els elements ornamentals.

Els canelobres de set braços per a la seu de Mallorca. Aquesta tercera part constitueix el nucli principal de la tesi doctoral i es divideix, al seu torn, en nou apartats:

1. Es detalla amb gran exhaustivitat el procés d'obratge dels canelobres, que s'ha pogut reconstruir gràcies a l'estudi de la documentació epistolar mantinguda entre els canonges de la catedral de Mallorca i el seu síndic a Barcelona, el canonge Domingo Fogueres. També han estat essencials les cartes enviades pel mateix Matons, amb explicacions sobre les diferents vicissituds ocorregudes durant els catorze anys que va durar la fàbrica.
2. S'analitza el litigi sostingut entre l'argenter Matons i el Capítol de canonges de Mallorca a partir de la combinació de dues fonts documentals: la relativa al procés judicial i les dades procedents de les missives intercanviades entre els canonges mallorquins i el procurador del Capítol a la ciutat de Barcelona. A partir d'aquí, s'ha pogut recordar

com es va desenvolupar el judici, definir-ne les fases i aprofundir en la legislació invocada i les estratègies d'ambdues parts.

3. Es fa una síntesi de la trajectòria dels artífexs que van intervenir en el plet en qualitat de testimonis o de visuradors, amb l'objectiu de fer una aproximació al seu rol en l'ambient artístic barceloní del moment i d'establir quin tipus de relació mantenien amb l'argenter.
4. S'ofereix una anàlisi de la documentació epistolar i sobretot judicial, des d'una altra òptica: s'abandona la perspectiva cronològica i s'analitzen els diferents aspectes debatuts en relació amb l'obra, amb especial atenció a l'opinió formulada pels artífexs convocats per cada part i les argumentacions sostingudes pels litigants.
5. Es duu a terme una anàlisi de la doctrina jurídica i de la jurisprudència emprada en el litigi i de les estratègies d'ambdues parts. De la mateixa manera, s'estudia la teoria artística utilitzada, especialment per la part de Matons.
6. Es planteja un estudi de l'obra des del punt de vista tipològic i litúrgic, amb un interès clar pel fet de tractar-se de canelobres de set braços. També es fa una aproximació als models gràfics emprats per l'argenter a l'hora de projectar-los.
7. S'estudia la recepció dels canelobres a partir de les opinions d'aquells que en van viure tant el procés d'obratge com el litigi posterior. La documentació d'arxiu esdevé una font molt suggeridora per conèixer l'impacte que va tenir l'obra en el context artístic barceloní.
8. Es proposa un recorregut per la història dels canelobres des de l'arribada a Mallorca (1721) fins a l'actualitat, amb un èmfasi específic en les accions del Capítol per salvaguardar-los l'any 1821, quan moltes joies de la catedral van ser foses per sufragar les despeses causades per l'epidèmia de pesta groga que va afectar la ciutat de Palma. També s'indaga al voltant de la seva presència en l'Exposició Internacional de Barcelona (1929).
9. Abans d'encarar les conclusions, es presenta un darrer punt que, a mode d'epíleg, ofereix una aproximació a la personalitat de Matons a partir de les opinions que va suscitar entre els coetanis, les quals esdevenen una font clau per explicar-ne la figura en funció del context i, en definitiva, de les mentalitats de l'època. Aquest retrat de l'argenter es desprèn, sobretot, de la seva actitud envers tot allò relatiu als canelobres i es reforça amb altres exemples procedents de la seva biografia.

El segon volum està íntegrament dedicat als apèndixs, la configuració dels quals respon al caràcter de la recerca. En primer lloc, s'ha elaborat un apèndix gràfic a fi d'il·lustrar els continguts exposats. En segon lloc, s'ha dut a terme un apèndix documental amb una selecció dels documents més importants amb l'objectiu de permetre'n una lectura completa i d'oferir-los a la comunitat científica per a futures recerques. En darrer lloc, s'ha inclòs un compte detallat de les despeses relatives a l'obratge dels canelobres i al posterior litigi, una informació que pot resultar útil per ampliar allò consignat en el text. Aquest segon volum finalitza amb una relació de les referències bibliogràfiques i de les diverses fonts utilitzades.

III. Estat de la qüestió

Malgrat que la tesi doctoral se centri en l'argenter Joan Matons i, més concretament, en els canelobres de la seu de Mallorca (1704-1718), s'ha considerat necessari elaborar un estat de la qüestió relatiu a l'argenteria barroca catalana.⁴ S'ha estructurat en diversos epígrafs en funció de la naturalesa de les publicacions i, sobretot, del moment historiogràfic al qual pertanyen.⁵ Un primer apartat està dedicat a les publicacions anteriors a la Guerra Civil, etapa en què destaquen els textos vinculats a les exposicions celebrades a finals del segle XIX i començaments del XX, així com les aportacions sorgides en el camp de l'arqueologia litúrgica cristiana. El segon apartat es consagra als textos publicats des de la dècada dels anys quaranta i fins als setanta del segle XX, bàsicament de caire generalista i d'altres de caràcter exclusivament documental. El tercer apartat se centra en les aportacions sorgides a partir dels anys vuitanta, moment en què es produeix una revitalització de les recerques sobre l'art català i, de retruc, també sobre l'argenteria. El repàs historiogràfic es completa amb un epígraf que aplega els catàlegs d'exposició i d'àmbit museístic i patrimonial, amb una presència abundant d'obres de metall noble. Igualment, s'ha dedicat un apartat específic als treballs acadèmics que han suposat un avenç notable en aquest camp. Finalment, s'han individuat les aportacions relatives als grans argenters del període, sobretot pel que fa a Joan Matons. No cal dir que tots aquests estudis esdevenen els fonaments de qualsevol investigació posterior i que han estat el punt de partida ineludible de la present recerca.

Els precedents: des del segle XIX i fins a la Guerra Civil

La Primera Exposició Universal celebrada a Londres el 1851 va suposar un punt d'inflexió pel que fa a la valorització de les arts decoratives. D'una banda, en va afavorir la inclusió en les exposicions que es van succeir durant la segona meitat del segle XIX i, de l'altra, va culminar amb el sorgiment dels primers museus d'arts decoratives a les capitals europees (Caballero 2006, 97-98). De les nombroses mostres celebrades a Catalunya, tant l'exposició retrospectiva d'obres de pintura, escultura i arts sumptuàries del 1867 (*Informe* 1868) com la mostra d'*Arts sumptuàries antigues i modernes* (1877) (*Catálogo* 1877) van incorporar algunes obres d'argenteria d'època moderna. Ja en la centúria següent, es poden destacar, en especial, l'*Exposició d'art antic*, que va tenir lloc a Barcelona el 1902, o la *Retrospectiva de Arte* (1908), que va donar lloc a un

⁴ Aquest apartat és una síntesi, actualitzada i revisada, del treball final de grau d'Història de l'Art presentat l'any 2013 a la Universitat de Barcelona (Gutiérrez Ibáñez 2013).

⁵ Ha estat altament il·lustratiu l'estat de la qüestió elaborat per Joan Duran-Porta (2015, 28-35) en relació amb l'orfebreria romànica catalana.

catàleg redactat per Émile Bertaux (1910) i a un article de Josep Gudiol (1908) dedicat a l'argenteria que s'hi va exposar. Altres mostres que cal esmentar són *Orfebreria Civil Española*, amb diverses obres dels segles XVI i XVII (Artiñano 1925, 79) o l'*Exposició Internacional de Barcelona* (Barcelona, 1929), on es van exhibir els canelobres de Joan Matons (Gómez-Moreno 1929, 472, 520).

Tal com ha remarcat Joan Duran-Porta (2015, 29), els catàlegs i textos sorgits d'aquestes exposicions no són publicacions que tractin l'estudi de les obres ni que les presentin en el seu context històric. Això no obstant, són un exemple evident d'un interès progressiu envers les arts decoratives que va culminar amb el desenvolupament d'un corpus teòric que va incloure també l'argenteria, malgrat que les referències al context català siguin pràcticament inexistents.⁶ Altres publicacions sí que van endinsar-se en l'estudi de l'argenteria catalana en dates primerenques, si bé la barroca no va ser, ni molt menys, un dels principals focus d'interès.⁷ Tot i això, s'ha considerat que l'estudi científic de l'argenteria es va desenvolupar a finals del segle XIX i al primer quart del segle XX, tant a Catalunya com a la resta de l'Estat espanyol, esperonat per les grans exposicions que van fer-se en aquells anys (López-Yarto 2008).

En aquest context, és fonamental l'aportació de Fèlix Duran Cañameras (1915), a qui cal reconèixer-li el fet d'haver elaborat la primera monografia consagrada a l'argenteria catalana. El text, amb visió panoràmica, comprèn des del segle XI fins al XVIII. Respecte a l'època moderna, aporta una relació d'obres, ja sigui conservades o documentades, organitzada per tipologies i amb una distinció entre l'argenteria religiosa i la civil. Incorpora també un llistat d'argenters, des del 1525 fins a principis del segle XVIII, organitzat per ordre alfabètic i amb breus puntualitzacions en relació amb la seva trajectòria. L'estudi es completa amb unes extenses correccions i addicions que inclouen aspectes relatius al funcionament del gremi d'argenters, especialment del de Barcelona. Les dades es basen en l'estudi de Miquel González Sugranyes (1915), referència avui en dia encara ineludible per a les qüestions d'organització professional. Dels artífexs esmentats, s'atorga especial rellevància a les grans figures de la segona meitat del segle XVII i començaments del XVIII, com Bonaventura Fornaguera o Joan Matons. Del text, se n'ha de valorar també el rigor científic, atès que l'autor hi cita quines van ser les seves fonts d'informació, un aspecte molt útil per a la investigació actual.

⁶ Com a estudis clàssics sobre l'argenteria, val la pena recordar els de Jules Labarte (1872-1875), Ferdinand de Lasteyrie (1875), Hermenegildo Giner de los Ríos (1923). Amb relació a l'argenteria espanyola, cal mencionar Charles Davillier (1879), Juan Facundo Riaño (1890), Enrique Leguina (1894), Narciso Sentenach (1908-1909). També es troben notícies d'argenters a Juan Agustín Ceán Bermúdez ([1800] 2001) i Cipriano Muñoz Manzano ([1889] 1972).

⁷ A tall d'exemple, es poden esmentar els treballs de Jean Auguste Brutails (1901), Émile Bertaux (1909) i Agustí Duran Sanpere (1917).

D'aquest període, són igualment essencials les aportacions sorgides en el camp de l'arqueologia litúrgica cristiana. Els diferents estudis de Josep Gudiol (1872-1931) són encara obres plenament vigents i de lectura obligada, especialment les *Nocions de arqueologia sagrada catalana* (1902), reeditada trenta anys més tard, i la més breu *El mobiliari litúrgic* (1920b). Tot i la importància d'aquests dos textos, l'estudi cabdal de Gudiol relatiu a l'argenteria catalana continua malauradament inèdit. Es tracta del manuscrit *L'orfebreria catalana del segle IX al XVIII* (1914), consultable a l'Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, un text rigorós i de gran precisió que disposa de dues parts ben diferenciades: una primera en la qual es fa una revisió de l'argenteria catalana, amb caràcter general, i una segona reservada a l'estudi de les diferents tipologies.⁸ Inicialment es completava amb una tercera part, actualment desapareguda, que consistia en un diccionari d'artífexs catalans. A més, Gudiol havia previst acompanyar l'estudi amb fotografies de les diferents obres, llistades al final del manuscrit. Quant a la primera part, consta d'apartats específics per als diferents períodes històrics, amb epígrafs per als segles XVI, XVII i XVIII.⁹ D'entre les diverses qüestions que s'hi plantegen, s'atorga una especial atenció a la producció d'imatges escultòriques d'argent. També se subratllen les figures de Bonaventura Fornaguera i de Joan Matons, considerats els grans argenters del període. D'aquest text, se n'ha destacat el fet que és un dels primers a tractar l'argenteria catalana de forma independent i a demostrar un interès per individualitzar els diferents mestres argenters (Erra 1990, 1: 19).

De Gudiol cal mencionar també l'estudi sobre *Les creus d'argenteria a Catalunya* (1920a), on va ressenyar l'exposició de creus que va tenir lloc amb motiu de la celebració del Primer Congrés d'Art Cristià a Barcelona, l'any 1913. D'entre els exemplars d'època moderna, cal esmentar la creu de Castelldefels (1688), o bé les creus de Blanes, de Sant Genís de Vilassar o de Cardona, del XVIII. En relació amb el congrés, també va escriure diversos articles per a *La Veu de Catalunya*. En un d'aquests va tractar la tipologia de la veracreu de forma monogràfica (1913a, 1913b, 1914, 1915).

Primeres passes durant la dictadura

La Guerra Civil espanyola va suposar una aturada dels estudis sobre les arts decoratives, de manera que les aportacions posteriors al conflicte bèl·lic van ser ben minses. No va ser fins

⁸ ABEV. ACV. Gudiol Cunill, Josep. *L'orfebreria catalana des del segle IX al XVIII*, [ms.], 1914.

⁹ Concretament, se succeeixen els següents apartats: segles IX al XIII (p. 6-16); segle XIV (p. 17-27); segle XV (p. 28-47); segle XVI (p. 48-59); segle XVII (p. 60-69); segle XVIII (p. 70-76). La segona part s'estructura per tipologies: candelers (p. 77-78); corones votives i de llum. Llànties i presentalles (p. 79-82); insígnies eclesiàstiques (p. 83-90); veracreus (p. 91-100); mobles i vaixela (p. 101-119); joiells per a home (p. 120-126); joiells per a dona (p. 127-142); insígnies reials (p. 143-149); armament i barda (p. 150-157).

a les dècades de 1950 i 1960 que les arts de l'objecte, en general, i l'argenteria, en particular, van començar a fer-se un lloc en els manuals d'història de l'art i van ser objecte d'estudi en articles que cercaven, d'una banda, divulgar aspectes poc tractats fins al moment i, de l'altra, potenciar l'anàlisi d'algunes tipologies específiques.¹⁰ La publicació més important del període és *L'Art Català*, una col·lecció de referència dirigida per Joaquim Folch i Torres que va recollir i presentar els estudis sorgits abans de la Guerra Civil i que llavors eren pràcticament la base de la historiografia catalana (Erra 1990, 1: 20). En el segon volum, Josep Mainar (1958) va tractar les arts decoratives del Renaixement i del barroc, amb un interès evident pel moble. Amb tot, el camp de l'argenteria va rebre un tractament destacat: va glossar aspectes del gremi d'argenters, dels *Libres de Passanties* i va remarcar els grans noms del període, com Fornaguera i Matons. La base documental de les informacions de Mainar provenia dels treballs de Josep Maria Madurell i d'una publicació clau del període, el *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña* de Josep Francesc Ràfols (1951-1954), una obra de referència difícil de superar i amb nombroses notícies referents als mestres argenters.

Igualment, cal reconèixer el paper de Santiago Alcolea (1957, 1964, 1978), amb diversos treballs consagrats a l'argenteria catalana del període que continuen sent, a hores d'ara, de consulta obligada. Especialment, cal destacar la contribució al volum XX de la col·lecció *Art Hispaniae*, dedicat a les arts decoratives. L'autor va reservar-hi apartats específics per a l'argenteria moderna però, sobretot, va apuntar uns trets comuns en el context hispànic per concretar-los després en funció de les zones geogràfiques. En el cas de Catalunya, va exaltar l'argenteria de finals del sis-cents i de començaments del set-cents, en especial els mestres Fornaguera, Via, Matons i els dos Tramulles (Alcolea 1975, 224-227).

Des d'una altra perspectiva, cal posar de relleu les publicacions de caràcter bàsicament documental. D'aquest període són essencials els treballs de Josep Maria Madurell, els quals han donat a conèixer moltes notícies contingudes en els manuals notariais conservats a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona. Aquests documents han permès forjar una idea força acurada de la importància del gremi d'argenters a la Barcelona del 1700 i advertir la gran quantitat d'obres fabricades. És especialment exemplar l'article monogràfic sobre l'urna de sant Bernat Calvó (1701-1728), amb documentació inèdita sobre diversos aspectes relatius a la fabricació de l'obra (Madurell 1968), o l'estudi del bust reliquiari de sant Tomàs de Vilanova

¹⁰ En aquest darrer cas, per exemple, es pot mencionar l'estudi *Las custodias españolas* de Manuel Trens (1952), resultat del Congrés Eucarístic que es va fer a Barcelona el 1952.

(1698-1703) de la catedral de València, amb informació procedent del contracte i de diverses èpoques (Madurell 1976).¹¹

La represa dels estudis a la dècada de 1980

La dècada de 1980 va suposar un punt d'inflexió en l'estudi de l'art modern català. D'obligada referència és el volum *L'època del Barroc: segles XVII-XVIII* de la *Historia de l'Art Català*, escrit per Joan-Ramon Triadó (1984) i que, en el cas de l'argenteria, va permetre l'elaboració d'una reeixida compilació i sistematització de la informació coneguda fins aleshores. A més, s'hi apuntava la necessitat d'estudiar-la amb relació a altres disciplines artístiques, especialment l'escultura.¹² Precisament, aquesta qüestió començava a generar interès en el món acadèmic. Un dels primers treballs que va aproximar-s'hi és el de José Luis Romero (1984), gràcies al qual es van documentar nombrosos casos que certifiquen la relació professional entre argenters i escultors. També Santiago Alcolea (1984) va donar suport a aquesta línia d'investigació i va tractar les relacions de l'argenteria amb l'arquitectura, l'escultura i la pintura.¹³ Anys més tard, Carles Dorico (2007) va fer aportacions molt reveladores pel que fa a la relació professional entre els argenters catalans d'època moderna i alguns dels escultors coetanis més importants del període. Concretament, va donar a conèixer nombroses dades documentals que van reafirmar que es tracta d'una línia de recerca necessària i plena de possibilitats.

Les dècades dels anys 80 i 90 del segle XX també van donar lloc a un seguit de publicacions relatives a les arts decoratives que van aportar novetats i que van suposar una actualització dels estudis anteriors (Casadesús 2003, 250). És el cas de l'obra coordinada per Antonio Bonet, *Historia de les artes aplicadas e industriales en España*, amb articles signats per especialistes en cadascun dels àmbits. José Manuel Cruz Valdovinos (1982), una figura clau en el panorama hispànic, va escriure l'apartat corresponent a l'argenteria. El mateix autor va responsabilitzar-se del mateix apartat en el volum 45 de la col·lecció *Summa artis* (Cruz Valdovinos 1999). Malgrat tractar-se de dos textos cabdals de la historiografia espanyola, les notícies relatives a l'argenteria catalana d'època moderna són escasses a causa de l'exigència de síntesi a què obliga una publicació d'aquestes característiques.

¹¹ En relació amb altres treballs centrats exclusivament en l'art de l'argenteria, vegeu Madurell (1962, 1964, 1965).

¹² També va fer referència a aquesta qüestió en altres estudis posteriors (Triadó 1986, 169; 1989).

¹³ Des d'aquesta mateixa perspectiva, Maria Pilar Bertos (1991) va estudiar l'argenteria de Granada en l'obra *Los escultores de la plata y el oro*, títol que remet a les conegudes paraules d'Arfe, qui es definia a si mateix amb aquests termes. Al seu torn, era un homenatge implícit a l'obra *Los Arfes: escultores de plata y oro (1501-1603)* de Francisco Javier Sánchez Cantón (1920).

En l'àmbit pròpiament de l'argenteria catalana, s'ha de destacar el llibre *Argenters i joiers de Catalunya*, escrit conjuntament per Núria de Dalmases i Daniel Giralt-Miracle (1985). L'interès recau especialment en els apartats sobre l'argenteria medieval i contemporània, però aporta una síntesi molt valuosa de l'argenteria d'època moderna. Cal valorar-ne també la bibliografia, amb un intent d'exhaustivitat que completa aquell que la mateixa autora havia elaborat per al congrés *Art Català «estat de la qüestió»* (Dalmases 1984a). Són igualment importants els capítols consagrats a l'estructura i l'organització del gremi d'argenters, tot i que deutors de l'estudi de Miquel González Sugranyes (1915, 1: 187-454).¹⁴

Durant els darrers trenta anys, el coneixement de l'argenteria d'època moderna també s'ha beneficiat de les recerques centrades en alguns territoris.¹⁵ En l'àmbit de Tortosa, cal esmentar la feina feta per Joan-Hilari Muñoz (2001, 2004, 2010) i Jacobo Vidal (2004a, 2004b), gràcies a la qual s'han pogut documentar i estudiar les obres del tresor de la catedral. A la comarca del Bages, s'ha de mencionar la figura de Xavier Sitjes (1997, 2001), qui ha donat a conèixer noves dades al voltant de l'argenteria catalana d'època moderna. També és exemplar l'estudi sobre l'església de Sant Jaume d'Ulldemolins, amb un apartat reservat a l'argenteria d'època moderna (Martínez Subías 1995). Però, sobretot, per la profunditat de l'anàlisi, cal remarcar els dos estudis sobre el tresor de la seu de Mallorca escrits per Joan Domenge (1995b, 1995c), un dels quals dedicat als dos monumentals canelobres de Joan Matons. Del mateix autor, és especialment rellevant el treball relatiu a la nissaga dels Ros, tot i que aquesta se situa cronològicament a finals del segle XVI i començaments del XVII, i l'estudi monogràfic sobre el reliquiari de la capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat (1598-1600) de Felip Ros I (Domenge 2015a, 2015b).

Els catàlegs d'exposició, de fons museístics i patrimonials

Les diferents exposicions d'art religiós que van tenir lloc a partir de la dècada dels anys vuitanta del segle XX també van jugar un paper clau en la recuperació de l'argenteria d'època moderna. Les fitxes de catàleg escrites per Marià Carbonell, Núria de Dalmases, Antonio Martínez Subías o Manuel Trallero van permetre estudiar i donar a conèixer obres gairebé inèdites o del tot desconegudes. Dues mostres clau van ser *Thesaurus. L'Art als Bisbats de Catalunya* (Barcelona,

¹⁴ Igualment, es poden citar alguns treballs relatius a l'evolució cronològica i formal del punxó barceloní com, per exemple, el de Cristina Esteras (1979) o, sobretot, les publicacions dedicades als *Llibres de Passanties* (Duran Sanpere 1973c; Dalmases 1972, 1977; Trallero 1988a).

¹⁵ A tall d'exemple, vegeu els treballs d'Elisa Badia i Carina Huguet (1990), sobre el tresor de l'església parroquial de Sant Martí d'Altafulla; el de Salvador Arroyo (2000), dedicat a l'argenteria de l'església del Vendrell; el de Josep Galobart (1999), sobre l'argenteria de l'església parroquial de Santa Maria de Moià; o el de Francesc Xavier Altés (2004), sobre l'argenteria litúrgica i cultural del monestir de Montserrat.

1986) i *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana* (Barcelona, 1989). Altres exposicions d'art religiós vinculades a territoris concrets van tenir igualment un paper difusor fonamental. És el cas de l'exposició *Splendor Vallès. Art Cristià del Vallès (872-1880)* (Sabadell, 1991), *Pulbra* (Lleida, 1993), *Eucharistia. Art eucarístic* (Palma, 1993), *Pallium* (Tarragona, 1991), *Fidei Speculum. Art litúrgic de la Diòcesi de Tortosa* (Tortosa, 2000) o *Lux Dertosae* (Tortosa, 2004), amb estudis d'algunes de les obres més destacades de l'argenteria d'època moderna.

Sense tractar-se de publicacions vinculades necessàriament a una mostra expositiva però d'igual importància, s'ha de fer referència als catàlegs i als inventaris que presenten el patrimoni conservat per entitats museístiques i religioses, a pesar que la manca d'aquest tipus de documents fa «planar la foscor sobre una part del patrimoni artístic, des del moment en què es desconeix fins i tot el que s'ha conservat» (Domenge 1995a, 76). D'entre els exemples més notables, cal apuntar l'exhaustiu *Catàleg Monumental de l'Arquebisbat de Barcelona* (1981-2013), l'inventari artístic de la província de Tarragona (Liaño 1983) o el del patrimoni arqueològic, arquitectònic i artístic de la Segarra (Oliva 1998-2017). Aquest tipus de publicacions permeten conèixer i difondre el patrimoni artístic català i, per tant, s'han de tenir en compte a l'hora de desenvolupar especialment l'estudi de l'argenteria barroca, de la qual en manca un catàleg d'obra i tampoc es compta amb un coneixement clar de quines són les obres conservades. Pel que fa específicament al tresor conservat a la catedral i a les parròquies barcelonines, també és notable el clàssic volum dedicat a la ciutat de Barcelona (Ainaud, Gudiol i Verrié 1947).

En relació amb les guies i els catàlegs que llisten el patrimoni museístic, són d'especial rellevància els diocesans i els catedralicis. En el camp de l'argenteria barroca, cal subratllar el del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (Calderer i Bernades 2004), el del Museu Diocesà d'Urgell (Pal 1987), el del Museu Diocesà de Lleida (Planas i Fité 2001), els de la catedral de Tortosa (Alanyà i Muñoz 2015, 2016) o el del Museu d'Andorra (*Argenteria d'Andorra* 1990). També algunes col·leccions i museus estrangers, com el Victoria & Albert de Londres o la Hispanic Society de Nova York, compten amb grans creacions procedents del gremi de Barcelona (Johnson 1938; Oman 1968). Quelcom similar succeeix amb les obres barcelonines que, poc a poc, apareixen en publicacions destinades a catalogar l'argenteria de diverses ciutats espanyoles.¹⁶

¹⁶ A tall d'exemple, vegeu el treball de Cristina Esteras (1980), el llibre de Daedalus (1980) i l'estudi de Javier Alonso (2015).

Estudis d'àmbit acadèmic

Un àmbit clau en l'avenç de l'estudi sobre l'argenteria ha estat la recerca efectuada des de les universitats. En el context de la historiografia espanyola, és interessant assenyalar dues recerques que van actuar com a punt de partida per a l'estudi sistemàtic d'aquest art. D'una banda, la tesi doctoral de Diego Angulo (1928), centrada en l'argenteria sevillana. De l'altra, la de Jesús Hernández Perera (1955) al voltant de l'argenteria canària. A partir d'aquí, l'argenteria espanyola va viure una revifalla durant les tres darreres dècades del segle XX, amb un conjunt de recerques impulsades des de l'àmbit acadèmic gràcies a les quals moltes províncies i diòcesis estan estudiades totalment o parcial. A Catalunya, la recerca al voltant de l'argenteria s'ha vist igualment afavorida per l'impuls rebut des dels departaments d'història de l'art de les diferents universitats catalanes. Concretament, cal esmentar els treballs de Núria de Dalmases: la tesi de llicenciatura, consagrada a l'argenteria barcelonina del segle XVI (1972), i la tesi doctoral (1984b), centrada en l'argenteria medieval. Ambdós estudis acadèmics van ser publicats i han esdevingut textos de referència (Dalmases 1977, 1992b).

Posteriorment, altres treballs acadèmics han aportat nou coneixement a l'entorn de l'argenteria a Catalunya i a l'illa de Mallorca. Pel que fa al període medieval, s'han de destacar els estudis de Joan Domenge (1991) i de Joan Duran-Porta (2015). En relació amb l'argenteria d'època moderna, cal mencionar les recerques d'Alba Erra (1990), sobre l'argenteria vigatana i l'urna de sant Bernat Calvó; de Meritxell Casadesús (1996), centrada en l'argenteria barcelonina del segle XVI, especialment la de les comarques del Vallès i del Maresme; d'Antonio Martínez Subías (1998), amb un exhaustiu estudi sobre el Reial Col·legi d'Argenters de Reus; de Meritxell Minguet (2003), dedicada a l'argenter i comerciant Francesc Roig i Vives (1719-1749); o la més recent de Sara Montroig (2015), amb un treball sobre l'evolució de la imatgeria d'argent i el bust reliquiari a Catalunya durant el segle XVII. Alguns d'aquests estudis han estat publicats en articles o monografies, cosa que n'ha facilitat enormement la consulta i la difusió (Erra 1994; Martínez Subías 2008).

En relació amb el funcionament del gremi d'argenters, és interessant assenyalar el treball d'Assumpta Gou (1986)¹⁷ i el d'Isabel de la Fuente (1995). La primera va aportar informacions inèdites procedents de la documentació corporativa conservada majoritàriament a l'armari-arxiu de l'ofici i confraria dels argenters de Barcelona que, des del 1998, forma part de l'arxiu de l'abadia de Montserrat. Per la seva banda, Isabel de la Fuente va efectuar un inventari de la documentació existent en aquest armari-arxiu, conformat per dos-cents set pergamins

¹⁷ Es pot consultar actualment gràcies a la versió microfilmada (Gou 1999).

i quaranta-vuit llibres. Concretament, va analitzar l'únic volum d'època medieval i en va donar a conèixer part dels resultats en diversos articles (Fuente 1997, 1999, 2001). D'aquesta autora, cal referir-se també a un article publicat en el marc d'unes jornades sobre els gremis de Barcelona celebrades a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona l'any 2016 (Fuente 2017).

Aportacions específiques sobre Bonaventura Fornaguera i la nissaga dels Via

Bonaventura Fornaguera i Francesc Via II són dos dels argenters que, juntament amb Joan Matons, destaquen dins del panorama de l'argenteria del tombant del segle XVII. Ambdós van formar part del context artístic de Matons i van tenir un pes considerable en la seva trajectòria. Des d'un punt de vista historiogràfic, Fornaguera ha estat considerat un dels mestres més destacats del període. Fèlix Duran (1915, 72) ja en va parlar en relació amb la imatge de la Immaculada Concepció per a la catedral de Girona (1672) i amb diverses peces per a la capella de la Concepció de la catedral de Tarragona (1685). En una cronologia similar, Gudiol també va fixar-se en l'argenter i va incidir en el fet que havia signat la seva passantia com a «B.F aurifaver, escultor argenti et auri faciebat», és a dir, com a escultor d'or i argent, fet que el situava com un artífex avesat a fabricar imatges escultòriques d'argent.¹⁸ Així semblen confirmar-ho les nombroses obres documentades amb què compta, la gran majoria de les quals han estat localitzades per Josep Maria Madurell (1958, 1962, 1973). Cal afegir-hi l'atribució de la coneguda traça per a la custòdia de l'església parroquial de Santa Maria del Mar (Bassegoda Amigó 1925-1927, 2: 95-98; Trallero 1989; Dorico 2007, 313-314). Aquesta informació documental ha estat la base dels comentaris amb relació al mestre elaborats per la bibliografia posterior (Mainar 1958, 168-169; Triadó 1984, 83). Malauradament és, a hores d'ara, un argenter sense obra conservada, amb l'excepció d'un bust de sant Iscle preservat a l'església parroquial de Santa Maria de Breda (Madurell 1962, 107-108; Alcolea 1975, 227; Montroig 2015, 127-129). Al catàleg d'obres, s'hi ha de sumar també la informació de tipus biogràfic, amb documentació localitzada per Santiago Alcolea (1978, 259) i Rafael Cornudella (1999, 168). Per la seva banda, Carles Dorico (2007, 312-316) ha documentat una relació professional molt interessant entre l'argenter i l'escultor Andreu Sala.

Quant als dos Francesc Via, durant força temps es va parlar d'un únic artífex amb una àmplia trajectòria professional que s'estenia del 1655 fins al 1724. Santiago Alcolea (1978) va localitzar el testament de Via II, gràcies al qual va poder aclarir que es tractava, en realitat, de dos artífexs homònims, pare i fill. Quant a la reconstrucció del seu catàleg d'obra, han tingut un

¹⁸ ABEV. ACV. Gudiol Cunill, Josep. *L'orfèbreria catalana des del segle IX al XVIII*, [ms.], 1914, p. 67.

paper clau les dades facilitades per Josep Maria Madurell (1954, 1974, 1976), procedents de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, i per Lluïsa Vilaseca, obtingudes als arxius reusencs.¹⁹ Més recentment, s'hi ha incorporat la recerca en l'àmbit del tresor de la seu de Tortosa i que ha donat com a resultat preuades informacions documentals (Vidal 2004a, 2004b). D'altra banda, pràcticament totes les obres conservades de Via II van formar part de les mostres d'art religiós de la dècada de 1980.²⁰ Manuel Trallero (1986d), per a la mostra *Thesaurus*, va efectuar la primera aproximació biogràfica de la nissaga. Va compilar les informacions conegudes fins al moment però també va aportar-ne de noves, especialment relacionades amb els càrrecs exercits en el si del gremi.

Cal comentar que algunes de les aportacions més significatives sobre els Via han estat efectuades des del camp del gravat. Rosa Maria Subirana (1996, 2008) va fer una primera catalogació de les estampes, així com un intent inicial de discernir les trajectòries biogràfiques i professionals dels dos argenters. També Rafael Cornudella (1999) i Albert Garcia Espuche (2010) han aportat dades importants que han permès contextualitzar ambdós mestres en el medi artístic barceloní del moment i aproximar-se a la seva biografia. Posteriorment, l'elaboració d'un treball final de màster sobre la nissaga dels Via va donar lloc a un article de síntesi sobre la trajectòria i l'obra dels dos argenters (Gutiérrez Ibáñez 2014, 2017b).

Aportacions específiques sobre l'argenter Joan Matons

Joan Matons és un dels argenters més representatius de l'argenteria barcelonina del XVIII i també un dels més lloats. Les aportacions bibliogràfiques han demostrat l'interès acadèmic que han suscitat les seves dues úniques obres conservades: els canelobres de set braços (1704-1718) i l'urna de sant Bernat Calvó (1701-1728). Com a resultat, la bibliografia sobre l'artífex és una mica més abundant que la de la resta d'argenters del període, atès que molts d'aquests no disposen més que d'una breu menció en obres de caràcter general.

Pel que fa als canelobres, cal destacar especialment el treball monogràfic que va dedicar-los-hi Joan Domenge (1995c), en el qual va estudiar-ne el procés d'execució i posterior litigi legal. Es va basar en una part de la documentació epistolar conservada a l'Arxiu Capitular de Mallorca, en el panegíric *Desengaño e ingenio aviso que segun arte se ha compuesto* i, sobretot, en el *Memorial*

¹⁹ Gràcies a la seva recerca, es coneix l'autoria de Francesc Via II respecte a dues de les obres cabdals del seu catàleg, el bust reliquiari de sant Pere (1696-1697) per a la Prioral de Reus i les maces (1712) per a l'Ajuntament de la mateixa població (Vilaseca 1953; 1957; 1970, 67-68).

²⁰ Vegeu Trallero (1986b, 1986c, 1986e) i Martínez Subías (1989).

Ajustado del plet que va enfrontar l'argenter amb el Capítol de canonges de Mallorca.²¹ Cal destacar també altres contribucions anteriors, malgrat que de menor importància. En primer lloc, el treball de Josep Ramis d'Ayreflor (1947), en el qual va indagar al voltant del paper del canonge Antoni Figuera en l'encàrrec de l'obra. També són significatius el breu estudi de Jeroni Juan Tous (1957), més centrat en qüestions litúrgiques, i el comentari d'Agustí Duran Sanpere (1975a), formulat en un article sobre l'argenter. També cal assenyalar el treball de Joan-Ramon Triadó (1992), amb nombroses dades documentals inèdites procedents de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, relatives tant al procés d'execució com de resolució del contracte.²²

Durant les darreres dècades, els canelobres han format part de tres exposicions temporals. La primera d'aquestes es correspon a la mostra *Eucharistia. Art eucarístic*, celebrada a la Llotja de Palma la tardor de l'any 1993, amb una fitxa de catàleg consistent en una breu descripció de l'obra (*Eucharistia. Art eucarístic* 1993, núm. 115). La segona va ser l'exposició *A su imagen. Arte, cultura y religión*, que va tenir lloc a Madrid el 2014, amb un estudi redactat per José Manuel Cruz Valdovinos (2014) que sintetitzava les informacions conegudes fins al moment. La tercera va ser la mostra *La Menorà. Culto, storia e mito* (2017), celebrada a Roma, el catàleg de la qual incorporava un text de Francesco Leone (2017a) que plantejava els canelobres de Matons com un exemple de la transmigració de símbols de la cultura jueva a la cristiana.

L'urna de sant Bernat Calvó (1701-1728), considerada un dels tresors artístics del país (Barral 1994, 218-219), ha comptat amb una quantitat gens menyspreable d'estudis. De tots aquests, destaca especialment el d'Alba Erra (1990, 1994), que va centrar bona part de la seva tesi de llicenciatura en l'urna vigatana. El resultat va ser la revisió dels materials d'arxiu coneguts i l'aportació de noves notícies documentals; també la precisa descripció de les incidències del procés d'obratge i una detallada anàlisi iconogràfica elaborada gràcies a les fonts i als reculls de miracles i biografies de sant Bernat Calvó existents al fons de l'Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic. En dates més recents, Carles Dorico (2007, 322-324; 2014) s'ha interessat per quins escultors van intervenir-hi i, especialment, en quin grau l'escultor Pere Costa va col·laborar en la fabricació dels models.

²¹ AHCB. *Desengaño e ingenuo aviso que según arte se ha compuesto*. Tolosa: Antonio Rellier, 1725; BFBM. *Memorial Ajustado del pleyto pendiente en la Real Audiencia de este Principado, en la sala del noble señor don Leonardo Gutiérrez de la Huerta, cavallero del hábito de Alcántara. Entre partes de Juan Matons platero, vezino de Barcelona de una, y el síndico del venerable Cabildo de la Santa Cathedral Iglesia de Mallorca de otra*. Barcelona, 1723.

²² Es troben breus comentaris amb relació als canelobres en la bibliografia relativa a la catedral de Mallorca (Alcover 1916-1917, 23; Matheu 1955, 46; Coll Tomás 1977, 75-76). També els tracta de forma puntual la bibliografia relativa a la història de Mallorca (Dameto 1841, 2: 913; Llabrés 1977, 95).

Tot i això, també val la pena assenyalar les aportacions anteriors que, a hores d'ara, continuen ben vigents. D'una banda, els estudis elaborats per Josep Gudiol (1912) i Eduard Junyent (1943), on s'analitza el significat litúrgic de l'urna i es donen a conèixer dades relatives a l'obratge procedents dels arxius vigatans.²³ Al seu torn, Cèsar Martinell (1959-1963, 2: 120; 3: 125) es va interessar per la intervenció dels escultors Joan Roig i Pere Costa en el projecte. Més tard, Josep Maria Madurell (1968) va publicar la informació documental relativa a l'urna conservada a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona.

La bibliografia sobre l'argenter s'ha incrementat els darrers anys amb alguns articles que anticipen de forma esbossada una part dels resultats d'aquesta tesi doctoral (Gutiérrez Ibáñez 2017a, 2018, 2019a). Amb tot, cal advertir que la present recerca no hauria estat possible sense les aportacions anteriors. Concretament, dels treballs esmentats, s'han pres com a punt de partida els de Joan-Ramon Triadó (1992), Alba Erra (1990, 1994), Carles Dorico (2014) i, molt especialment, el de Joan Domenge (1995c). La importància d'aquests estudis rau, d'una banda, en les novetats documentals i, de l'altra, en el fet d'haver elaborat les primeres aproximacions en profunditat a les obres de l'argenter i a la seva trajectòria. Tot i això, cap d'aquests treballs esgota les possibilitats que ofereix la copiosa documentació existent al voltant dels canelobres, especialment l'epistolar i la relativa al plet amb els canonges de Mallorca, ni tampoc tracta de forma completa la pròpia figura de Joan Matons, tant des d'un punt de vista professional com personal.

²³ Gudiol (1906, 1924) va escriure un article precedent al voltant del sepulcre medieval, que va ser publicat en dues revistes en anys diferents.

IV. Marc teòric

Partint del coneixement previ exposat en l'estat de la qüestió, la present investigació vol sumar-se al conjunt d'iniciatives que en els darrers anys han permès avançar en la historiografia de l'art català dels segles XVII i XVIII. Com ja s'ha dit, l'objecte d'estudi se centra en la trajectòria de l'argenter Joan Matons i, sobretot, en la seva obra més important, els dos canelobres de set braços (1704-1718) per a la seu de Mallorca. Això no obstant, una de les premisses clares ha estat la d'aconseguir que la recerca no quedés limitada a l'obtenció de resultats en relació només amb l'obra i l'artífex, sinó que permetés extrapolar les conclusions en el si del context artístic de la Barcelona de l'època. Per tant, el marc teòric de la present tesi doctoral també el conformen un seguit de publicacions que, malgrat que no tenen relació directa amb l'argenteria catalana, aporten enfocaments teòrics i metodològics d'interès per al tipus de recerca que es planteja. Concretament, ha estat imprescindible l'ús d'enfocaments interdisciplinaris que han permès relacionar els aspectes artístics amb els continguts socials i culturals.

En primer lloc, s'ha considerat absolutament necessari estudiar l'argenteria del barroc en relació amb els processos de transmissió de models i de tipologies. Des d'aquesta perspectiva, resulta útil com a model teòric l'enfocament d'estudi descentrat, tal com l'exposa Peter Burke ([1997] 2000a, 231-264; [1998] 2000b, 11-24), per tal d'atendre a la pluralitat cultural del període barroc sense oblidar les connexions existents entre les diferents manifestacions. Concretament, l'historiador britànic empra el model dels «encontres culturals» i la noció de «recepció activa» per tal d'aprofundir en la manera com les diferents cultures es perceben entre elles i com es comuniquen. Des d'aquest punt de vista, es dóna importància al procés de transmissió cultural d'unes idees però no com una simple reproducció sinó entès com una adaptació creativa per part dels receptors. Aquest enfocament teòric ha permès ponderar l'assimilació creativa de models i de tipologies a l'hora d'analitzar les obres de Matons i els dibuixos de passantia. Al mateix temps, ha atorgat importància a les xarxes de transmissió, entre les quals cal citar les sinèrgies en el si del gremi d'argenters i les dinàmiques de col·laboració entre artífexs en el context de la Barcelona del 1700.²⁴ Finalment, ha facilitat una

²⁴ Altres historiadors de l'art han proposat emprar el model de pensament rizomàtic desenvolupat per Gilles Deleuze i Félix Guattari per trencar els models estàtics que encara es troben en el cor dels estudis de l'art barroc i centrar l'interès en el context de la disseminació de l'estil i del seu ús, tal com poden ser les diferents manifestacions que localment es van produir a Europa. Vegeu, per exemple, el treball de Claire Farago (2011).

aproximació dinàmica als conceptes de centre i perifèria, atès que s'ha estudiat la interacció d'un moviment internacional –en aquest cas el barroc– i les condicions locals de recepció.²⁵

En segon lloc, un dels aspectes clau que ha dirigit la recerca ha estat el de ressaltar la figura de Joan Matons en el context artístic de la Barcelona del 1700, tant pel que fa a l'excepcionalitat de les seves obres com a la concepció liberal del seu art. Concretament, la recerca s'ha centrat en un argenter *perifèric* amb l'objectiu d'analitzar com es produeix en el context local de la Barcelona de l'època el canvi de mentalitat artística, amb el litigi mantingut amb els canonges de Mallorca com una evidència clara d'aquest fet. Des d'aquesta perspectiva, cal citar el treball de Julián Gállego ([1976] 1995) com a punt de partida pel que fa a la consideració social dels artífexs i la importància atribuïda als plets que van mantenir. Però, sobretot, ha estat bàsica l'aproximació elaborada per José Manuel Cruz Valdovinos (2012) sobre l'abast dels litigis en relació amb la mentalitat liberal dels artífexs. Seguint la seva proposta, s'ha estudiat la informació pròpiament judicial, la legislació vigent i la doctrina jurídica a fi d'analitzar els conceptes jurídics i com aquests van ser emprats per Matons a l'hora de defensar el caràcter liberal de l'argenteria. D'altra banda, i pel que fa a la definició social de l'artífex, s'ha adoptat la categoria de «artista-rebel» proposada per Peter Burke (1979) i les nocions formulades per Rudolf i Margot Wittkower ([1982] 2017).

En tercer lloc, una de les fites de la present tesi doctoral és la de subratllar les possibilitats escultòriques dels metalls nobles i, consegüentment, la relació existent entre argenteria i escultura. Com s'ha comentat, és una via tímidament endegada per part de la historiografia artística local però que s'ha erigit com a necessària per aproximar-se a l'art de l'argenteria. En aquest sentit, dos estudis que s'han pres com a model de la present recerca són *Scultura in argento* (Catello i Catello 2000) i *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque* (Montagu 1996) relatius a l'argenteria napolitana i romana respectivament. En ambdós s'hi analitza el paper dels escultors en l'execució dels models previs de les obres d'argent i, sobretot, s'hi demostra l'equívoca distinció entre art menor i art major a l'hora d'aproximar-se a creacions amb una gran qualitat tècnica i artística, l'estudi de les quals obre una línia molt suggeridora pel que fa a les confluències artístiques.

²⁵ Des d'aquest punt de vista, també resulta útil com a marc teòric l'aproximació a les categories de centre i perifèria proposada per Enrico Castelnuovo i Carlo Grinzburg (1979).

V. Hipòtesis i objectius de la investigació

L'estat de la qüestió elaborat així com la recerca d'estudis relatius a l'argenteria europea han permès confirmar algunes de les intuïcions prèvies i definir les hipòtesis que regeixen la recerca. Totes tradueixen les expectatives de la investigació i faciliten la concreció dels objectius.

Hipòtesis centrals:

- L'argenteria catalana del barroc va assolir un alt nivell tècnic i conceptual com a resultat de l'àmplia cultura teòrica i gràfica dels argenters barcelonins.
- L'art de l'argenteria del barroc ha donat lloc a obres que poden ser considerades veritables escultures d'argent.
- Joan Matons va ser el millor argenter del moment, dotat d'una gran creativitat i amb una consciència artística molt superior a la dels argenters coetanis.
- El plet sostingut entre l'argenter Joan Matons i el Capítol de canonges de Mallorca és un episodi clau de la reivindicació de l'argenteria com a art liberal. En conseqüència, va marcar tota una generació d'artífexs que va treballar a la Barcelona de la dècada dels anys vint del segle XVIII.

Hipòtesis secundàries:

- Els argenters barcelonins del barroc van col·laborar professionalment amb els escultors a l'hora de fabricar els models de les obres d'argent. Tot i això, en la majoria dels casos, la seva concepció i ideació va correspondre als argenters.
- Els argenters barcelonins que van treballar durant les darreres dècades del segle XVII i el primer terç del XVIII van emprar el gravat com a font d'inspiració. Tot i això, com els millors escultors i pintors del moment, van tenir la capacitat de produir obres a partir de la reformulació dels models gràfics en lloc de fer-ne una còpia fidel. Els argenters van demostrar així una consciència creativa.
- Els argenters barcelonins del període tenien una concepció de l'argenteria com a art liberal.
- Els canelobres de la seu de Mallorca són una obra única en el context de l'argenteria barroca catalana, tant pel virtuosisme tècnic i decoratiu com pel simbolisme litúrgic.

Pel que fa als objectius, se n'han plantejat quatre de principals i d'altres de secundaris. La seva formulació ha permès, en segon terme, seleccionar el disseny metodològic necessari per portar a terme la investigació.

Objectius principals:

- Estudiar la cultura figurativa dels argenters barcelonins del barroc i els seus referents teòrics. Es contemplen: 1) els tractats de l'època i les fonts literàries que els permetien compartir uns debats artístics i uns models iconogràfics amb els artífexs d'altres disciplines; 2) els gravats que circulaven per l'Europa de l'època.
- Demostrar que amb l'argent es van fabricar algunes de les obres més importants del barroc català. Es tenen en compte, també, els aspectes tècnics.
- Indagar sobre la trajectòria professional i familiar de l'argenter Joan Matons amb la finalitat de contextualitzar-lo en el si de l'argenteria catalana del període. També s'intenta esbrinar quina era la seva personalitat i com aquesta va poder influir en la relació amb els comitents i en el resultat final de les obres.
- Analitzar el plet que va enfrontar l'argenter Matons amb els canonges mallorquins. Es contempla: 1) la informació relativa a la fabricació dels canelobres; 2) els debats artístics sostinguts en relació amb l'obra, amb una atenció especial a les opinions formulades pels artífexs que van intervenir durant el plet en qualitat de testimonis i visuradors; 3) els conceptes teòric-artístics i jurídics emprats per a fonamentar les posicions d'ambdues parts.

Objectius secundaris:

- Examinar les relacions professionals que van establir-se entre escultors i argenters i quin va ser el grau d'intervenció dels primers en la fabricació dels models previs a les obres. Es tenen en compte les tècniques emprades pels argenters a partir de la documentació de l'època.
- Estudiar l'ús que van fer els argenters barcelonins dels gravats que circulaven per l'Europa de l'època.
- Considerar els episodis en què els argenters del període van contribuir al debat teòric de la liberalitat de les arts a fi de reivindicar la creativitat i la inventiva de la seva feina.
- Ponderar la importància dels canelobres de Matons per a la seu de Mallorca en relació amb la producció d'argenteria catalana i europea. Així mateix, estudiar la tipologia del canelobre de set braços quant a la litúrgia cristiana i el seu paper en el context mallorquí.

VI. Disseny metodològic

A l'hora d'afrontar la recerca, ha estat necessari prendre un seguit de decisions en relació amb l'estratègia emprada i els procediments de recollida i de sistematització de les dades, que s'exposen tot seguit.

Caràcter de la investigació i metodologia interpretativa

La investigació és de naturalesa històric-artística i amb un objecte d'estudi d'àmbit local, atès que se centra en l'argenteria barcelonina d'època barroca. Pel que fa al caràcter, és una investigació monogràfica perquè tracta un tema específic i ben emmarcat cronològicament i geogràfic. Pel que fa a la pràctica, és una investigació bàsica, amb la voluntat d'aportar nous coneixements científics a la disciplina de la història de l'art. És també teòrica perquè es replanteja la concepció que fins al moment ha tingut l'argenteria catalana del barroc i alhora vol fer aportacions al voltant del context artístic del qual sorgeix.

Es tracta, igualment, d'una investigació comparativa i causal. D'una banda, perquè s'ha relacionat la producció i la figura de l'argenter Matons amb la d'altres artífexs del període per a cercar una comparació sincrònica; de l'altra, perquè s'han cercat les causes que han permès contextualitzar l'objecte d'estudi en l'entorn cultural, artístic, social, litúrgic, teòric i jurídic al qual pertany. La investigació té validesa interna perquè els resultats obtinguts són vàlids per al camp d'estudi acotat. A més, les conclusions podran extrapolar-se a altres grans obres suficientment documentades de l'argenteria catalana d'època barroca. D'altra banda, també té validesa externa, atès que s'ha aportat nou coneixement científic en relació amb el context artístic i cultural de la Barcelona del 1700.

L'enfocament metodològic adoptat és integral amb la voluntat d'evitar les anàlisis parcials o excloents. Així doncs, s'ha optat per un «mètode històric totalitzador» (Borrás Gualis 2001, 106) a fi d'estudiar els canelobres de set braços (1704-1718) i l'artífex que els va obrar des d'una perspectiva integradora, per tal d'inserir-los en la realitat social i cultural a la qual pertanyen. D'una banda, les metodologies formalista, iconogràfica i iconològica han permès l'estudi de l'obra i dels models figuratius i ornamentals emprats, sense oblidar la importància dels aspectes litúrgics. De l'altra, el mètode biogràfic ha permès aproximar-se a la figura de Joan Matons i reconstruir-ne els aspectes familiars i professionals, així com esbossar-ne la personalitat. A més, des de la metodologia de la història cultural i social, s'ha estudiat la documentació d'arxiu per aprofundir en el procés de fabricació de l'obra, però també en

qüestions com la defensa de l'argenteria com a art liberal, la cultura teòrica i figurativa dels argenters o la rivalitat entre artífexs.

D'altra banda, i dins del paraigua metodològic de la història social i cultural, la present investigació encaixa també dins dels paràmetres de la pràctica historiogràfica definida com a «microhistòria», el tret més característic de la qual és la reducció d'escala a l'hora de portar a terme les recerques («microscopi social») però amb l'objectiu d'extreure conclusions generals a partir de les dades locals (Burke 2007, 67). Una altra característica d'aquesta pràctica historiogràfica que concorda amb la recerca plantejada és la d'haver centrat l'objecte d'estudi en un individu o un esdeveniment excepcional dins del seu context social i cultural, amb preferència per les classes populars (Amelang 1995, 310-311). Igualment, també és habitual que aquesta pràctica es basi en un estudi intensiu del material documental (Levi [1993] 2012, 122), com succeeix en el cas de la present tesi doctoral. En definitiva, la recerca s'ha centrat en un cas local però rellevant de la Barcelona del 1700 i se n'ha fet un estudi integral que en tot moment ha tingut en compte el context.

Tècniques d'investigació, recollida de dades i fases del pla de recerca

Per acomplir amb el disseny metodològic exposat, s'han emprat les següents tècniques qualitatives d'investigació: la recerca bibliogràfica, la tècnica documental i el treball de camp.

La recollida de dades s'ha portat terme a partir de l'anàlisi directa de l'obra i dels diferents tipus de fonts, les documentals i les iconogràfiques. Pel que fa als documents, s'han tingut en compte els següents:

- Documents primaris. S'han considerat tant els documents d'arxiu com altres textos contemporanis que permeten fer una aproximació a la cultura figurativa i teòrica dels argenters barcelonins.
- Documents secundaris. S'ha fet una exhaustiva recerca bibliogràfica per tal d'elaborar l'estat de la qüestió de l'objecte d'estudi i aprofundir en el marc teòric.
- Documents terciaris. S'han consultat els registres documentals publicats. La consulta ha estat crítica i, sempre que ha estat possible, s'ha verificat el contingut amb la consulta del document original.

Pel que fa a les fonts iconogràfiques, s'han tingut en compte les següents:

- Els gravats, que han permès establir les xarxes de circulació de models. S'ha fet una recerca a través de la xarxa i dels repertoris publicats i també se n'ha fet una consulta directa en centres especialitzats, bàsicament a l'Istituto Centrale per la Grafica (Roma).
- El corpus de dibuixos pertanyents als *Llibres de Passanties* (1500-1852), conservats a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.
- Les fotografies antigues de les obres a fi de veure'n possibles alteracions i, sobretot, els usos litúrgics.
- Les fotografies d'altres obres amb les quals es poden establir paral·lels tipològics.

Com s'ha dit, la tesi doctoral se sustenta principalment en la documentació primària. Els documents esmentats són nombrosos, resultat d'una àrdua tasca d'arxiu. Tot i això, l'enfocament no és positivista perquè no s'ha fet una simple enumeració de dades sinó una interpretació d'aquestes amb l'objectiu d'elaborar un relat que contribueixi a incrementar el coneixement sobre l'objecte d'estudi. S'ha treballat en més d'una vintena d'arxius i centres de recerca, dels quals els més importants són els següents:

- Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA). S'ha consultat el plet judicial que l'argenter Joan Matons va iniciar a la Reial Audiència de Catalunya contra el Capítol de canonges de la seu de Mallorca del 1718 al 1730 (ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, 768 folis).
- Arxiu Capitular de Mallorca (ACM). S'ha estudiat la documentació epistolar intercanviada pel Capítol de canonges de Mallorca amb els seus procuradors a Barcelona i amb l'argenter Joan Matons (ACM. SAG 2-094, 293 documents datats entre el 1703 i el 1731); s'ha pres en consideració la documentació relativa als canelobres (comptes, anotacions dels canonges, etc.) (ACM. SAG 2-093, 60 documents); actes capitulars (1650-1900).
- Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB). S'ha analitzat la documentació sobre l'argenter Joan Matons relativa tant a aspectes biogràfics (capítols matrimonials, testament, inventari, etc.) com a aspectes professionals (acta d'examen de mestre argenter, contractes i àpoques, etc.). També s'ha cercat informació d'altres argenters del gremi de Barcelona.

El pla de recerca s'ha desenvolupat en quatre grans fases:²⁶

- Fase preliminar: disseny detallat de la investigació i elaboració de l'estat de la qüestió.
- Fase heurística: recopilació i sistematització de les fonts bibliogràfiques, documentals i iconogràfiques. Observació directa de les obres a estudiar i d'aquelles que n'han permès una comparació sincrònica.
- Fase hermenèutica: anàlisi, crítica i interpretació de les fonts i de les obres.
- Fase assagística: síntesi i argumentació de resultats. Redacció de la tesi.

Els dos primers cursos acadèmics (2015/16, 2016/17) es van dedicar a desenvolupar les tres primeres fases de la investigació. Així doncs, es va fer una recerca bibliogràfica exhaustiva en relació amb l'argenteria peninsular i catalana del barroc, amb especial atenció als argenters Francesc Via II i Joan Matons. Però, sobretot, els esforços de recerca es van concentrar en el treball d'arxiu. Així mateix, es va transcriure bona part de la documentació localitzada a fi de fer-ne una anàlisi crítica i facilitar el procés de redacció de la tesi.

Pel que fa al lloc i al context, el fet de centrar el tema de la recerca en l'argenteria barcelonina ha permès que la investigació s'hagi pogut fer des de la Ciutat Comtal. Tanmateix, s'han fet desplaçaments recurrents a Mallorca per tal d'analitzar els canelobres, fer una recerca de camp en relació amb la presència de la tipologia del canelobre de set braços en la diòcesi mallorquina i portar-hi a terme la recerca documental. Amb tot, la gestió amb l'Arxiu Capitular de Mallorca d'un permís de digitalització de les dues sèries documentals relatives a l'obra va agilitzar enormement el procés de recerca arxivística.

El tercer any acadèmic (2017/18) es va dedicar a l'anàlisi dels models europeus emprats per l'argenter Matons i es va fer recerca al voltant dels possibles paral·lels tipològics, en especial pel que fa a la presència del canelobre de set braços en la litúrgia cristiana. D'una banda, la recerca de models es va fer extensiva a la resta d'argenters del gremi de Barcelona amb la finalitat d'esbrinar quins eren els gravats europeus més utilitzats pels contemporanis de Matons. De l'altra, la recerca sobre la tipologia del canelobre de set braços es va obrir als exemplars conservats a Europa, especialment a Alemanya i a Itàlia. Per assolir ambdós objectius, es va dur a terme una exhaustiva revisió bibliogràfica en centres italians gràcies a una estada de tres mesos gestionada amb la Università degli Studi di Teramo (abril-juny 2018).

²⁶ Se segueixen les fases de la metodologia d'investigació històrica proposades per David Hernández de la Fuente (2012).

Acabada la fase de recerca, es van dedicar íntegrament el quart i el cinquè cursos (2018/19, 2019/20) al procés de redacció de la tesi.

Criteris de citació bibliogràfica, d'estil i ús lingüístic

A l'hora de presentar els resultats de la recerca, s'ha optat pels següents criteris formals de citació bibliogràfica i d'estil i ús lingüístic. Quant a les referències bibliogràfiques, s'han seguit els criteris proposats pel *Manual de estilo Chicago-Deusto* (Torres Ripa 2013), que ofereix una adaptació a la llengua espanyola d'aquest manual de referència internacional. Dels estils de citació proposats, s'ha optat pel «d'autor-data» però combinat amb notes al peu de pàgina. La decisió s'ha pres amb l'objectiu d'alleugerir al màxim l'aparat crític i reservar-lo a les explicacions i a les referències documentals, amb un pes importantíssim des del punt de vista de les novetats aportades en aquesta tesi doctoral.

El sistema de citació «autor-data» consisteix a citar les fonts bibliogràfiques en el text, entre parèntesis, amb el cognom de l'autor o l'autora, la data de publicació i, si és necessari, la pàgina. Quan un mateix autor o autora ha publicat més d'una obra el mateix any, s'ha afegit una lletra darrera de l'any (a, b, etc.). Si ha estat necessari, també s'ha indicat l'any de la primera edició entre claudàtors. En el cas d'obres d'autoria múltiple, els cognoms s'han separat amb una «i». D'altra banda, en el llistat de referències només s'hi ha invertit el nom del primer autor o autora i s'ha escrit una coma abans i després del seu nom de pila. A més, els títols s'han ordenat alfabèticament, sense tenir en compte els articles que en precedeixen el terme principal.

Per tal d'evitar que les citacions en el text siguin excessivament llargues, s'ha optat per escriure només el primer cognom. Tot i això, en aquells casos en què dos autors o autores tenen un primer cognom coincident, s'ha decidit escriure'ls tots dos per evitar confusions. També s'ha mantingut el segon cognom quan els autors o autores són més coneguts gràcies al segon cognom que no pas al primer. En qualsevol cas, a la bibliografia se n'ha fet constar, sempre que ha estat possible, el nom complet.

D'altra banda, i amb l'objectiu de deixar ben palesa l'existència d'investigadores en aquest àmbit de recerca, en aquells casos en què se les ha referenciat de forma directa en el text, s'ha considerat útil donar-ne sempre el nom i el cognom. Aquest criteri s'ha adoptat també en el cas dels investigadors amb l'objectiu d'evitar l'ús asimètric dels noms.²⁷

²⁷ S'ha seguit una de les opcions proposades a la *Guia per a l'ús no sexista del llenguatge a la Universitat Autònoma de Barcelona* ([2008] 2011) elaborada per Heura Marçal, Fiona Kelso i Mercè Nogués.

Citacions en el text:

En conclusió, resulta evident que els argenters, com els pintors i escultors, eren ben conscients que els gravats exercien un rol fonamental en la seva feina i es preocupaven per mantenir els seus repertoris al dia, d'acord amb el gust de l'època (Bosch 2009, 170-171).

Seguint una reflexió proposada per Anna Maria Pedrocchi (2010, 27-29) en relació amb els argenters romans [...].

En relació amb la imatge, Joan Domenge (1995b, 267) ha explicat que el seu origen es remunta al 1631, quan els canonges van plantejar l'ús de dues velles làmines d'argent per a fer un sant Pere.

Rudolf i Margot Wittkower ([1982] 2017, 60-68) han tractat precisament l'obsessió per la feina que presenten alguns artistes i com aquests podien alternar períodes de gran furor creatiu amb d'altres d'inactivitat, dedicats a allò que anomenen «ocio creatiu».

La via lul·lista s'ensenyava des del 1483 a l'Estudi General Lul·lià creat per Ferran el Catòlic, mentre que les altres tres es professaven respectivament al convent de Sant Francesc, al col·legi de Monti-Sion de la Companyia de Jesús i al convent de Sant Domingo (Cassanyes i Ramis 2015).

Aquesta disposició permet relacionar amb facilitat la citació del text amb la referència completa ubicada al final de la tesi doctoral. En el cas que s'hagin citat dues o més contribucions pertanyents a una mateixa obra col·lectiva, aquesta també s'ha incorporat a la bibliografia. Al seu torn, les entrades específiques s'han abreujat per evitar repeticions. La llista de referències segueix el següent format, sempre en consonància amb allò establert per l'estil Chicago-Deusto:

Bosch Ballbona, Joan. 2009. «La culture artistique au service de l'art de dévotion: exemples en Catalogne à l'époque moderne». A *L'art au village. La production artistique des paroisses rurales (XVI-XVIII siècle)*, editat per Sophie Duhem, 167-189. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Pedrocchi, Anna Maria. 2010. *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo*. Roma: «L'Erma» di Bretschneider.

Domenge Mesquida, Joan. 1995b. «Enlluernats per l'argent. Una visita al tresor». A *La Seu de Mallorca*, 257-272.

Wittkower, Rudolf, i Margot Wittkower. (1982) 2017. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. 11a ed. Madrid: Cátedra.

Cassanyes Roig, Albert, i Rafael Ramis Barceló. 2015. «Los grados en teología luliana en la universidad de Mallorca (1692-1824)». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* 71: 93-127.

En els casos en què ha estat necessari referenciar dos o més treballs diferents en una mateixa citació entre parèntesis, el criteri adoptat ha estat el cronològic:

Per exemple, s'hi argumenta que l'argenteria és un art noble perquè precisa el coneixement de diverses arts liberals com la geometria, la perspectiva i l'àritmètica (Sanz 1991, 39, 200; Herráez 2016, 121).

Pel que fa a la resta de casuístiques, s'ha seguit en tot moment els criteris establerts pel *Manual de estilo Chicago-Deusto*, al qual es remet.

Quant als documents d'arxiu, atesa la importància que han adquirit en aquesta tesi i, consegüentment, el seu considerable volum, s'ha optat per relacionar-los en l'aparat crític. En aquest cas, la citació ha mantingut sempre la identificació de l'arxiu a través de l'acrònim pertinent i la del document amb la signatura, la datació i també la foliació:

AHPB. Jacint Borràs, *Manual*, 724/26, 30 de juliol de 1679, f. 144v-147r.

Els manuscrits i els fullets de l'època conservats en biblioteques o arxius, s'han considerat com si fossin documentació d'arxiu i s'han referenciat també en l'aparat crític:

ICAB. *Addición en favor de Juan Matons platero en respuesta del alegato que ha dado a luz el venerable Cabildo de la Santa Iglesia Cathedral de Mallorca*. Barcelona, 20 d'abril de 1728.

Quant a la citació de noms d'edificis, monuments i altres construccions, s'ha emprat la versió catalana sempre que aquesta existeixi. En cas contrari, s'ha mantingut la grafia original però en lletra rodona i no cursiva. En els casos en què la designació conté un terme comú purament descriptiu (catedral, església, parròquia, etc.), aquest s'ha escrit amb lletra minúscula i només s'ha mantingut la majúscula en els casos en què s'ha considerat que forma part del nom propi. En canvi, els substantius i adjectius integrats en els noms oficials d'organitzacions, s'han escrit sempre amb majúscula inicial:

El Capítol de canonges de la catedral de Barcelona.

La Reial Seca de Barcelona.

La Seu Vella de Lleida

En el cas dels topònims estrangers, s'ha respectat la grafia original excepte en aquells casos en què existeix una versió tradicionalment acceptada en català.

Pel que fa als noms dels personatges històrics, s'ha seguit el criteri de l'Institut d'Estudis Catalans segons el qual els noms s'han d'adaptar a cada llengua segons les fórmules recollides

per les enciclopèdies de prestigi.²⁸ Concretament, s'ha seguit allò establert per la Gran Enciclopèdia Catalana i la Gran Enciclopèdia de Mallorca. En el cas dels noms d'artífexs i d'altres individus que no apareixen recollits en les enciclopèdies, s'ha optat per escriure'ls segons la grafia actualment acceptada. Tot i això, s'ha mantingut el nom de pila en castellà quan s'ha considerat més adequat.

Criteris de transcripció i d'edició dels documents

La transcripció dels documents s'ha basat en el principi general de respecte a la grafia original. De tota manera, amb l'objectiu de facilitar-ne la lectura i la comprensió, s'han adoptat alguns criteris d'acord amb la normativa de transcripció proposada per la *Commission Internationale de Diplomatique* i editada a *Folia caesarangustana* (1984):

- S'han seguit els criteris actuals de puntuació, ús de majúscules i minúscules i accentuació.
- En el cas de mots compostats o aglutinats, s'ha optat per separar correctament les paraules segons la normativa actual. Així doncs, s'ha normalitzat l'ús del guionet i s'ha utilitzat el punt volat per tal de separar les elisions i aglutinacions que no tenen equivalència gràfica en el català i el castellà normatiu.
- S'ha utilitzat el claudàtor per indicar les paraules de lectura dubtosa. En aquells casos en què ha resultat impossible la deducció, s'ha indicat amb punts suspensius i s'ha assenyalat el nombre aproximat de caràcters mancants. De la mateixa manera, s'han emprat els claudàtors per restituir paraules no existents en el manuscrit original però que s'han afegit per facilitar la comprensió de la transcripció.
- Els escrits a la interlínia així com l'existència de notes marginals i les crides al text original, s'han indicat amb claudàtors aguts: dits sos pares y <de dits sos avis maternals>.
- Els números s'han deixat en xifres romanes o aràbigues segons constaven en el text original.
- S'han respectat les duplicacions de lletres.
- Els espais en blanc deliberats s'han assenyalat amb l'expressió [en blanc] entre claudàtors.

²⁸ IEC. *Criteris. Espai web de correcció de l'IEC*. «La traducció de noms propis a altres llengües en les publicacions de l'IEC», accés el 14 de gener de 2020. <https://criteris.espais.iec.cat/2018/08/24/5-2-2-la-traduccion-de-noms-propis-a-altres-llengues-en-les-publicacions-de-iec/>

- En el cas d'errors, s'ha corregit la transcripció i s'ha indicat en nota. No s'ha introduït la fórmula (*si*) dins del text per no dificultar la lectura.
- En aquells casos en què no s'ha pogut consultar el document original, s'ha seleccionat la grafia de la còpia o transcripció més propera a l'original.
- La foliació o paginació del document original s'ha indicat a través de claudàtors. En els casos en què una paraula ha quedat tallada, s'ha solucionat de la següent manera: fà-[f. 45r] –brica.
- Els fragments en llatí intercal·lats en documents escrits majoritàriament en català o castellà, apareixen en cursiva.
- En el cas dels fragments incorporats en el cos de la tesi, s'ha emprat la negreta per ressaltar algun aspecte interessant.

Tots els documents van precedits d'un encapçalament format per la datació, el regest i la taula de tradició. La datació inclou tant la data d'elaboració del document o «data cronològica» –amb el format any, mes i dia– com el lloc de producció o «data tòpica». En el cas dels documents que no presenten de forma explícita aquesta informació però que s'ha pogut deduir, s'ha indicat sempre entre claudàtors. El regest, que consisteix en un resum dels aspectes clau del contingut del document, s'ha ubicat a continuació de la datació i en un paràgraf independent. La taula de tradició indica detalls sobre la naturalesa del document, la ubicació arxivística i altres edicions en què ha estat transcrit. S'ha fet constar sempre la font original del document (A), l'existència de còpies (B, C...), i les publicacions que n'han inclòs una transcripció (a, b...) així com la font emprada (*ex A*, *ex B...*). En darrer lloc, cal assenyalar que l'ordenació dels documents que conformen l'apèndix documental, dividits en dos apartats, ha seguit un estricte criteri cronològic i se'ls ha assignat una numeració àrabica correlativa per a facilitar-ne la identificació.

Nota sobre les equivalències monetàries i els sistemes de mesura

El sistema monetari existent al Principat de Catalunya i al Regne de Mallorca en el marc cronològic de la present recerca –del darrer quart del segle XVII i fins a mitjan segle XVIII– era summament complex atesa la seva dualitat. D'una banda, hi havia un sistema de compte basat en el diner i els seus múltiples imaginaris: el sou (12 diners) i la lliura (20 sous). De l'altra, es disposava de les monedes corrents com el ralet d'argent i el ral de billó, a Barcelona, o el doble ral de plata i el dobler d'aram, a Mallorca. Aquestes monedes locals eren, normalment,

de poc valor, de manera que els intercanvis comercials importants es feien amb moneda castellana d'or i d'argent (Crusafont 1996, 39-43, 106-108). La situació era encara més enrevessada per l'existència de valors efectius diferents entre el diner català i el mallorquí que derivava en tot un joc d'equivalències.

En el cas concret del procés d'obratge dels canelobres de Joan Matons, les remeses de diner de Mallorca a Barcelona es van efectuar amb dobles (*dobles escudos de oro* o *doblonas*) i amb els anomenats reials, rals o peces de vuit d'argent (*reales de a ocho de plata*). Els valors de canvi proposats en aquest treball han estat calculats gràcies a les equivalències que s'han pogut deduir de la documentació epistolar, de les èpoques notarials i dels comptes relatius a la fàbrica dels canelobres, així com dels canvis oficials assenyalats en l'edicta del Capità General de Catalunya del 13 de juliol de 1718.²⁹ Quan ha estat possible, aquestes equivalències monetàries han estat contrastades amb els estudis elaborats per Gaspar Feliu (1991-1993) i Pierre Vilar (1981, 333-380). D'aquesta manera, s'ha pogut conèixer que el canvi a Catalunya era de 110 sous catalans per a la dobla i de 28 sous per al ral de vuit d'argent. A partir del 1708, el canvi de la dobla va augmentar fins als 112 sous mentre que el del ral de vuit es va mantenir. A Mallorca, la dobla es canviava a 90 sous i 8 diners mallorquins i la peça de vuit d'argent a 22 sous i 8 diners.

Quant a les mesures relatives al pes i a la longitud, ha estat essencial la consulta de l'estudi de Claudi Alsina, Gaspar Feliu i Lluís Marquet (1990). Pel que fa a l'or i l'argent, el sistema habitual a Barcelona per a mesurar-ne el pes era el de les balances mercals, basat en el marc (aproximadament 268,34 grams actuals) i els seus submúltiples, l'unça i l'argencç, amb les equivalències següents:

1 marc = 8 unces; 1 unça = 16 argencços; 1 marc = 128 argencços

Existia també el sistema de les balances tenderes que mesurava quintars, lliures i unces i que, tot i que molt més puntualment, també s'ha localitzat en la documentació. Amb aquest sistema, les equivalències són les següents:

1 quintar = 104 lliures; 1 lliura = 12 unces

1 quintar = 41.600 grams; 1 lliura = 400 grams; 1 unça = 33,33 grams

Pel que fa a la longitud, s'utilitzava la cana (1,554 m) i el pam (19,425 cm) amb l'equivalència següent:

1 cana = 8 pams

²⁹ MDC. Fons de la Guerra de Successió (1680-1750). *Edicte de Francisco Pio de Saboya del 13 de juliol de 1718*.

Una altra unitat de mesura a considerar és la llei de l'argent, emprada per a denotar-ne la puresa. Juan de Arfe (1572, 7, 11) ja especificava que la plata fina era de 12 diners i que cada diner tenia 24 grans. A finals del segle XVII, en la documentació s'indica l'equivalència de la llei de marca de Barcelona amb la de 10 diners i 12 grans. Actualment la llei s'expressa en mil·lèsimes. Per tant, la llei de 12 diners equival a 999 mil·lèsimes i la de 10 diners i 12 grans a 875. D'altra banda, la llei d'11 diners especificada en el contracte dels canelobres de Mallorca es correspon a 916,6 mil·lèsimes.

Abreviatures utilitzades en el text

a.	abans
aC	abans de Crist
c.	<i>circa</i> (a l'entorn de)
cap.	capítol
cat.	catàleg
cm	centímetres
d.	diners
dC	després de Crist
disc.	discurs
doc.	document (docs., en plural)
doc.	documentat
ed.	editor (eds., en plural)
ed.	edició
et al.	<i>et alii</i> (i altres)
etc.	etcètera
f.	foli
fig.	figura (figs., en plural)
ibíd.	<i>ibidem</i> (a la mateixa obra)
id.	ídem
inv.	inventari
là.m.	làmina
ll.	lliura
llib.	llibre
m	metres
m.	marcs
mm	mil·límetres
ms.	manuscrit
n.	nota
núm.	número (núms., en plural)
p.	pàgina
tít.	títol
r	recto
r.	ral
r8	ral de vuit
s.	sou
s.	segle
s. d.	sense datar

s. f.	sense foliar
s. n.	<i>sine nomine</i>
s. p.	sense pàgina
s. v.	<i>sub voce</i> (<i>sub vocibus</i> en plural)
t.	tom
v	verso
vol.	volum (vols., en plural)

Acrònims dels arxius i de les institucions citades en el text

Barcelona ciutat

ACA	Arxiu de la Corona d'Aragó
ACB	Arxiu Capitular de Barcelona
ADB	Arxiu Diocesà de Barcelona
AHCB	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
AHPB	Arxiu Històric de Protocols de Barcelona
AHSCSP	Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau
BC	Biblioteca de Catalunya.
CRAI-UB	Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació de la Universitat de Barcelona
ICAB	Biblioteca de l'Il·lustre Col·legi de l'Advocacia de Barcelona
IEC	Institut d'Estudis Catalans
MDC	Memòria Digital de Catalunya
MHCB	Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya

Catalunya

ABEV. ACV	Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic. Arxiu Capitular de Vic (Vic)
ACCT	Arxiu Capitular de la Catedral de Tarragona (Tarragona)
ACGAF	Arxiu Comarcal del Garraf (Vilanova i la Geltrú)
ACL	Arxiu Capitular de Lleida (Lleida)
ACVOC	Arxiu Comarcal del Vallès Occidental (Terrassa)
APSA	Arxiu Parroquial Sant Antoni Abat (Vilanova i la Geltrú)

Palma

ACM	Arxiu Capitular de Mallorca
AHUIB	Arxiu Històric de la Universitat de les Illes Balears
ARM	Arxiu del Regne de Mallorca

BDM	Biblioteca Diocesana de Mallorca
BFBM	Biblioteca de la Fundació Bartomeu March
València	
BHUV	Biblioteca Històrica de la Universitat de València
Europa	
ADPO	Archives Départementales des Pyrénées-Orientales (Perpinyà)
ASCR	Archivio Storico Capitolino di Roma (Roma)
BAV	Biblioteca Apostòlica Vaticana (Ciutat del Vaticà)
BNCR	Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (Roma)
BNF	Bibliothèque Nationale de France (París)
INHA	Institut National d'Histoire de l'Art (París)

PRIMERA PART

L'ARGENTERIA BARCELONINA A L'ENTORN DEL 1700

1. L'argenteria catalana a l'època del barroc: un mirada panoràmica

Els esforços de recerca en el camp de la història de l'art català duts a terme els darrers decennis han posat de relleu la importància de la producció artística del Principat durant els segles XVII i XVIII. L'estudi del patrimoni conservat, de les nombroses dades documentals conegudes i dels testimonis fotogràfics de les obres perdudes, sobretot a causa de la Guerra Civil espanyola, han evidenciat que molts artífexs van demostrar una gran perícia a l'hora d'executar els encàrrecs provinents tant d'òrgans col·lectius –universitats, obrerries parroquials, confraries o capítols catedralicis– com d'iniciatives de promoció individual. A més, la demanda generada arran de l'aplicació de les directrius sorgides del concili de Trento va afavorir la producció artística de caràcter religiós (Bosch 2014, 127-131).

Juntament amb els assoliments de pintors i escultors, a bastament demostrats, també els argenters catalans van tenir un rol destacat a l'hora de prestigiar l'art català d'època moderna. Tot i això, cal lamentar que, a hores d'ara, se'n tingui un coneixement encara precari. D'una banda, a causa de la manca d'atenció historiogràfica cap a l'art de l'argenteria. De l'altra, com a conseqüència del baix índex de supervivència de les obres, ja sigui perquè han estat foses per crear-ne d'altres més afins al gust de l'època, venudes per obtenir-ne el valor intrínsec del material o bé emprades per a encunyar moneda en períodes de necessitat econòmica (Montagu 1996, 10). Amb tot, gran part de les obres afortunadament conservades denoten l'alta qualitat aconseguida per l'argenteria catalana dels segles XVII i XVIII.

Dins d'aquest context, el gremi de Barcelona va tenir una importància cabdal i va esdevenir un centre de producció d'argenteria capaç d'abastir comandes tant del Principat com dels Regnes d'Aragó, València i Mallorca. N'hi ha prou a recordar algunes de les obres conservades, com el reliquiari per a la capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat (1598-1600) de Felip Ros I; el reliquiari dels sants Fabià i Sebastià (c. 1611), fabricat pel seu fill, Felip Ros II i conservat al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona; la imatge d'argent de santa Eulàlia (1644) de la catedral de Barcelona, obrada per Joan Perutxena; el reliquiari de sant Francesc Xavier (1711) d'Antoni Mateu per a l'església de Santa Maria de Montblanc; o l'urna de sant Ermengol de la Seu d'Urgell (1753-1755) de Pere Lleopart, ja de cronologia més tardana. Però, sobretot, cal assenyalar la importància assolida per la generació d'argenters que va treballar el darrer terç del segle XVII i fins al primer terç del XVIII, autors d'algunes de les creacions més influents de l'art modern català. La seva trajectòria, a més, va coincidir amb els anys en què es pot parlar realment d'art barroc a Catalunya, atès que no és fins ben entrat el segle XVII que «es

comencen a notar els efectes de la penetració dels recursos expressius i ornamentals de signe barroc en els repertoris dels tallers» (Bosch 2014, 134).

Els dos noms clau de l'argenteria barroca són els de Francesc Via II i Joan Matons, competidors acèrrims a l'hora de fer-se amb les comandes més ambicioses. Les obres sorgides dels seus tallers, especialment del de Joan Matons, demostren un alt virtuosisme, a l'altura de les grans creacions europees del període. Igualment, cal valorar altres noms, com el de Bonaventura Fornaguera i la nissaga dels Tramulles, amb tres generacions dedicades a l'argenteria. Malgrat que d'aquests pràcticament no se'n conegui cap obra conservada, les nombroses informacions documentals disponibles, especialment en el cas del primer, demostren que els argenters barcelonins van fer front a un ritme sostingut de comandes d'obres d'argent, sobretot de temàtica religiosa i amb un marcat caràcter escultòric.

Precisament, un dels aspectes distintius de l'argenteria barroca és el vincle existent entre l'escultura i l'argenteria, de manera que les obres resultants no poden ser considerades sota el paraigua de categories tan connotades i poc concretes com la d'arts decoratives, per esmentar-ne una de les menys pejoratives. De fet, aquest període, potser més que cap altre, evidencia que l'argent no només pot esdevenir un mitjà escultòric tant vàlid com la fusta, el marbre o el bronze, sinó que també va ser emprat per a crear alguna de les grans obres del barroc europeu. L'escultura d'argent requereix habitualment la relació professional d'almenys dos artífexs, cosa que en situa l'estudi en una interessant cruïlla de relacions artístiques i d'influències entre mestres de diferents arts (Montagu 1996, 1-2, 6-7).

La relació estreta entre l'escultura i l'argenteria queda ben palesa també en els arguments de l'escultor Gaspar Gener en el litigi que l'any 1603 va enfrontar-lo amb el gremi d'argenters de Mallorca arran d'una denúncia per haver practicat l'art de l'argenteria sense haver passat l'examen. Els argenters argumentaven que l'art de «fer sisell y relleu és propi i particular del offici de argenter» mentre que per a Gener no existien diferències substancials perquè l'escultura era també l'art de fer imatges «de cisell i de relleu» amb materials ben diversos, entre els quals l'argent. D'una banda, aquesta afirmació, com ha explicat Marià Carbonell (2002, 13), recorda Juan de Arfe, que es va proclamar escultor «de oro y plata».³⁰ De l'altra, pot vincular-se amb les paraules que més tard escriuria Francisco Pacheco, qui va defensar el valor de l'escultura en si mateixa per damunt de la matèria de la qual està fabricada (Pacheco [1649] 1990, 104).

³⁰ En relació amb aquest plet, vegeu també el comentari de Mercè Gambús i Andreu Josep Vilallonga (2012, 191-193).

Més enllà de la creació de grans obres destinades a les institucions civils i, especialment, religioses, és evident que l'activitat dels mestres del gremi comprenia també la fabricació de joiells i de petits objectes d'argent destinats tant a l'ús personal com al domèstic. Tanmateix, és en la resolució de les comandes d'argent més notables on es pot copsar l'excel·lència assolida a l'hora de resoldre una producció de gran complexitat tècnica. De fet, la documentació evidencia que els mateixos confreres establien la distinció entre els mestres que treballaven l'argent d'aquells que es dedicaven a l'execució de joiells i petites peces d'or, és a dir, que eren orfebres. D'això n'és un exemple clar un fragment del plet que va enfrontar Joan Matons amb els canonges de la catedral de Mallorca i en el qual es discuteix sobre la nominació d'un expert neutral que pogués portar a terme la visura dels canelobres (1704-1718):

El syndico del Cabildo de la Santa Iglesia de Mallorca dize que, aunque en el gremio de plateros de esta ciudad de Barcelona se halla crecido número de oficiales, pero como no todos sean peritos para poder juzgar la obra de los ciriales por los diferentes ejercicios a que se emplean, por esto doy por inhábiles o sospechosos a los plateros obreros de oro y en quanto a los plateros obreros de plata hay dos classes, la una de plateros de sinzel, que son los más a propósito, y la otra de obreros de plata con martillo, que pueden tener alguna censura en semejantes obras.³¹

La diferència entre «plateros de sinzel» i «obrerros de plata con martillo» remet a les tècniques emprades. Els primers devien estar avesats al treball de la fosa, una tècnica que requeria ser completada amb un important retoc de cisell. Els segons, en canvi, devien fer obres que implicaven un treball de planxa d'argent, normalment amb la tècnica del repussat. Però, sigui com vulgui, allò interessant és la capacitat dels argenters –i no dels orfebres– per a crear una obra de volum rodó com, per exemple, una imatge d'argent, una tipologia molt habitual durant aquest període.

Arran dels dictàmens del concili de Trento, especialment el decret sobre les imatges elaborat en la sessió XXV, de desembre de 1563, es va corregir i ampliar la devoció dels sants i santes i de la Mare de Déu. Això va donar lloc, des de les darreres dècades del segle XVI i durant el segle XVII, a una proliferació d'imatges de caire processional i per a ser venerades a l'interior de les esglésies (Checa 1983, 330). Alhora, va incrementar la demanda de bustos reliquiari a fi de custodiar les santes relíquies. La fusta policromada va ser un dels materials més emprats, gràcies al fet que permetia comissionar innumerables figures de mig bust o bé de cos sencer (Staffiero 2006, 345-346). Però, evidentment, quan les possibilitats econòmiques ho permetien, l'argent

³¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 91r.

esdevenia el material predilecte per a servir les restes santes o per a evocar la imatge de les figures sagrades.

Juntament amb les escultures de metall noble, de les quals els argenters de Barcelona en van obrar un nombre ben notable, cal esmentar les grans urnes funeràries, amb relleus narratius que n'embelleixen els perfils i que denoten un treball evident de caire escultòric. Es van fabricar també obres preuades destinades a les grans celebracions litúrgiques, especialment les urnes o arques per a la reserva eucarística durant la diada del Dijous Sant. La importància assolida pels Monuments a partir del segle XVI i especialment durant el XVII va fer que s'esmercessin esforços per a crear espectaculars conjunts escenogràfics a través de la il·luminació procedent de grans candelers i làmpades d'argent que destacaven visualment el centre d'interès litúrgic, l'arca, i que acompanyaven la vigília nocturna (Rivas 2003, 516-517). Moltes d'aquestes obres van assolir una rellevància excepcional i van esdevenir creacions plenes d'inventiva.

De fet, un dels trets clars de l'argenteria del barroc és la seva monumentalitat, associada a un virtuosisme tècnic i creatiu així com a una exuberant decoració. En el cas català, predomina una ornamentació frondosa de tipus vegetal i floral (amb garlandes, fullatges, frondes, etc.), especialment evident a partir de la dècada de 1670. A més, s'hi afegeix una proliferació d'angelets i de caps de querubins i, ocasionalment, d'altres figures, com sàtirs i lleons amb anelles a la boca, motius procedents dels repertoris de gravats que circulaven per l'Europa de l'època. A partir de mitjan segle XVIII, els motius típicament barrocs van deixar pas a la rocalla, però no van variar les tipologies ni tampoc es va eliminar la decoració anterior (Carbonell 1993, 28).

Seguint una reflexió proposada per Anna Maria Pedrocchi (2010, 27-29) en relació amb els argenters romans, és interessant assenyalar que el dibuix sempre es trobava entre els coneixements artístics requerits a un mestre argenter. Malgrat que aquest fet pugui fer pensar en una producció diferenciada, les obres existents sorprenen per una certa homogeneïtat de les formes i també dels ornaments, de manera que s'adverteix l'ús d'uns models comuns, sovint procedents dels repertoris d'estampes. El mateix succeeix en el cas dels argenters catalans que, de la mateixa manera que els pintors i els escultors de l'època, van basar-se en l'estampa internacional per a resoldre els diferents projectes que assumien. Amb tot, alguns artífexs van saber conjugar l'ús de gravats amb un llenguatge personal per a arribar a unes propostes més lliures i innovadores que van ser aclamades pels seus contemporanis (Bosch 2014, 134-135).

En aquest context, els argenters més dotats, com Francesc Via II i Joan Matons, també van posar de relleu l'existència d'esquerdes en el sistema i la mentalitat gremials. El primer amb una proposta per als joves argenters presentada al gremi el 1689 i el segon amb la defensa del valor artístic dels canelobres per a la seu de Mallorca i en les millores implementades respecte al projecte inicial. Però, sobretot, aquesta concepció liberal de la professió va derivar, en el cas de Matons, en una voluntat d'excel·lència i de perfecció en totes les obres que va emprendre. Cal tenir present que aquests mestres es van beneficiar d'un entorn favorable, amb altres mostres en defensa de la liberalitat del treball artístic, com és el cas dels litigis dels escultors de Barcelona contra el gremi de fusters a fi de separar-se'n o aquells que va protagonitzar posteriorment el pintor Antoni Viladomat contra el Col·legi de Pintors (Bosch 2014, 136). En resum, a finals del segle XVII i començaments del XVIII, l'argenteria de Barcelona va gaudir d'un moment àlgid: d'una banda perquè va participar del debat teòric de reivindicació del caràcter liberal de les arts, amb arguments que assenyalen el coneixement de la teoria artística del moment; de l'altra, perquè va donar lloc a alguna de les grans creacions de l'art modern català.

2. L'obtenció del grau de mestre argenter

L'accés al grau de mestre argenter depenia d'un examen que certifiqués una suficiència mínima per a exercir l'ofici amb garanties. No se sap amb certesa la data d'institució de la prova però a les ordinacions del 1475 ja es diu de forma explícita que cap argenter podia obrir botiga a Barcelona si abans no havia demostrat als cònsols del gremi la pràctica continuada de l'ofici durant sis anys, dins o fora de la ciutat, i havia provat «la bona vida e bons costums». A les ordinacions del 1489, s'estableix l'obligatorietat d'haver exercit sis anys com a aprenent a casa d'un mestre argenter del gremi i, acabat el període formatiu, la necessitat de passar una prova específica que contemplés una part teòrica, que consistia a «interrogar als examinats de les coses que mester són en ben obrar», i també una de pràctica, en la qual els candidats havien de demostrar que podien executar una peça amb metall noble fent-los-hi «pintar o deboxar aquelles e metre-les en obra» (González Sugranyes 1915, 1: 362, 366-367).

A Barcelona van formar-se joves procedents de tot el Principat, fins i tot fills d'argenteres d'altres poblacions. Dels contractes d'aprenentatge conservats, es pot inferir que solien tenir uns 14 o 15 anys quan iniciaven la formació i també que residien interns a casa del mestre, qui en sufragava les despeses de manutenció. En el cas que l'aprenent decidís desdir-se dels pactes establerts, es preveia una compensació econòmica que consistia a restituir les despeses del primer any que, a finals de la dècada de 1690, s'estipulaven en 1 sou i 6 diners per jornada.³² Tant si l'aprenent havia abandonat voluntàriament la casa del mestre o bé si aquest l'havia fet fora, calia comptar amb el vistiplau dels cònsols i de la prohomenia per prosseguir la formació amb un altre argenter. La cèdula reial atorgada per Felip V el 1732 va ratificar la durada de l'aprenentatge, que sempre havia estat de sis anys des del 1489, i va especificar, com ja s'havia fet en les ordinacions del 1705, que el mestre no podia agafar un segon aprenent fins que no haguessin transcorregut quatre anys de l'entrada del primer (González Sugranyes 1915, 1: 336, 395).

En acabar el període formatiu, l'aprenent rebia del mestre un certificat en què es donava fe dels sis anys de formació i de la bona conducta demostrada. En aquell moment, podia jurar per fadrí —és a dir, prometre davant de la prohomenia que compliria amb les ordinacions—

³² Vegeu, a tall d'exemple, els contractes d'aprenentatge següents: AHPB. Joan Navés, *Borrador dels actes rebuts*, 845/7, 13 de gener de 1696 (contracte entre Antoni Vicenç Lluell, natural de Rubí, i l'argenter Josep Ribes); 14 de gener de 1696 (contracte entre Joan Barrau, fill de Narcís Barrau, argenter de Girona, i Bonaventura Fornaguera); 7 de setembre de 1696 (contracte entre Jacint Comelles, fill de Gabriel Comelles, argenter de Pons, i Joan Matons); 5 d'octubre de 1696 (contracte entre Joan Baptista Ros, fill d'un argenter homònim de la ciutat de Girona, ja difunt, i Onofre Arnaudies); Joan Navés, *Borrador dels actes rebuts*, 845/9, 12 d'abril de 1698 (contracte entre Macià Torroella, natural de Sabadell, i Joan Pau Pol).

i treballar per compte d'altri, ja fos el seu mestre o un altre argenter, o bé sol·licitar plaça per fer l'examen (González Sugranyes 1915, 1: 239). En els casos en què no s'havia fet un acte d'afermament, no n'hi havia prou amb el certificat i els mestres havien de jurar davant del cònsol en cap de la confraria que l'interessat havia completat els anys de formació requerits. Així es va procedir en el cas de Llorenç Soler i Andreu Parent, «jovens argenters», que van sol·licitar plaça per fer l'examen però que només comptaven amb el certificat i no amb un contracte d'aprenentatge per demostrar, de manera certa, que havien acabat els anys formatius. En conseqüència, els mestres Bonaventura Fornaguera i Josep Rodoreda, amb qui havien portat a terme respectivament la formació, havien de «jurar que dits Llorens Soler y Andreu Parent tenen la pràctica complerta de dits sis anys». L'afer no es va resoldre de la mateixa manera per als dos sol·licitants perquè, en la reunió de la confraria celebrada el 30 de juny de 1679, hi consta que «Bonaventura Fornaguera jurà en mà y poder del honorable cònsol en cap que lo dit Llorens Soler ha practicat los dits sis anys y la dita confraria deliberà que fos admès conforme los demás. Y que lo dit Andreu Parent per est any no fos admès, atès lo dit Rodoreda no ho ha volgut jurar».³³ Per evitar aquestes situacions, a partir de les ordinacions del 1705, el mestre tenia l'obligatorietat de comunicar al gremi que havia assumit un aprenent per tal que el clavari pogués registrar-ne el nom i la procedència. Els sis anys d'aprenentatge començaven a comptar a partir del dia en què s'havia inscrit l'aprenent al *Llibre del clavari* o bé a partir del dia en què el mestre havia declarat tenir l'aprenent a casa. D'aquesta manera, s'asseguraven un registre que actuava a mode de certificat oficial i amb plena validesa (González Sugranyes 1915, 1: 395).

No obstant això, la prova no era oberta a tots els candidats perquè les ordinacions establien que només podien examinar-se anualment un màxim de tres aspirants. En quedaven exclosos els fills de mestre argenter, prerrogativa que va ampliar-se als gendres (González Sugranyes 1915, 1: 305). Per tant, existia un *numerus clausus* per accedir al grau de mestre que va afavorir els lligams entre nissagues. En el cas dels candidats que no disposaven d'un parentiu familiar estret amb cap mestre argenter, l'atorgament d'una plaça per a fer l'examen es portava a terme per votació anònima. El mateix dia que Bonaventura Fornaguera va jurar que Llorenç Soler havia completat els sis anys d'aprenentatge, la confraria va deliberar la concessió de només dues places per a fer l'examen, tot i que tenien sis candidats: l'esmentat Llorenç i també Jaume Pasqual, Joan Nadal, Pacià Duran, Ramon Guilla i Bartomeu Bruguera. Conseqüentment, es va votar «ab la forma acostumada, que és ab rodolins posats dins de dos capsas de fusta, per

³³ AHPB. Jacint Borràs, *Manual*, 724/26, 30 de juny de 1679, f. 144v-146r.

a veurer a quins dels dits jovens se concedirà la plassa». ³⁴ En altres reunions, es detalla una mica més el sistema de votació. Concretament, s'hi especifica que cada confrare introduïa els noms dels aspirants en dues capsas, una de negra, amb els proposats, i una de groga, amb els descartats. ³⁵ Els noms estaven escrits en llenques de paper ubicades a l'interior d'una bolleta de cera engomada, els anomenats rodolins, que s'empraven en processos de selecció i nomenaments. ³⁶ En aquella ocasió, els afortunats van ser Joan Nadal i Pacià Duran. ³⁷ Del primer se'n conserva el dibuix de passantia, datat el 23 de novembre de 1679, ³⁸ i del segon només una anotació en els *Llibres de Passanties* segons la qual va passar l'examen el 1679. ³⁹ L'any següent Jaume Pasqual, Ramon Guilla i Llorenç Soler van aconseguir finalment la plaça, atès que van aprovar l'examen el setembre de 1680. ⁴⁰

Cal assenyalar que, en termes generals, la bibliografia sol considerar que els joves argenters no podien examinar-se fins als vint-i-cinc anys, quan assolien la majoria d'edat, però aquesta restricció no apareix especificada a les ordinacions. En canvi, en una súplica presentada l'any 1699 al Trentenari s'esmenta explícitament que els argenters que no eren fills de mestre solien examinar-se «tenint de ordinari la edat de 25 anys» i que això els perjudicava a l'hora d'accedir al càrrec de majordom perquè el criteri de selecció contemplava els anys d'antiguitat com a mestre confrare. En canvi, denunciaven que «se donan las plassas als fills de mestre a la edat de 16 a 20 anys», cosa que podia suposar «que lo fill arribia a ser condecorat en las prerrogatives de dita confraria primer que lo pare». ⁴¹ Per tant, cal interpretar que l'edat no era una condició indispensable a l'hora d'examinar-se però que sí que ho eren els sis anys d'aprenentatge. Per exemple, en el Privilegi del 22 de febrer de 1700 concedit a la confraria per part de Jordi de Hessen-Darmstadt, lloctinent de Catalunya, s'hi especifica que els candidats no podien examinar-se si no havien «estat y habitat primer sis anys ab mestre argenter habitant

³⁴ *Ibid.*, f. 146r-146v.

³⁵ AHPB. Jacint Borràs, *Manual*, 724/25, 4 de juliol de 1678, f. 187v-189r.

³⁶ *Diccionari català-valencià-balear*, s. v. «rodolí», accés el 15 de gener de 2020, <http://dcvb.iecat.net/>

³⁷ AHPB. Jacint Borràs, *Manual*, 724/26, 30 de juny de 1679, f. 147r.

³⁸ Joan Nadal, *disseny d'un càntir*, 23 de novembre de 1679 (AHC.B. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 644, f. 193).

³⁹ AHC.B. *Llibres de Passanties*, vol. III, f. 190v.

⁴⁰ Jaume Pasqual, *disseny d'un anell*, 3 de setembre de 1680 (AHC.B. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 647, f. 196); Ramon Guilla, *disseny d'una peça de vaixel·la*, 11 de setembre de 1680 (AHC.B. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 648, f. 197); Llorenç Soler, *disseny d'un càntir*, 12 de setembre de 1680 (AHC.B. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 649, f. 198).

⁴¹ El conflicte es va resoldre amb una deliberació del Trentenari segons la qual la condició per accedir al càrrec de majordom menor era la d'haver estat mestre confrare un mínim de deu anys. En el Privilegi del 1732, es va tractar novament la qüestió i es va estipular que l'antiguitat ja no fos un requisit per accedir al càrrec de majordom, sinó que només havia de ser-ho l'aptitud, la legalitat i la idoneïtat dels candidats, juntament amb el fet de tenir aprovat l'examen de mestre argenter i de posseir un obrador públic al carrer de l'Argenteria. Miquel González Sugranyes (1915, 1:275-280, 341, 419-451) fa una síntesi del conflicte i transcriu els principals documents.

en la present ciutat per aprenent de la dita art o ofici de argenter» (González Sugranyes 1915, 1: 306), condició que als fills de mestre no els calia demostrar.

Quant a les característiques de l'examen, els majordoms del gremi eren els encarregats de notificar la petició a la prohomenia i, al seu torn, d'informar-se sobre la bona vida, fama i llinatge de l'aspirant. Després de les oportunes indagacions, tenia lloc l'examen, el qual era avaluat per quatre mestres, dos especialitzats en obra d'or i dos en obra d'argent, elegits biennalment. Les diferents proves es feien en presència de la prohomenia. Tal com s'especifica en les ordinacions del 1700, l'aspirant havia de demostrar primer l'habilitat pel dibuix i, després, fer en un paper volant una mostra de la peça que volia fabricar en or o argent. El procés d'obratge tenia lloc en un espai expressament designat, normalment la casa d'algun dels cònsols. Acabada la part pràctica, els majordoms presentaven la peça obrada i el paper volant als examinadors i a la prohomenia. Si el veredicta era positiu, es portava a terme la darrera part de l'examen, que consistia en un interrogatori oral de caràcter teòric sobre qüestions relatives a l'art de l'argenteria, tals com definir què és un quirat, què és la llei de l'or i de la plata, etc. En cas que l'examinand respongués positivament a la majoria de preguntes, l'examen es donava per conclòs i es donava llicència a l'aspirant per dibuixar la peça en un llibre –els coneguts com a *Llibres de Passanties*, conservats en set volums a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona– que, a mode de registre, recollia els exàmens fets a partir de l'any 1500. S'hi consignaven també altres informacions biogràfiques com, per exemple, el nom del candidat, si era o no fill de mestre, i la data en què havia aprovat. Posteriorment, havia de presentar el paper volant, la peça obrada i el dibuix realitzat en els *Llibres de Passanties* a la prohomenia, que en votava l'admissió.⁴²

Les actes notariais dels exàmens, contingudes en els manuals dels notaris del gremi, revelen l'existència de dos sistemes de votació. En el cas que el candidat fos fill o gendre de mestre argenter, els confreres en votaven l'admissió a mà alçada i, de forma habitual, s'especifica que rebien la totalitat dels vots *nemine discrepante*. En canvi, la votació era anònima quan el candidat no provenia d'una nissaga d'argenter. En aquest cas s'empraven botons blancs o negres, que els confreres introduïen respectivament en dues capsas, una groga i l'altra verda. S'admetia el

⁴² Aquesta síntesi sobre les característiques de la prova està basada en les ordinacions del gremi dictades pel consell municipal el 1588, en la informació continguda en el Privilegi concedit a la confraria per part de Jordi de Hessen-Darmstadt, lloctinent de Catalunya, el 22 de febrer de 1700 i en la Reial Cèdula atorgada per Felip V l'any 1732 (González Sugranyes 1915, 1: 377-382, 304-313, 314-348; Transcriu els tres documents). D'altra banda, en el *Llibre dels Advertiments* (1606), on es recullen els deures i les obligacions dels cònsols i dels majordoms, es parla també de la naturalesa de l'examen, amb més detalls i curiositats. Vegeu AHCB. *Llibre d'advertiments... y modo del que se ha de fer i observar los senyors majordoms de la confraria*, 1606-1609, f. 4-9. Núria de Dalmases (1977, 6-7) n'aporta una transcripció.

candidat en el cas que hagués tingut la majoria de vots positius.⁴³ El nou mestre es comprometia a tenir presents tots els privilegis, ordinacions, deliberacions i prerrogatives, a complir amb tot allò estipulat i a pagar les taxes que li corresponien com a confrare. Se li atorgava, llavors, facultat per exercir com a mestre i obrir botiga als carrers de la confraria.

A la Reial Cèdula del 1732, es resumeix el procés d'examen de la manera següent:

Tenga de hacer en presencia de la promenia alguna demonstración de su habilidad en dibuxo. Y que el tal haga una muestra en papel volante, a su voluntad; y que conforme a ésta haya después de [...] hacerla y que, hecha la dicha pieza, de oro o de plata, la presenten los mayordomos en la promenia. Vista en ella estar conforme en obra con el dibuxo que habrá dado en papel volante, puedan los dichos mayordomos presentar al dicho examinándole delante la promenia, y allí sea preguntado por los examinadores, o la mayor parte de ellos, de todas las cosas pertenecientes al arte de platero. [...] Y si les pareciere a los cónsules y promenia que los dichos examinados han respondido a las mayores partes de las demandas que los hayan sido hechas, y conociendo tendrán suficiencia para poder ejercer dicho arte de platero suficientemente (misericordia reservada), les sea dada licencia de poner la muestra en el libro, declarando que de aquí en adelante deben los mismos examinados hacer el dibuxo en el libro de su propia mano y en el salón donde se junta el capítulo general y promenias en presencia de los mayordomos. Y así mismo que a los examinadores no les sea lícito ni permitido dar en un papel a los examinados lo que les preguntarán y lo que ellos han de responder [...]. Y vista la muestra del papel volante, la pieza en obra y la muestra y dibuxo en el libro dicho de los exámenes, estar todo conforme el uno con el otro, bien y debidamente, a contentamiento de los cónsules y promenia, les sea dada una exhortación y amonestación que bien y fielmente se portaran en la dicha arte de plateros y estarán a toda obediencia de la Congregación y Colegio; y dada la satisfacción de los cien pesos de ocho de plata por razón del examen a los mayordomos del Colegio, les será dada licencia de abrir su tienda y obrador (transcrit per González Sugranyes 1915, 1: 339-340).

La peça obrada havia de ser restituïda a l'examinand sempre que «haja cumplert en donar tota satisfacció respecte de tot allò que fins vuy se ha fet y observat a dita promenia», segons es pot llegir en el Privilegi del 1700 (González Sugranyes 1915, 1: 306). D'una banda, el nou mestre havia de pagar unes taxes d'examen –5 lliures segons les ordinacions del 1588, 60 lliures cap al 1693 i 140 lliures (100 *pesos de ocho* de plata) a partir de la Reial Cèdula del 1732– perquè se li atorgués llicència per a obrir botiga (González Sugranyes 1915, 1: 379, 383, 340). De l'altra, havia de complir amb el costum d'oferir refrescs, xocolata, bescuits i confitures durant els processos d'examen i un sopar als membres de la prohomenia el dia de l'admissió. L'obligatorietat d'oferir un banquet als cònsols i confreres no sempre apareix mencionada en

⁴³ Vegeu a tall d'exemple les actes d'examen dels argenters Francesc Via II i de Joan Ramendol, fills de mestres argenters; de Josep Ribes, gendre de mestre argenter; i de Jacint Vilatersana, que no era fill de mestre argenter. AHPB. Jacint Borràs, *Manual*, 724/24, 23 de novembre de 1677, f. 368r-369v (J. Vilatersana); Jacint Borràs, *Manual*, 724/25, 6 de març de 1678, f. 68v-70r (J. Ramendol); AHPB. Jacint Borràs, *Manual*, 724/26, 12 de gener de 1679 (J. Ribes); 17 de juliol de 1679, f. 175r-176v (F. Via II).

les actes d'examen però sembla que era un costum concret i ineludible. No aconseguir-lo podria suposar, fins i tot, no aprovar l'examen (Trallero 1988a, 9).

En línies generals, el procediment d'examen que passaven els artífexs barcelonins era similar al d'altres gremis d'argenteres. A Múrcia, per exemple, constava de les mateixes parts: un primer dibuix fet «en papel suelto», l'obratge de la peça i la prova oral. Una vegada l'examen es considerava aprovat, el candidat havia de tornar a dibuixar la peça obrada en «el libro de exámenes y aprobaciones», de manera que calia certificar la correspondència entre «la muestra del papel bolante, la pieza en obra y el dibujo hecho en el libro» (García Abellán 1976, 225). A Saragossa, el candidat també havia de fer un dibuix de l'obra, executar-la en metall noble i, el dia en què la presentava al tribunal examinador, passar un examen oral. A més, tot i que no es conserva, se sap també de l'existència d'un llibre d'exàmens en el qual es recollien els noms dels examinands i els dibuixos de les peces obrades. Amb tot, hi ha una diferència clau amb Barcelona perquè l'elecció no era lliure. En les ordinacions del 1723, es va concretar el contingut de l'examen: un calze llis, un vas imperial o un gerro «a la moda» per aquells que decidien examinar-se amb una obra d'argent, o bé un anell tallat i esmaltat i un altre amb diamants o pedres per a aquells que volien especialitzar-se en joieria. Els primers, a més, havien de demostrar la seva habilitat a l'hora de fer un mig relleu amb cisell en una safata historiada o un portapau (Esteban 1981, 52-54, 60, 82).

Un procediment similar es donava en el gremi de Pamplona perquè al candidat se li oferien tres opcions perquè n'escollís una en funció d'unes tipologies establertes. A partir d'aquí, les parts de l'examen eren les mateixes: dibuix, obratge i prova oral. Es conserva també un llibre d'exàmens corresponent al període comprès del 1691 al 1832, en el qual els candidats havien de dibuixar-hi la peça amb què havien d'examinar-se abans de fabricar-la en metall noble (García Gainza 1991, 184-186). Per la seva banda, a València, el candidat havia de passar primer la prova teòrica i després fer el dibuix de la proposta amb què s'havia d'examinar i obrar-la a casa d'un dels majorals del gremi o dels prohoms examinadors. Cal apuntar que la peça tampoc no era seleccionada pel candidat sinó pels majorals. En les ordinacions del 6 de març de 1688, s'especifica que el dibuix havia de fer-se en «el Libro que tiene el Collegio custodido en su archivo» i que l'examinand n'havia de treure una còpia a fi de dur a terme l'examen. Tot i això, no es pot afirmar amb seguretat si el dibuix sempre es feia abans d'obrar la peça o bé el dia en què aquesta era avaluada (Cots 2004: 22-26, 53-54).

Quant al gremi d'argenteres de Madrid, es donava molta importància a l'habilitat pel dibuix. En les ordinacions del 1624 s'hi estableix, amb caràcter general, que no es podia concedir

l'aprovació sense verificar abans la suficiència dels candidats en aquest aspecte. Amb més detall, les proves d'accés van ser regulades en les instruccions del 1627 i en les ordinacions del 1695 i del 1771, on s'evidencia també la importància atorgada al dibuix. Per iniciar el procés d'examen, els candidats havien de presentar al secretari de la congregació un memorial en què demanaven passar la prova. Una vegada s'havia comprovat que el candidat complia les condicions exigides, aquest havia de fer un o diversos dibuixos davant de la junta examinadora que, com a Barcelona, també estava integrada per dos mestres especialitzats en el treball de l'argent i dos en el d'or. L'elecció no era lliure, sinó que el candidat havia de copiar el dibuix d'un dels dos llibres de models amb què comptaven, un per a cada especialitat. Després havia d'executar l'obra a casa d'un dels examinadors i mostrar-la davant de la junta (Cruz Valdovinos 1983, 77, 105-106, 146). A Sevilla, el funcionament era similar, atès que el gremi disposava d'un llibre de dibuixos que havien de ser emprats obligatòriament com a models, alguns relatius a propostes d'or i d'altres d'argent. El candidat havia d'obrir el llibre per la part en què es trobaven els dibuixos de l'especialitat amb què es volia examinar i copiar la peça que, per atzar, li havia sortit. Posteriorment havia d'obrar-la i passar l'examen teòric (Sanz 1991, 244).

En conclusió, el procediment del gremi de Barcelona a l'hora d'atorgar el grau de mestre argenter era similar al d'altres corporacions. Això no obstant, com a tret distintiu, cal subratllar el fet que els candidats catalans tenien llibertat per elegir amb quina peça volien examinar-se, cosa que va derivar en un ventall amplíssim i molt ric de propostes, tal com demostren els dibuixos conservats en els *Llibres de Passanties*.

3. La proposta formativa de Francesc Via II per als joves argenters

L'argenter Francesc Via II va protagonitzar, a finals del segle XVII, un episodi clau en la reivindicació del caràcter liberal de l'argenteria amb una proposta de formació per als joves argenters, amb caràcter pràctic i científic. La rellevància del text ha generat un interès merescut per part de la historiografia artística catalana i, de fet, és un document ben conegut que demostra l'alt nivell teòric assolit pels argenters catalans. El va a donar a conèixer Santiago Alcolea (1959-1960, 207-209) i, a partir d'aquí, ha estat objecte de comentari en diverses ocasions pel seu valor a l'hora d'exemplificar el context artístic català de finals del sis-cents.⁴⁴

La petició de Via va tenir lloc durant una reunió de la confraria dels argenters celebrada el 16 de setembre de l'any 1689.⁴⁵ La sol·licitud pròpiament dita apareix annexada a l'acta de la reunió. No és un document gaire extens però el seu contingut és summament ric per valorar la figura de l'argenter, les seves ambicions professionals i alhora intuir-ne el bagatge teòric. D'entrada, la proposta tenia l'objectiu clar de remarcar el caràcter liberal de l'art de l'argenteria, atès que el text s'inicia amb l'afirmació que «lo art de argenter és un dels més preheminentes que sien en la República y que per la perfeta cognitió y pràctica de aquell se necessita de saber moltes arts liberals». La primera part de la proposta està dedicada a desglossar les disciplines considerades essencials en la formació dels argenters:

- Aritmètica, per tal de conèixer els quirats resultants de les al·ligacions de dos o més metalls.
- Geometria, necessària per a delinear les figures i trobar-ne la proporció, així com per a mesurar les superfícies i els cossos i per a poder-ne augmentar o disminuir la proporció.
- Arquitectura, per a obrar amb perfecció tabernacles, custòdies i altres peces d'argenteria amb caràcter arquitectònic.
- Dibuix, imprescindible per a delinear obres d'escultura i pintura.
- Escultura, per a fer imatges, fullatges, flors i altres figures d'animals.
- Pintura, per a treballar els esmalts amb els quals acolorir les obres fabricades.

La segona part, en canvi, té l'objectiu d'evidenciar el poc interès per l'estudi que demostraven els joves argenters, els quals no comptaven amb un coneixement ampli d'aquestes arts. A fi de

⁴⁴ Amb relació a la bibliografia relativa al document, vegeu Rafael Cornudella (1999, 166), Rosa Maria Subirana (2008, 137-138), Albert Garcia Espuche (2010, 162-163), Santi Torras (2012, 447-448). Una primera síntesi d'aquest capítol està inclosa a Sara Gutiérrez (2014, 67-74).

⁴⁵ AHPB. Jacint Borràs, *Manual*, 724/35, 16 de setembre de 1689, f. 325v-328r (Alcolea 1959-1960, 208-209).

reconduir la situació, Via sol·licitava a la confraria la destinació d'un espai on poder formar tant els aprenents com els fadrins. Considerava especialment important que aquesta formació pogués arribar als fills dels confreres, els continuadors dels tallers paternes. Ell mateix es proposava com a docent i considerava que podria dur a terme l'activitat «sens salari algú ni satisfacció del gasto, des del dia present fins per tot lo mes de febrer pròxim vinent, y de allí al devant, havent vostra mercè experimentat son gasto y treball, deliberarà del comú de la confraria lo que serà de son gust»; és a dir, proposava un petit període de prova en el qual exerciria de docent sense cap tipus de remuneració, convençut que una formació més completa dels futurs mestres argenters «redundarà en benefici de l'estament y utilitat de la cosa pública». La proposta formativa va comptar amb el suport inicial del gremi, atès que es va decidir concedir a Via «dita casa de la present confraria per fer dita obra».⁴⁶

L'assumpte es va tractar novament sis mesos després, en una reunió celebrada el 6 de març de 1690.⁴⁷ En aquesta ocasió, l'argenter plantejava la possibilitat de rebre algun tipus de remuneració per la tasca efectuada. Tot i això, el consell de la confraria, encapçalat en aquell moment pels argenters Jaume Anglada i Agustí Pérez en qualitat de cònsols, no semblava disposat a retribuir-li la docència com a despesa comuna del gremi. Ans al contrari, l'encoratjava a fer-se pagar directament d'aquells que estiguessin interessats a rebre la formació: «que lo señor Via se tatxia la mesada conforme a ell li apareixerà y que ell se fassa pagar a aquells que voldrà ensenyar». És probable que aquesta manca d'interès aturés la proposta, atès que no se'n va tornar a parlar en les reunions posteriors. No obstant això, tot sembla indicar que sí que es devia portar a terme des del setembre de 1689 i fins al febrer de 1690, «tractant-se d'un primer intent a Barcelona d'establir una base reglada a un ensenyament en el món de les arts» (Garcia Espuche 2010, 162).

Francesc Via va plantejar la proposta formativa quan feia només deu anys que havia obtingut el grau de mestre argenter, cosa que demostra el grau de maduresa professional que havia assolit en un moment encara primerenc de la seva trajectòria. Amb tot, la proposta no va néixer de forma aïllada, sinó que va nodrir-se d'un context professional i teòric concret. En aquest sentit, val la pena recordar la reflexió de Santiago Alcolea (1959-1960, 207-209), qui va apuntar l'existència d'una relació directa entre la proposta formativa de Via i la llavors recent consecució del privilegi fundacional del Col·legi de Pintors de Barcelona, el juny de 1688. En canvi, els argenters no van obtenir-lo fins a la Reial Cèdula de Felip V, en què els atorgava el

⁴⁶ *Ibid.*, f. 327v-328r (Alcolea 1959-1960, 208-209).

⁴⁷ AHPB. Jacint Borràs, *Manual*, 724/36, 6 de març de 1690, f. 49r-49v (Subirana 2008, 151).

nom de «Congregación, Colegio y Arte de Plateros de la Ciudad de Barcelona» en lloc del de «Gremio, Común, y Cofradía de Plateros» (González Sugranyes 1915, 1: 315). L'anhel, però, venia de lluny perquè el 1707 ja havien sol·licitat a Carles III, l'Arxiduc, passar a ser considerats artistes en lloc de menestrals. Tot i això, en aquell moment la petició no va reeixir per l'oposició dels consellers de la ciutat, que van considerar que trencaria l'equilibri de les insaculacions i que, a més, generaria malestar entre els altres gremis (*Manual de novells ardots* 1892-1975, 26: 15-16, 185-191).

Des del segle XVI, de fet, els argenters lluitaven perquè no se'ls considerés simples artesans, amb diversos casos documentats en tot el territori espanyol. A tall d'exemple, es pot citar el cas del gremi d'argenters de Sevilla que, entre el 1554 i el 1566, va portar a terme un litigi per evitar que els marcadors poguessin ser nomenats per l'autoritat reial. El seu objectiu era, d'una banda, continuar la seva existència com a corporació i, de l'altra, mantenir els seus drets en allò relatiu al marcatge de l'argent. D'aquest conflicte se'n conserva el plet, que va resoldre's a favor dels argenters. L'interès del document rau en el fet que s'hi fan al·lusions a la preeminència de la corporació per sobre d'altres gremis. Per exemple, s'hi argumenta que l'argenteria és un art noble perquè precisa el coneixement de diverses arts liberals com la geometria, la perspectiva i l'aritmètica (Sanz 1991, 39, 200; Herráez 2016, 121):

Artífice se dize de aquel cuya obra no se puede hazer sin ciencia y alguna de las siete artes liberales porque la obra del aurífice, si el aurífice platero primero no sabe y entiende del arte de la **geometría** para la proporción de la longitud e altitud de lo que labra, e no save el arte y ciencia de la **perspectiva** para el dibuxo e retrato de lo que quiera obrar, y si no save y entiende el arte y ciencia de la **aresmética** para numerar y entender los quilates del oro y plata e piedras e perlas e monedas, no puede ser artífice platero sin saver y entender las dichas ciencias y artes de las quales savidas biene a poner en obra lo que quiere hazer e sin ellas no lo puede hazer (transcrit per Sanz 1991, 200).

María Victoria Herráez (2016, 121-122) ha compilat altres exemples de plets guanyats pels argenters amb arguments similars i que certifiquen com es va accentuar progressivament el seu sentiment de superioritat enfront els altres oficis manuals. Per exemple, l'apel·lació dels argenters de Toledo davant del Consell Reial l'any 1580 contra una interlocutòria i sentència dictades pel corregidor segons les quals se'ls condemnava a pagar dos ducats per costejar una dansa del Corpus Christi, que havia de ser sufragada per diversos gremis. D'entre els arguments exposats, van al·legar que eren «*officiales de Arte, que era cossa muy distinta de los officios de las partes contrarias*». De la mateixa manera, els argenters de Madrid van considerar que no havien de col·laborar en el manteniment dels soldats, decisió que va derivar en un plet

l'any 1597 contra el Consell de la ciutat. En l'al·legació presentada, redactada per l'advocat Gaspar Gutiérrez de los Ríos, s'hi exposa que «por ser Arte el oficio de plateros no estaban obligados a dar soldados ni que se les repartiase cosa alguna». En aquesta mateixa línia, en les ordinacions del gremi d'argenters de Madrid, redactades el 1637, es va substituir el terme «Oficio», emprat en les de 1575, pel d'«Arte», fins i tot en els fragments en què es reproduïa literalment el text anterior.

Pel que fa concretament al cas català, Santi Torras (2012, 446) ha considerat que la proposta formativa de Via demostra que els argenters barcelonins, més que no pas els pintors, van experimentar una aproximació més reeixida i voluntària a la ciència artística des del vessant docent humanístic. En aquest sentit, s'ha fet notar l'existència d'un petit quadern de preguntes i respostes d'examen, conservat a la Biblioteca de Catalunya, del qual no se'n sap la data exacta però que s'ha datat cap al segle XVIII.⁴⁸ Aquest text es planteja a mode de qüestionari i exemplifica les preguntes orals a les quals els argenters havien de donar resposta durant la prova, tal vegada escrit per algun dels examinands amb l'objectiu de preparar l'accés al grau de mestre argenter:

Demanda. Què cosa és l'or

Resposta. Lo or és lo més noble metall que Nostre Senyor haja creat en la terra fora tota corruptió que ningun element lo pot denyar ni corrompre.

Demanda. Quin or és lo millor.

Resposta. Lo or de 24 quilats.

Demanda. Què cosa és quilat.

Resposta. Una de aquelles 24 pars que los antichs anomenan a la lley de l'or per a que nosaltres nos sabessem entendre y governar.

[...]

Aquests dies passats, com jo me havia de eseminar, comprí un poch de or en lo qual ni havia una onsa y dotze argenços y aquest or me aperexia dolent, fonch-me forçat haver-lo de afinar y prenguí sis onses de plata y mescliu tot iunt y en fiu una sendrada de cendra de bugada que a mi me apareixia molt bona [...].⁴⁹

⁴⁸ N'han parlat, per exemple, Ramon Soler (2000, 103) i Santi Torras (2012, 446). Malgrat que en alguns casos s'ha considerat que podria situar-se cap a finals del sis-cents, hi ha alguns indicis que podrien suggerir un avançament cronològic. Concretament, és interessant assenyalar que el text exposa que la llei de l'argent de marca de Barcelona és d'11 diners i 6 grans, la llei de la peça de vuit d'11 diners i 4 grans, la de la plata fina de 12 diners i la d'obrar d'11 diners, tal com apareix concretat en les ordinacions de l'11 de maig de 1402 i en les del 1588. A finals del segle XVII, en canvi, en la documentació s'especifica que la llei de marca de Barcelona era de 10 diners i 12 grans, és a dir, de qualitat inferior. Això podria indicar que va ser escrit durant els dos primers terços del segle XVII o bé considerar que sigui una còpia d'un original d'aquesta època. Al seu torn, la Biblioteca de Catalunya, on es conserva, el data al segle XVIII. Vegeu BC. *Llibreta de notes sobre l'art d'orfebreria, en català, en forma de preguntes i respostes* [ms. 362], segle XVIII, f. 13v i, per a les ordinacions, la transcripció que en dóna Miquel González Sugranyes (1915, 1: 350, 382).

⁴⁹ BC. *Llibreta de notes sobre l'art d'orfebreria, en català, en forma de preguntes i respostes* [ms. 362], segle XVIII, f. 2r i 2v.

La importància del document rau en el fet que demostra que els argenters barcelonins coneixien perfectament l'obra de l'argenter cinccentista Juan de Arfe (1535-1603) *Quilatador de la plata, oro y piedras* (Valladolid, 1572), atès que no només es fa referència als continguts del text de l'artífex lleonés, sinó que també se'l cita directament en dues ocasions (Soler 2000, 30; Torras 2012, 447). En una d'aquestes, es parafraseja el capítol IV del segon llibre i, en l'altra, se sintetiza el capítol IV del primer llibre:

Demanda. Lo or fi abasta als 24 quilats/ Resposta. Sí, y abasta si és ben simentat ho ben triat ab aygua fort conforme és manester passar·o com ho diu Juan Darfe en lo capítol 4.

Demanda. Què cosa és plata/ Resposta. La plata és un matall après de l'or lo més estimat de tots los altres matalls; nae en moltes parts de las Índias de Espanya y també nae en las faldas de la Sierra Morena. És la plata un matall blanch y quant se afina, de la bondat que té, roman ab la dita plata una escuma com unes bombolles que diu Joan Darfa que aquellas bombollas que roses y aquella rasura posar-ne a nafres de perçones, les cura.⁵⁰

Els argenters barcelonins no només coneixien el *Quilatador de la plata, oro y piedras* sinó també el tractat *De varia commensuración para la escultura y arquitectura* (Sevilla, 1585). La proposta de Via, com ha detectat Santi Torras (2012, 448), menciona amb prou fidelitat l'enumeració d'arts liberals exposades en el pròleg: l'aritmètica, la geometria, l'astrologia, el dibuix, l'arquitectura, la perspectiva i la pintura. D'aquestes, Via en va excloure l'astrologia i la perspectiva però va incorporar-hi l'escultura, quelcom que també remet a Arfe, qui defensava que antigament no hi havia diferència entre els argenters, els arquitectes i els escultors, amb la qual cosa els preceptes d'uns eren necessaris per als altres. Malgrat que el text d'Arfe no figura en l'inventari *post mortem* de Via, és evident que el devia conèixer, sobretot si es té en compte que va ser el llibre teòric espanyol més reeditat fins al segle XIX (García López 2002b, 127). A més, de ben segur devia formar part de les biblioteques de molts artífexs contemporanis. Per exemple, l'inventari de Miquel Llavina II revela que l'escultor tenia una nodrida biblioteca, de la qual en formava part «un Juan de Arphe» (Bosch 2007, 192) que podria ser, perfectament, el *De varia commensuración*.

A la biblioteca de Via sí que hi figurava, en canvi, la *Noticia general para la estimación de las artes* (Madrid, 1600) de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, un text clau de la defensa de les arts del dibuix com a arts liberals i no mecàniques, entre les quals hi situava la pintura i l'escultura però també l'argenteria, la tapisseria i el brodat. A més, el jurista i teòric salmantí ressaltava la importància de l'ensenyament artístic i considerava que els aspectes apresos de forma natural,

⁵⁰ BC. *Llibreta de notes sobre l'art d'orfebria, en català, en forma de preguntes i respostes* [ms. 362], segle XVIII, f. 2v i 12r.

sense certes regles ni estudi, no podien anomenar-se arts, una reflexió propera a la voluntat de Via d'establir un ensenyament reglat per als joves argenters. Quant a l'argenteria, lloava les grans obres, les imatges i els bustos d'argent i altres peces amb un marcat caràcter escultòric, com les grans custòdies. En canvi, menystenia la feina dels argenters que es dedicaven a fer objectes de parament de la llar o bé peces de joieria, perquè no imitaven la varietat d'aspectes de la naturalesa, requisit indispensable de les arts liberals:

Artífices plateros llamo, no a todos los que tratan el ministerio de la plata y del oro, sino sólo a aquellos que dibujan, esculpen, y relievan en pequeño o en grande figuras e historias al vivo, de la manera que se hace por los artífices escultores (Gutiérrez de los Ríos 1600, llib. III, cap. IV, 128 transcrit per Cervelló 2006, 1: 163).

Al capítol XVIII del mateix llibre, insistia novament en aquesta qüestió. Concretament, emprava una provisió de Carles V del 30 de setembre de 1552, dictada a instàncies d'un argenter de Palència, on s'hi desglossava la diferència existent entre l'oficial i l'artífex. Segons s'exposa en el document legal, l'oficial és aquell qui fabrica obres però sense necessitat de conèixer cap art liberal. En canvi, l'artífex és aquell qui necessita el coneixement de la ciència i d'algunes arts liberals per tal de crear-les, entre les quals la geometria, la perspectiva i l'aritmètica:

Porque si el artífice platero no sabe y entiende del arte de la **geometría** para proporción de la longitud y latitud de lo que labra, o no sabe el arte y ciencia de la **perspectiva** para el dibujo y retrato de lo que tienen que obrar, y si no sabe el arte de la **aritmética** para numerar y entender los quilates y valor del oro y plata y perlas y piedras y monedas, no puede ser artífice ni platero (Gutiérrez de los Ríos 1600, llib. III, cap. XVIII, 207 transcrit per Cervelló 2006, 1: 189-190).

És impossible saber si Via coneixia el text ja el 1689 però, certament, el fet que formés part de la seva biblioteca permet entendre molt millor l'origen de la proposta formativa per als joves argenters. D'altra banda, aquest intent de dignificació de l'argenteria té un clar vincle amb l'argumentació teòrica emprada per Joan Matons a l'hora de defensar el valor artístic de la seva feina en el plet contra el Capítol de Mallorca. Pretensions similars es troben també en el *Desengaño e ingenio aviso que según arte se ha compuesto*, el panegíric escrit a favor de l'argenter Matons. L'autor del text, anònim, va afirmar que els canelobres, motiu de la disputa, acomplien amb escriu totes les qualitats que precisava l'art de l'argenteria: «Invención, Composición, Estatuario, Geométrico, Arquitecto, Perspectivo, Tallista y Cartochista».⁵¹ Són, per tant, argumentacions molt properes que demostren qüestions latents en l'ambient artístic del moment.

⁵¹ AHCB. *Desengaño e ingenio aviso que según arte se ha compuesto*. Tolosa: Antonio Rellier, 1725, p. 7-8 (Domenge 1995c, 279).

4. La biblioteca dels argenters catalans

Per tal de fer una aproximació al nivell cultural i teòric dels artífexs d'època moderna, és útil conèixer quins llibres posseïen a fi de configurar un «imaginari ideal de lo que podria saber ese artista, en el caso que hubiera leído y entendido esos libros» (Bassegoda Hugas 2000, 8). Una via per a obtenir aquesta informació és recórrer als inventaris de béns personals, normalment fets *post mortem*, i als encants públics. Ambdues tipologies documentals són una font clau per conèixer el nivell econòmic d'un personatge en concret perquè contenen una relació detallada de l'utillatge domèstic, personal i professional que posseïa. Quant als argenters catalans de finals del segle XVII i començaments del XVIII, no s'ha fet encara un buidatge documental sistemàtic que permeti saber amb certesa si era freqüent o no que els mestres tinguessin una biblioteca, encara que fos mínima. Tot i això, es poden esmentar alguns argenters interessats per la lectura. L'estudi dels llibres que manejaven dóna una idea del bagatge cultural del col·lectiu i, sobretot, de quins títols conformaven el seu corpus teòric-artístic de referència.

Un dels mestres que disposava d'una biblioteca, encara que molt minsa, era l'argenter Josep Ros II. En l'inventari *post mortem*, hi consten «un tomo de full que es un flos sanctorum» i «cinch llibres de quart diferents». En l'encant dels béns, datat el 4 de febrer de 1700, la descripció és més detallada, de manera que, a més de la col·lecció hagiogràfica, es donen a conèixer els altres exemplars: «una sort de llibres; un de flos sanctorum, altre advent de Misteri, una Bíblia, altre de novelas y dos de epístolas de Guevara».⁵² Aquest darrer devia tractar-se de les *Epístolas familiares* (Valladolid, 1539 i 1541) de fra Antonio de Guevara, escriptor espanyol molt popular durant el Renaixement.

Bonaventura Fornaguera és un dels altres argenters amb llibres documentats en el seu inventari, iniciat el 17 de març de 1712.⁵³ Hi figuren sobretot títols religiosos, com «un llibre de full de quart intitulat las obres de la mare santa Theresa de Jesús», «altre intitulat fr. Lluís de Granada de full octau». També disposava de «altre de full de quart intitulat empresas políticas», segurament les *Empresas políticas* (1640) de Diego Saavedra Fajardo, cent emblemes dirigits a l'educació del príncep ideal. És probable, a més, que tingués inclinació per la música perquè disposava de «dos llibres de solfa». Però, sobretot, val la pena assenyalar la presència d'un «llibret petit intitulat de venerado Lucas de Aguilar», segurament el llibre sobre l'argenter sevillà venerat com a sant,

⁵² AHPB. Joan Navés, *Plec d'inventaris i encants*, 845/29, 2 de juliol de 1699 i 4 de febrer de 1700, s. f.

⁵³ AHPB. Bonaventura Galí, *Liber primus inventariorum et encantuum*, 918/78, 17 de març de 1712, f. 234r-240r (Alcolea 1978, 262).

El fénix de los plateros, y cofadre singular. Lucas Silleras de Aguilar. Describense las gloriosas acciones, virtudes raras, y singulares prodigios, escrit per Félix Ramia i Montañés (Barcelona, 1711).

Un dels argenters que més llibres posseïa en el moment del seu decés era Francesc Via II, amb una biblioteca gens menyspreable, coneguda gràcies a la recerca d'Albert Garcia Espuche (2010, 167-168, 192).⁵⁴ Entre els títols d'àmbit religiós, tenia els *Trabajos de Jesús* (1601-1609) de fra Thomé de Jesús, amb una segona edició feta a Barcelona l'any 1673 per l'impressor Jacint Andreu i el 1695 per Martí Gelabert; el *Año virgíneo cuyos días son finezas de la gran Reyna del cielo, María Santísima, Virgen Madre del Altísimo...* (València, 1687) d'Esteban Dolz del Castellar; *Instrucción de sacerdotes...* (Burgos, 1608), de fra Antonio de Molina; i *Las Instituciones Divinas y otros tratados en prosa y verso* ([Coimbra, 1551] Madrid, 1669) de Johannes Tauler. Comptava, també, amb dos volums d'obres de fra Lluís de Granada, que potser podrien ser els dos volums del *Memorial de la vida cristiana* (1565) on s'hi exposa el camí per a respondre al crit de la santedat. Cal sumar-hi un llibre en què es recollien epístoles i oracions de santa Caterina de Siena, un volum de fra Joan de la Creu i un catequisme romà. S'hi relaciona també «un llibre full llarch intítulat patrocini de Àngels», probablement el *Patrocinio de ángeles y combate de demonios* (1652) de Francisco de Blasco de Lanuza.

El nombre considerable de lectures pietoses amb què comptava podria indicar que es tractava d'un home amb fermes creences religioses. Aquesta reflexió, de fet, ja l'havia proposat Rosa Maria Subirana (2008, 135) després d'estudiar-ne el testament, en el qual hi consta que tenia cartes de germandat amb l'orde de la Santíssima Trinitat, en la seva branca calçada, amb l'orde de Sant Agustí, amb el tercer orde de Sant Domènec i amb l'orde de la Cartoixa. És probable que així fos perquè Miquel Fogueres, síndic del Capítol de Mallorca des del 1718, es planyia del fet que tal vegada no podrien comptar amb l'argenter com a visurador en el plet que els enfrontava amb Joan Matons i, ahora, el descrivia com un «home de suma quietut y gran christiandat conforme universalment en tota la Argenteria és reputat per tal».⁵⁵

Via tenia també la coneguda col·lecció hagiogràfica del «Flos Santorum de Vidas de Sants» que, com s'ha vist, també posseïa l'argenter Josep Ros II. Però, sobretot, cal destacar els llibres vinculats al seu ofici com l'*Escuela de Palas* (Milà, 1693), atribuït a José Chafrión, i la *Noticia general para la estimación de las artes* (Madrid, 1600), de Gaspar Gutiérrez de los Ríos. Quant al primer, devia ajudar-lo en els aspectes de caire arquitectònic implícits en les obres d'argenteria,

⁵⁴ AHPB. Antoni Cassani, *Secundus liber inventariorum et primus encantuum*, 930/34, 8 de febrer de 1724, f. 124r-125v (Cornudella 1999, 166; Garcia Espuche 2010, 166-167).

⁵⁵ ACM. SAG 2-094, document 16054-167, 11 de març de 1719.

atès que s'hi desglossen totes les disciplines que un enginyer havia de conèixer a finals del segle XVII. Respecte al segon, com s'ha comentat, es tractava d'una obra clau de la teoria artística peninsular del tombant del sis-cents amb el propòsit d'establir un sistema teòric per a la distinció i la valoració de la liberalitat de les arts.

Però més enllà dels llibres consignats en aquestes fonts documentals, és evident que els argenters devien tenir accés a altres títols. Per exemple, en els inventaris dels mestres Josep Basses⁵⁶ († 1712), Jaume Llavina⁵⁷ († 1714), Francesc Tramulles⁵⁸ († 1728) i de l'argenter Pere Costa⁵⁹ († 1734) no hi figura cap llibre, però això no significa que no estiguessin al dia de les novetats literàries pròpies del seu ofici. Tampoc n'apareixen en l'inventari de Joan Matons⁶⁰ († 1735), tot i que els arguments que va sostenir durant el plet amb el Capítol de Mallorca demostren que tenia un coneixement ferm de la teoria artística. En canvi, sí que en consten en l'inventari del seu fill, Joan Baptista Matons († 1755), qui devia heretar-ne directament el taller, la biblioteca i els utensilis propis de l'ofici.⁶¹ Tot i que en el document no se'n detallin els títols, és probable que alguns pertanyessin a l'àmbit artístic.

D'altra banda, cal tenir ben present que els argenters devien beneficiar-se dels intercanvis artístics que, de ben segur, van tenir lloc en el ric ambient de treball existent al carrer de l'Argenteria i, fins i tot, que poguessin compartir lectura amb artífexs d'altres arts. Això pot resultar especialment clar en el cas dels escultors, amb els quals els argenters van mantenir relacions professionals fructuoses, a més de les de caire familiar i de veïnatge. De fet, tant els uns com els altres van compartir l'intent per desvincular la pràctica del seu art d'un simple ofici manual, anhel que en el cas dels escultors va portar a la creació de la primera confraria independent del gremi de fusters l'any 1680. El fill d'un dels implicats, l'homònim Miquel Llavina, coneixia perfectament el debat hispànic al voltant de la liberalitat de les arts. En el seu inventari *post mortem*, datat el 1725, tan sols un any després del de Via, hi consten els *Discursos apologeticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* (1626) de Juan de Butrón i, especialment, la *Noticia general para la estimación de las artes* (1600), de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (Bosch 2006a, 54). A més, el seu inventari estava ben fornit de títols artístics perquè

⁵⁶ AHPB. Bonaventura Galí, *Liber primus testamentorum codicillorum*, 918/72, 5 d'agost de 1712, f. 261r-268v (Alcolea 1978, 263-264).

⁵⁷ AHPB. Antoni Cassani, *Secundus liber inventariorum et primus encantuum*, 930/34, 24 de setembre de 1714, f. 128r-133v. Existeix una versió idèntica de l'inventari a Antoni Cassani, *Liber primus inventariorum*, 930/33, 24 de setembre de 1714, f. 164r-170v (García Espuche 2010, 149-150; 181 n. 30).

⁵⁸ AHPB. Bonaventura Galí, *Inventariorum liber tercius*, 918/80, 14 de juny de 1728, f. 13r-15r (Alcolea 1978, 265-266).

⁵⁹ *Ibid.*, 22 d'octubre de 1734, f. 184r-187v (Alcolea 1978, 266).

⁶⁰ *Ibid.*, 12 de juliol de 1735, f. 214r-214v (Alcolea 1978, 267).

⁶¹ AHPB. Fèlix Veguer Avellà, *Primus liber inventariorum et encantuum*, 1047/93, 27 de maig de 1755, f. 290r-296v (Alcolea 1978, 267-268).

comptava també amb un «Diego de Sagredo», «un Juan de Arphe», «un Vignola», «un Palladio» i «un Dietterlin», amb un volum del *Della architettura* (1629, amb reedició del 1677) de Giuseppe Viola Zanini, amb *Li Cinque libri di architettura* (Roma, 1684) de Giovanni Battista Montano i amb «un Joan Batista de Rosa que conté los palacios y entigüetats de Roma», segurament un dels llibres de les *Antichità di Roma* dels impressors di Rossi (Bosch 2007, 192).

Un altre escultor amb una biblioteca destacada era Pere Costa (1693-1761), autor de diversos models per a argenters, d'entre els quals cal esmentar els de quatre dels cinc relleus de l'urna de sant Bernat Calvó (1701-1728) obrada per Joan Matons. En el seu inventari *post mortem*, redactat per un notari de Berga el 1761 i estudiat per Carles Dorico (2016), s'hi consignen un total de trenta-cinc títols que cobreixen un ventall ampli d'interessos, entre els quals l'heràldica, la història o la temàtica religiosa. Quant als llibres vinculats a la seva activitat professional, es pot destacar *L'architettura civile preparata sú la geometria e ridotta alle prospettive* de Ferdinando Galli Bibiena (Parma, 1711), dos dels tres volums que conformen el *Cours d'architecture enseigné dans l'Academie Royale d'Architecture* (París, 1675-1683), de François Blondel i la *Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo da Vignola* (Roma, 1563 i amb edicions posteriors). Tenia també un exemplar de l'obra *Elementorum architecturae militaris, libri IV* (Leiden, 1643), de Nicolaus Goldmann, i el *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antiquità di Roma* (Roma, 1552). A més d'aquests llibres, dels quals podia extreure'n una informació eminentment pràctica, també disposava de la *Noticia general para la estimación de las Artes*, un títol que reapareix, per tant, en l'inventari d'un artífex que va demostrar tenir una elevada concepció de la seva pròpia activitat professional (Dorico 2016, 515).

També els mestres de cases i els arquitectes comptaven amb llibres en els respectius inventaris *post mortem*, molts dels quals d'arquitectura, enginyeria i estereotomia. Per exemple, Francesc Martí († 1686) tenia els tractats d'arquitectura de Sebastiano Serlio i de Vignola o l'*Aritmètica* (Lió, 1521) de Joan Ventallol. També en tenien Miquel Rossell († 1694), Josep Faneca († 1698) i Josep Juli († 1719), malgrat que l'inventari no en dóna indicacions precises que permetin identificar-los. En canvi, Joan Fiter († 1720) comptava amb una considerable biblioteca formada per trenta-set llibres dels quals almenys nou eren de caire professional. D'aquests darrers, se n'ha identificat *La fortificacion demonstrée et reduicte en art* (París, 1619) de Jean Errard i quatre edicions diferents de la *Regla de las cinco órdenes de arquitectura* de Vignola, de les quals dues eren en francès i una en castellà, segurament la traduïda del toscà per Patricio Caxesi. Agustí Juli († 1744) tenia els nou volums del *Compendio matemático* (València, 1707-1715) del pare Tomàs Vicent Tosca i els *Elements* d'Euclides; Oleguer Juli († 1766) comptava

amb diversos llibres d'història de l'arquitectura, entre els quals els de Jean-Baptiste de La Rue; Ramon Ivern († 1774) tenia dos llibres de Ferdinando Galli Bibiena, el *Traité de la coupe des pierres* (París, 1728), de Jean-Baptiste de La Rue, el *Compendio mathemático* del pare Tosca i l'*Escuela de arquitectura civil* (València, 1738), d'Agustí Bru Zaragoza i Ebri. Especialment nombroses eren les biblioteques de Francesc Renart († 1791), Joan Soler i Faneca († 1794) i Andreu Bosch i Riba († 1799) que comptaven amb Vitruvi i els grans tractadistes italians, com Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Giacomo da Vignola, Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi i Ferdinando Galli Bibiena; tractadistes espanyols com Juan de Arfe, fra Lorenzo de San Nicolás i Agustí Bru Zaragoza i Ebri; tractadistes francesos, com Augustin-Charles d'Aviler i Sebastián Le Clerc, i llibres amb reproduccions de les architectures franceses més notables de la segona meitat del XVII i de la primera del XVIII, com el de Jacques François Blondel o el Jean Marot. Per la seva banda, l'enginyer militar Francisco Paredes († 1763) tenia seixanta volums, entre els quals el *Compendio mathemático* del pare Tosca, cinc toms de *De la moderna arquitectura militar* de Sebastián Fernández de Medrano o l'*Arte y uso de la arquitectura* (Madrid, 1796) de fra Lorenzo de San Nicolás (Arranz 2001, 79-94).

En síntesi, malgrat que la disponibilitat d'una biblioteca de caire artístic potser no era una característica estesa i general entre tots els artífexs, sí que s'han documentat diversos casos que denoten un coneixement significatiu de la literatura artística vigent a l'època. Juntament amb els arquitectes, els mestres de cases o els escultors, els argenters també van col·laborar de manera intensa a fomentar aquest vessant teòric de la pràctica artística. Tot plegat, devia contribuir al fet que a la Barcelona de finals del segle XVII i de la primera meitat del XVIII es donessin un seguit d'intercanvis, d'influències i de col·laboracions entre artífexs que practicaven diferents arts i que devien compartir uns mateixos títols de referència.

5. La presència de material gràfic en els obradors catalans

Un altre aspecte interessant que deriva de l'estudi dels inventaris *post mortem* dels argenters així com dels encants públics dels seus béns és la constatació que posseïen estampes i també dibuixos, probables anotacions gràfiques ja sigui de caire ornamental o de les obres cabdals del panorama artístic del moment. En aquest darrer cas, però, és difícil reconstruir-ne l'impacte que van tenir per la manca de conservació (Bosch 2006a, 47). De la mateixa manera que els pintors i els escultors del període, també els argenters devien accedir als gravats que arribaven a Catalunya a través de dues vies: els adquirien als establiments de botiguers de teles, que gaudien de l'exclusiva d'importació i venda de gravats, o bé assistien als encants d'altres artífexs (Torras 2012, 239-240).

En l'inventari de Josep Ros II († 1699) hi consten, per exemple, «una sort de dibuixos en paper de diferens cosas», «un quadret petit de la figura de sant Onofre, que és una estampa il·luminada ab guarnició negra y uns perfils de marfil» i «una làmina de un sant Francesch a la caputxina ab guarnició negra, usada». A més, en els encants hi consta «un farsell de dibuixos vells de fer feyna de argenters».⁶² Bonaventura Fornaguera († 1712) tenia en el moment del decés «different papers estampats y altres manuscrits» i «un calaix ab different papers y patrons de argenter».⁶³ Dos anys més tard, Jaume Llavina († 1714) gaudia d'«una estampa del arbolament de la creu guarnida» i de «dos llibres de dibuixos, lo un de argenter y lo altre de aucells y pexos».⁶⁴ Igualment, Francesc Via II († 1724) comptava amb «setse dibuxos part de ploma y part de estampa», de «vuyt dibuxos part de ploma y part estampats de paper» i d'«altre quadret ab guarnició negra ab la estampa de Nostra Señora de la Pietat ab son vidre».⁶⁵

Com succeeix en el cas dels llibres, en l'inventari de Joan Matons, escrit el 12 de juliol de 1735, no hi consta cap referència a estampes.⁶⁶ Tot i això, l'anàlisi de les seves dues obres conservades, els canelobres de la seu de Mallorca (1704-1718) i l'urna de sant Bernat Calvó (1701-1728), així com del dibuix de la piqueta d'argent conservat en els *Llibres de Passanties* (1690), evidencien que en va emprar com a part del procés de creació. De fet, gràcies a Joan Bosch (2009, 169) se sap que l'argenter va adquirir en l'encant públic dels béns de Joan Roig II († 1706), celebrat el desembre de 1707, diverses estampes i alguns llibres que havien pertangut

⁶² AHPB. Joan Navés, *Plec d'inventaris i encants*, 845/29, 2 de juliol de 1699 i 4 de febrer de 1700, s. f.

⁶³ AHPB. Bonaventura Galí, *Liber primus inventariorum et encantuum*, 918/78, 17 de març de 1712, f. 234r-240r (Alcolea 1978, 262).

⁶⁴ AHPB. Antoni Cassani, *Secundus liber inventariorum et primus encantuum*, 930/34, 24 de setembre de 1714, f. 128r-133v (García Espuche 2010, 149-150; 181 n. 30).

⁶⁵ *Ibid.*, 8 de febrer de 1724, f. 124r-125v (Cornudella 1999, 166; García Espuche 2010, 166-167).

⁶⁶ AHPB. Bonaventura Galí, *Inventariorum liber tercius*, 918/80, 12 de juliol de 1735, f. 214r-215r (Alcolea 1978, 267).

a l'escultor, un dels seus col·laboradors més destacats. Concretament, va adquirir «diferents papers estampats per un preu de 2 ll. 2 s.», «uns llibres ab diferents papers per vint-y-quatre lliures, 24 ll.» i «uns papers estampats per 1 ll. 8 s.».⁶⁷ A més, en l'inventari del seu fill Joan Baptista († 1755), s'hi consignen clarament «una sort de llibres, papers y estampas de dibuixos de poch valor» i «alguns papers de dibuixos, patrons de plom y diferents llibres de poch valor».⁶⁸ En els encants dels béns, el mestre Joan Brauver hi va adquirir «una sort de llibres de dibuixos» i Josep Molins «una sort de dibuixos».⁶⁹

En definitiva, els argenters de Barcelona posseïen i empraven les estampes d'importació per a resoldre moltes de les creacions, de manera que van fer efectius uns hàbits de treball que poden assimilar-se perfectament als d'artífexs d'altres arts. L'estudi de quines van ser les estampes més utilitzades i de la forma com van ser adaptades, tant en el cas dels exàmens de passantia com de les obres en metall noble, permet un coneixement més aprofundit del seu llenguatge figuratiu alhora que posa de relleu, tal com succeeix amb els pintors i els escultors del període, la seva receptivitat a les propostes gràfiques que els arribaven dels centres de l'avantguarda artística (Bosch 2009).

⁶⁷ AHPB. Francesc Bosc i Soler, *Volumen primum testamentorum inventariorum et encantum*, 926/9, 9 de desembre de 1707, f. 96r (Bosch 2006b, 211).

⁶⁸ AHPB. Fèlix Veguer Avellà, *Primus liber inventariorum et encantum*, 1047/93, 27 de maig de 1755, f. 290r-296v (Alcolea 1978, 267-268).

⁶⁹ *Ibíd.*, 9 de juliol de 1755, f. 296v-299r (Alcolea 1978, 268).

6. L'impacte dels gravats en els *Llibres de passanties*

Els coneguts com a *Llibres de Passanties*, conservats a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, compilen els dibuixos que els aspirants a mestre argenter del gremi de Barcelona efectuaven en el llibre «dicho de los exámenes» una vegada superada la prova oral, amb l'objectiu de deixar constància de l'obra que havien fabricat. Els primers exemples conservats són de cap al 1500, data que coincideix aproximadament amb la primera notícia coneguda de la institució de l'examen, i els darrers del 1852, quan va desaparèixer l'organització gremial. Els de cronologia més primerenca són monocroms, sovint resolts amb tinta bruna o negra, i el protagonisme absolut és per a l'obra presentada com a examen. En canvi, a mesura que transcorre el segle XVII, s'observen dues tendències en paral·lel. D'una banda, els dibuixos van guanyar en policromia. De l'altra, molts argenters van decidir examinar-se amb petites peces de joieria el dibuix de les quals quedava molt reduït, cosa que devia derivar en un increment de l'aparell decoratiu que les acompanyava. Aquesta tendència es va acusar al llarg del XVIII, amb escenes de caràcter històric, mitològic, religiós o costumista.⁷⁰

En total, es tracta d'una col·lecció de 1.907 dibuixos agrupats en set volums que conserven, amb l'excepció dels dos primers, l'enquadernació original. El primer llibre conté 92 dibuixos fets entre el 1500 i el 1530. El segon en comprèn 365, amb una cronologia del 1532 al 1629. El tercer és el més nombrós, amb 545 d'una cronologia que s'estén del 1629 al 1752. El quart agrupa els 245 exàmens dels aspirants que provenien de fora de Barcelona, duts a terme del 1735 al 1816. El cinquè inclou 392 dibuixos executats entre el 1753 i el 1814. El sisè conté 227 dibuixos fets entre el 1814 i el 1852. El setè en té 41, realitzats entre el 1816 i el 1833 per aspirants amb residència fora de Barcelona. Tots van ser numerats modernament de l'1 al 1.907 (Bassegoda Hugas 2015, 231).

Es conserven els dibuixos d'examen pertanyents a altres gremis d'argenters. Del de Girona se'n preserven uns pocs en el *Llibre del col·legi de argenters de Gerona, sots invocació del gloriós sant Aloy y sant Anastasi* (1672-1855), conservat a la Biblioteca de Catalunya.⁷¹ També se'n preserven alguns dels argenters de Madrid (Cruz Valdovinos 1985) i de la Corunya (Louzao 1991). Però, especialment, cal esmentar els 1.046 exemplars dels argenters del gremi de València, amb una cronologia que comprèn del 1508 al 1882 (Cots 2004) i els 128 pertanyents al gremi d'argenters de Pamplona, amb una cronologia que abraça del 1691 al 1832 (García Gainza 1991). Els de Sevilla, en canvi, no són pròpiament els dibuixos d'examen sinó un repertori pensat per a que el candidat n'elegís

⁷⁰ Per a una primera aproximació a aquest apartat, vegeu Gutiérrez Ibáñez (2019a, 2019b).

⁷¹ BC. *Llibre del col·legi de argenters de Gerona, sots invocació del gloriós sant Aloy y sant Anastasi*, [ms. 321]. 1672-1855.

un i en reproduís la peça (Sanz 1986). De tots aquests, el conjunt de Barcelona es considera un *unicum*, tant per la quantitat com la qualitat dels dissenys conservats.

Per la seva riquesa, les passanties catalanes són a bastament conegudes i han suscitat un gran interès, però sense un estudi complet i profund. S'han emprat sobretot com un instrument per a determinar la identitat dels argenters i fer estudis tipològics. També són nombrosos els treballs que les han utilitzat per a cercar comparacions amb obres conservades. Una proposta molt encertada és l'exposada per Charles Oman (1968, 40, lám. 128) entre dos aiguamans de cos cilíndric ornats amb sis lòbuls a la part inferior, de peu circular i nansa en espiral [figs. 1-2]. També cal destacar les recerques efectuades en el camp de la joieria. En són un exemple dos treballs de referència i punt de partida ineludible per a qualsevol estudi posterior sobre joieria d'època moderna. En primer lloc, el conegut treball de Priscilla E. Muller, *Jewels in Spain: 1500-1800*, publicat el 1972 i novament el 2012, en una edició revisada i actualitzada per l'autora. En segon lloc, *Renaissance Jewellery* d'Yvonne Hackenbroch (1979). Quant a la relació entre passanties i joies conservades, cal esmentar també els estudis de Natàlia Horcajo (1993, 2005), Leticia Arbeteta (1999) i Amelia Aranda (2000). En aquesta mateixa línia, resulten molt interessants els treballs de Maria Concetta di Natale (2008, 2015) en els quals es comparen les passanties catalanes amb joiells de l'argenteria siciliana per evidenciar la circulació cultural en l'àrea mediterrània i el domini espanyol en el període del virregnat de Sicília. Tot i això, tal com ha subratllat Bonaventura Bassegoda Hugas (2015, 231), segueix mancant una aproximació crítica als dibuixos com a document artístic en si mateix i no com a simple font d'informació complementària sobre l'art de l'argenteria.

Una possible via d'estudi que, al seu torn, permet evidenciar l'ús d'estampes com a metodologia de treball, és la comparació de les passanties catalanes amb altres reculls d'exàmens d'argenters. A mode d'exemple, l'aiguaman amb un bec en forma de mascaró dibuixat per Baldiri Rovira (1641) es pot parangonar amb dos exàmens pertanyents al gremi de Pamplona, cosa que demostra que en els tres casos el model va ser una mateixa estampa [figs. 3-5]. Però més enllà de la peça en si, resulta interessant fixar l'atenció en l'aparell ornamental que les acompanya, una font d'informació de primer ordre per a comprendre la cultura figurativa dels argenters i les dinàmiques de creació artística. Des d'aquesta perspectiva, cal mencionar la tesi doctoral d'Anna Trepal (2018, 101, 182-183), en la qual s'estableixen relacions interessants entre diverses pintures i estampes dels germans Manuel i Francesc Tramulles i alguns dibuixos de passanties. A més, s'hi constata l'arribada de novetats artístiques i d'alguns textos teòrics. D'això n'és un exemple la passantia de l'argenter Ignasi Valls i Aranyó (1750), basada clarament en el gravat de la coberta

del segon volum del tractat *El museo pictórico y escala óptica* (1724) d'Antonio Palomino [figs. 6-7]; o bé la de Francesc Comes i Palmarola (1790), on s'hi reproduceix el gravat *l'Al·legoria de la fundació de l'orde de Carles III* (1778) de Manuel Salvador Carmona, fet a partir d'una pintura d'Antonio González Velázquez [figs. 8-9].

6.1. La presència del motiu del *cartouche*

Més enllà del dibuix de la peça que havia de ser fabricada en metall noble, les passanties presenten una gran varietat de motius ornamentals que, en cap cas, s'han de considerar com un element secundari. Ans al contrari, s'erigeixen com un objecte d'estudi complex, de caràcter transversal, que revela aspectes fonamentals de la cultura figurativa dels artífexs (Heering 2014). Aquests elements ornamentals no solien ser creació dels argenters barcelonins, sinó que els prenien dels repertoris que circulaven per l'Europa de l'època. En les proves corresponents al segle XVII i fins a la primera meitat del XVIII, la varietat de motius és molt destacada però, tot i així, el del *cartouche* ocupa un lloc primordial, amb una gran difusió gràcies al gravat pròpiament d'ornamentació.

El *cartouche* (o cartutx,⁷² en català) es caracteritza perquè pren la forma d'un compartiment central enquadrat per un contorn de formes tridimensionals. Com a motiu autònom, es defineix per la seva funció *ordonnante*, és a dir, actua com a continent que articula un contingut i, per tant, té una funció específica: rebre i presentar tipologies diferents de signes, inscripcions, dates, monedes, emblemes i, sobretot, escuts d'armes. Contràriament a la major part del repertori ornamental d'època moderna, basat en motius de l'Antiguitat, el *cartouche* va trobar altres vies d'expressió que van anar evolucionant amb el pas dels anys. Així doncs, es va passar d'un primer *cartouche* basat en el motiu del cuir (*rollwerk* en alemany o *strapwork* en anglès) a l'estil *auricular*, basat en formes orgàniques i, finalment, a la rocalla, pròpia del període Rococó (Heering 2011, 858; 2014, 176-178).

Els argenters catalans van detectar les grans possibilitats que els donava aquest motiu ornamental per a consignar informacions de tipus biogràfic i presentar la peça fabricada. El gran ventall cronològic de les passanties permet observar en un únic conjunt l'evolució mateixa d'aquest motiu. Tot i això, els exemples del primer tipus són més escadussers, sense arribar a l'espectacularitat dels dissenys de Jacques Androuet du Cerceau i, posteriorment, de Cornelis Bos o Cornelis Floris. Aquest tipus de *cartouche* té, als exàmens catalans, unes

⁷² *Termcat. Diccionari de les arts: arquitectura, escultura i pintura*, s.v. «cartutx», accés el 15 de gener de 2020, <https://www.termcat.cat/en/diccionaris-en-linia/147/search/cartutx?type=basic&language=&condition=match>.

proporcions més contingudes, segurament perquè els argenters barcelonins no van emprar-lo a les passanties fins a començaments del segle XVII. Es poden citar com a exemple els exàmens de Francesc Coves (1604) i Damià Claramunt (1605) [figs. 10-11].

El *cartouche* conformat per cuir d'aspecte rígid va evolucionar, sota l'impuls dels manieristes italians de la segona meitat del segle XVI, en un nou tipus d'aparença orgànica, flexible i mal·leable, pròpia de l'art barroc (Heering 2011, 857; 2014, 183). En el cas de les passanties catalanes, aquest nou tipus va gaudir d'una incidència clara, de manera que poden establir-se diferents períodes en funció dels repertoris ornamentals que van ser adaptats pels argenters catalans. Un primer període es defineix per la incidència de dues col·leccions de *cartouches* atribuïdes a Federico Zuccaro (c. 1540-1609): una va ser gravada i publicada per Pierre Firens i reeditada per Pierre Mariette I; l'altra gravada i publicada per H. Picart cap al 1628 (Fuhring 1989b, 334). La passantia de Joan Casabona, de 1628, és la primera que presenta un *cartouche* de tipus auricular, basat clarament en un disseny de Federico Zuccaro. El mateix reapareix amb variacions però perfectament identificable en una passantia molt més tardana de Josep Rams (1715) [figs. 12-14]. També l'examen de Joan Nadal (1661) reproduïx un altre *cartouche* de Zuccaro [figs. 15-16].

La pervivència i la validesa d'alguns repertoris gràfics al llarg dels anys queda clarament demostrada gràcies a les passanties de Francesc Tamarit (1629), Joan Andreu (1655) i Josep Mestres (1662), atès que tots tres van fer una versió d'un mateix *cartouche* de Zuccaro rematat per un cap d'infant però en dates prou diferents [figs. 17-20]. De fet, la incidència dels dissenys de Zuccaro arriba fins a començaments del segle XVIII, com demostren les passanties de Josep Rodoreda (1710) i de Joan Baptista Colomines (1711) [figs. 21-24]. Per tant, es pot afirmar l'existència d'un primer període clarament marcat pels gravats ornamentals de l'italià. Aquesta etapa s'inicia, en termes generals, al primer terç del segle XVII i s'allarga durant tot el segle, amb una repercussió especial els anys centrals.

Un segon període es caracteritza per l'arribada de les propostes d'Agostino Mitelli (1609-1660), amb una incidència clara entre els argenters catalans. El primer examen basat en els dissenys de Mitelli és el de Francesc Pujol (1650) en el qual s'hi combinen elements de dos *cartouches*: d'una banda, una composició amb garlandes i dos amorets asseguts per a presentar l'anell com a peça d'examen i, de l'altra, un rostre alat per a consignar-hi el nom i la datació. L'argenter Segimon Rovira (1652) va emprar íntegrament aquest segon *cartouche* com a marc per col·locar-hi també un anell [figs. 25-28]. Ambdós pertanyen a una col·lecció de dotze gravats, la primera edició dels quals s'ha situat a Bolonya, segurament abans del 1642 (Fuhring

2004, 1: 206-207). Altres dissenys de la mateixa col·lecció van ser emprats pels argenters Onofre Nadal (1651), Pere Pau Llor (1651) i Pau Riera (1757) [figs. 29-33]. Un altre recopilatori de Mitelli conegut a Barcelona és el publicat per Agostino Parisino el 1636, tal com demostren els exàmens de Jaume Macip (1651), Macià Jener (1651), Pere Torroella (1715) i Francesc Ponsiarenas (1725). Els tres darrers van fer una versió del mateix cartutx ornamental flanquejat per dos *putti*, però en anys diferents i resultats diversos [figs. 34-39]. La concurrència de dates evidencia que el 1651 van entrar amb força en territori barceloní les estampes d'ornamentació de l'italià, que de ben segur devien tenir un fort impacte.

El tercer període, que es correspon amb el darrer quart del segle XVII i el primer terç del XVIII, va estar marcat per la influència de les estampes de Stefano della Bella (1610-1664) i de Jean Lepautre (1618-1682). La primera passantia que recrea un disseny de l'italià és la de Bernat Vidal (1661), un *cartouche* amb dues figures femenines alades que presenten un anell, procedent d'una col·lecció de dotze dissenys gravats per François Collignon i publicats per François Langlois a París cap al 1645-1647 (Fuhring 2004, 1: 151-152) [figs. 40-41]. De Stefano della Bella, també van arribar a Barcelona les propostes de *Raccolta di varii capricii et nove inventioni di cartelle et ornamenti*, un conjunt de divuit làmines la segona edició de les quals va ser publicada per François Langlois el 1646 (Fuhring 2004, 1: 149-151). Diversos d'aquests gravats van ser adaptats en els exàmens dels argenters Josep Amell (1672), Josep Colomer (1701) i Francesc Molist (1712) [figs. 42-46].

La influència de Stefano della Bella es va allargar fins ben entrat el segle XVIII, per exemple en les passanties de Joan Sala i Riera (1733) i Miquel Lladó i Sanpere (1735), que van adaptar altres dissenys del mateix recull [figs. 47-50]. En canvi, Anton Farràs (1740) es va inspirar en un dels cartutxos d'un altre recull d'estampes, el *Nouvelles inventions de Cartouches*, publicat el 1647 a París per François Langlois (Fuhring 2004, 1: 58-59) [figs. 51-52]. Un procediment interessant s'observa també a la passantia de Josep Monllor (1678), que va combinar, com a mínim, dues estampes per a crear un disseny propi: l'escut d'armes de la família Mèdici, dissenyat per Stefano della Bella, i l'al·legoria del foc de Cornelis van Dalen II [figs. 53-55].

L'impacte de les propostes de Lepautre en els *Llibres de Passanties* té lloc a partir de la dècada de 1680 i va ser àmplia i molt variada. En algunes ocasions es van copiar els *cartouches* dissenyats pel francès, com és el cas de la passantia de Josep Vilarrubia (1699), que va adaptar només el panell decoratiu d'una estampa amb Apol·lo i Dafne de la col·lecció *Ornements de panneaux pour l'enrichissement des lambris*, publicada per Pierre II Mariette cap al 1656-1657 (BNF 1999, 12: 202-

203) [figs. 56-57]. També Ignasi Clarà (1700) es va inspirar en una proposta procedent de la col·lecció *Salières et cartouches*, publicada abans del 1667 [figs. 58-59].

En altres casos, els argenters barcelonins van emprar com a *cartouches* dissenys que originàriament no tenien aquesta funció. N'és un cas la passantia de Pere Màrtir Many (1680), on es reproduïx l'estructura arquitectònica amb cariàtides i dossier d'una làmina pertanyent a la col·lecció *Alcôves*, publicada per primera vegada cap al 1651 (BNF 1999, 12: 83-85) [figs. 60-61]. Un altre exemple es troba en les proves de Josep Pla (1686) i de Jaume Escola (1717), que van fer una versió a mode de cartutx d'un disseny de pany procedent de la col·lecció *Escusons, ou Entrees de Cerures et autres Ornemens seruants a embelir la Cerurie* publicada abans del 1667 (Fuhring 2004, 1: 307) [figs. 62-64]. En una cronologia més avançada, Jeroni Pasqual (1741) va adaptar un disseny de monument funerari per acollir un penjoll i dues arracades, basat en un dels gravats de la col·lecció *Sépultures et épitaphes nouvellement inventez et gravez par Iean le Pautre* [figs. 65-66]. És el cas també de Francesc Ros i Arnó (1731), que va emprar com a *cartouche* un aplic d'argenteria amb el cap d'una dona anciana pertanyent a la col·lecció *Ostensoirs, reliquaires et appliques* [figs. 67-68]. Especialment interessants resulten les propostes dels argenters que van adaptar piquetes d'argent com a *cartouches* gràcies al fet d'emprar només la placa ovalada destinada a ser penjada a la paret. Aquesta metodologia de préstec artístic es detecta en els exàmens de Joan Silva (1699) i de Jacint Vilaterçana (1699), clarament basats en gravats de la col·lecció *Inventions pour faire des plaques ou des Aubenistiers servans aux orfèvres*, publicada per Pierre II Mariette el 1659 (BNF 1999, 12: 295-296) [figs. 69-72]. Joan Matons (1690), en canvi, va utilitzar dues propostes d'aquesta col·lecció per a crear una piqueta d'aigua beneïda personal i del tot innovadora [fig. 226].

Els argenters barcelonins també van manllevar petits motius de composicions més complexes atorgant-los-hi plena autonomia o bé combinant-los per a crear composicions originals. És el cas de la passantia de Salvador Bonavent (1699), que reproduïx com a motiu independent el cartutx envoltat de *putti* voladors d'una de les làmines del *Livre de lit à la Romaine* per a ornamentar la part superior de l'examen. En canvi, els *putti* de la part inferior estan extrets d'una altra làmina del francès pertanyent a una col·lecció de piquetes d'aigua beneïda. Al seu torn, els àngels de la part superior són emprats a l'examen de Manuel Pla (1699) [figs. 73-76]. En la mateixa línia, es pot mencionar la passantia de Bernat Fornés (1699), que recrea només el cartutx amb les figures del déu fluvial i la nimfa de la làmina inicial d'una col·lecció de vasos [figs. 77-78]. També en són un exemple els exàmens de Joan Guàrdia (1704) i de Narcís Rigalt (1722), en els quals s'identifica el petit medalló envoltat de *putti* de la làmina *Ornements et*

Panneaux inventez et gravez per I. Le Pautre, un frontispici per a una sèrie no identificada (BNF 1999, 12: 329) [figs. 79-81].

A partir de la dècada de 1740, es detecta a les passanties la preferència pels *cartouches* d'estil rococó en els quals la rocalla pren tot el protagonisme. Es tracta de cartutxs caracteritzats per l'asimetria de les formes, les quals perden la seva característica fonamental –*l'ordonnante*– i esdevenen un pretext per a la invenció de formes extravagants (Heering 2014, 186). Els argenters catalans també van recórrer als repertoris que circulaven per l'Europa de l'època i, en particular, es detecta una forta incidència de les col·leccions basades en dissenys del pintor Jacques de Lajoüe (1687-1761). És el cas dels exàmens de Gabriel Bessa i Sircuns (1748), Llorens Pasqual (1749), Joaquim Quadras i Vidal (1749), Llorens Pladevall i Armengol (1750) i Anton Gracià (1759), que van adaptar diferents propostes de la col·lecció *Livre de cartouches de guerre dédié a monseigneur le duc de Mortemart*, de cap al 1735. En canvi, Feliu Duran (1749) va preferir una de les làmines de *Troisième livre de cartouches inventez par J. de la Joüe* [figs. 82-92].

També van arribar a Barcelona altres col·leccions ornamentals d'estil rococó amb composicions asimètriques i mancades de coherència espacial, en les quals els límits de les formes es confonen amb les escenes contingudes. En són un exemple clar les propostes de François-Thomas Mondon (1709-1755), gravades per François-Antoine Aveline, publicades el 1736 i que van ser les primeres a contenir el terme explícit de «rocalla» en el títol (Smentek 2014, 216-220). Concretament, els argenters Francesc Sala (1741), Joan Sala i Tamís (1753) i Anton Tramulles (1757) van adaptar làmines de la col·lecció *Premier Livre de forme Rocquaille et Cartel* (1736) [figs. 93-97]. De Mondon, també van arribar a Barcelona les propostes del *Livre de Trophée* (1736), com demostren els exàmens d'Anton Pitjot (1747), de Josep Costa (1745) i d'Anastasi Lleopart II (1777) [figs. 98-102]. Els dos darrers van emprar una estructura de rocalla a mode de suport per a col·locar-hi la peça examinada, una capsula i un anell respectivament. En canvi, el primer va optar per una escena de galanteria per a integrar-hi l'anell, alhora que va substituir l'escut francès amb la flor de lis per la representació de sant Antoni en honor al seu onomàstic. Una proposta similar es troba a la passantia de Francesc Gros i Vilapúdua (1752), amb una adaptació d'una làmina de *Sixième Livre de Formes Rocailles et Cartels* (1736), també de François-Thomas Mondon, per acollir un parell d'arracades corresponents a la prova d'examen i la representació de sant Francesc [figs. 103-104]. Malgrat que no es tracti pròpiament d'un *cartouche*, un altre exemple remet a l'univers francès: una proposta de font amb formes de rocalla de François Boucher que va ser adaptada en els *Libres de Passanties* l'any 1743 per Ramon Font [figs. 105-106]. Dos exàmens més demostren que també van arribar a Barcelona les propostes de l'alemany Johann

Gottfried Haid (1710-1776). Es tracta concretament de les proves de Manuel Ribas (1753) i Francesc Serra (1760), que van utilitzar dues làmines d'una mateixa col·lecció en la qual els *cartouches* en forma de rocalla serveixen com a marc per a acollir personificacions de les diferents parts del dia [figs. 107-110]. En resum, un panorama molt ric i variat que demostra la important cultura gràfica dels argenters catalans.

6.2. Àngels i *putti*

Els àngels i els *putti* també van ser àmpliament emprats com a elements ornamentals en les passanties de la segona meitat del segle XVII i primera del XVIII, procedents dels repertoris coneguts a la Barcelona de l'època. En la majoria dels casos, la manera d'utilitzar-los és la mateixa: convertir la figura del *putto* en un motiu ornamental autònom i alhora atorgar-li la funció de presentar o bé les dades biogràfiques de l'argenter o bé la peça d'examen. D'aquesta manera el *putto* apareix a les passanties com una figura polivalent, tal com succeeix en moltes representacions pictòriques o conjunts escultòrics, amb un rol que se situa entre l'ornament i la representació (Michel 2013).

Els exàmens de Francesc Rovira (1664), Antoni Cànoves (1664), Francesc Cànoves (1670) i Anton Matavacas (1712) evidencien la incidència dels gravats de Cherubino Alberti (1553-1615), gràcies a l'adaptació dels *putti* concebuts per l'italià a les necessitats de la passantia [figs. 111-119]. Igualment, també van ser molt emprats els gravats de Jean Lepautre, especialment durant la primera meitat del segle XVIII. En són una mostra evident les passanties de Jaume Rovira (1715), Anton Quadras (1724) i Joan Matas i Juncosa (1740), en les quals es proposen versions diferents d'un mateix *putto*, extret d'una col·lecció de dotze gravats acadèmics compilats per Pierre Mariette I i publicats en una segona edició per Étienne Gantrel a París (c. 1682-1706) (BNF 1999, 11: 277-279) [figs. 120-123]. En la mateixa línia, es va utilitzar també el conegut estudi de *putto* de Pieter van Avont (1600-1652), tal com queda palès a les proves de Jacint Rodoreda (1669) i Josep Vilar (1707) i, fins i tot, en una passantia molt més tardana de Ramon Ferrer (1826) [figs. 124-127]. De forma més puntual, es localitzen les propostes de Louis Testelin (1615-1655). Els grups d'àngels de les estampes *J'aime la Paix* i *J'aime l'Etude* de la col·lecció *Divers objets d'Amour* (c. 1627-1665) gravada per Louis Ferdinand van ser reinterpretats a les passanties de Simon Llor (1672) i Josep Soliveres (1728) [figs. 128-131].

En altres casos, la presència de *putti* o també d'infants és purament decorativa perquè no presenten ni la peça de l'examen ni les dades biogràfiques de l'argenter. És el cas de la passantia de Josep Bosch (1700) en la qual s'adapta el ball d'infants de l'estampa *La Danse* de

Jacques Stella (1596-1657), pertanyent a la col·lecció *Les jeux et plaisirs de l'enfance* (1657) amb gravats de Claudine Bouzonnet-Stella ([1657] 2001, 106-107) a partir de Jacques Stella [figs. 132-133]. El mateix succeeix a la passantia de Francesc Via II (1679), en la qual s'hi reconeixen els àngels dansaires d'una composició de Peter Candid (c. 1548-1628) gravada per Johann Sadeler I cap al 1590-1600. Andreu Daroca (1752) i Esteve Fornés (1752) es van basar en el mateix gravat de Sadeler però no van copiar tot el grup d'àngels dansaires sinó tan sols figures individuals [figs. 134-137].

Com a darrer cas, cal remarcar la passantia d'Onofre Rovira (1672). El disseny presenta l'anell sostingut per un grupet d'àngels entre núvols manllevat d'una composició de Jacopo Bassano (c. 1510-1592) i gravada per Raphael Sadeler I probablement cap al 1598. Cal subratllar que la mateixa estampa va ser emprada per Joan Baptista Palma en el retaule de Santa Maria de Terrassa per tal de resoldre l'escena de l'Epifania però sense contemplar, en aquest cas, el grup d'àngels que hi assistien (Cornudella 1998) [figs. 138-140]. Aquest darrer exemple demostra com els argenters barcelonins van utilitzar també l'estampa de traducció i, per tant, permet obrir una via interessant de relació amb la pintura.

6.3. Grotescos, fullatges i altres elements ornamentals

En línies generals, els models ornamentals de les passanties corresponents a la segona meitat del segle XVII i començaments del XVIII són, en la seva majoria, *cartouches* i *putti*. No obstant això, també hi ha exemples d'altres motius decoratius manllevats d'estampes. Un d'aquests és l'ornamentació a base de fullatges, amb gran difusió durant la segona meitat del sis-cents i amb especial incidència en el camp de l'argenteria i l'orfebreria (Omodeo 1975, 63). N'és un exemple la passantia de Bonaventura Pla (1709), en la qual hi apareixen reproduïts els dos personatges creats a partir de volutes d'acant de la coberta del conegut *Livre de Feuilles d'Orfevrie et de taille d'épargne*, de Thomas Lejuge, publicat el 1672. Del mateix creador van arribar altres propostes, com demostra la passantia de Josep Turrà (1701) en la qual s'hi recreen, per a sostenir unes arracades, els motius florals d'una de les làmines del *Livre de Feuillages et d'Ouvrages d'Orfevrie* (c. 1678-1700) [figs. 141-144]. De forma molt més puntual i curiosament força tardana, es localitza també la presència de grotescos. És el cas de la passantia de Pau Vilallonga (1718), en la qual s'adapta un grotesc gravat per Jean Hogenberg a partir d'un disseny de René Boyvin. D'una forma similar, la passantia de Pere Capella (1719) reproduïx el grotesc de la coberta del recull *Panneau D'ornement Servant aux Peintres Sculpteurs Orpheurs et autres* (c. 1670-c. 1685) de Paul Androuet du Cerceau [figs. 145-148].

També es pot fer aquest exercici amb les escenes mitològiques, històriques o sagrades, tant les emprades per a decorar una peça d'argenteria com les que simplement funcionen com a marc ornamental. En el primer cas, un exemple clar és la passantia de Josep Ros (1659), en la qual s'hi representa una font d'argent amb la figura d'un tritó que toca un instrument de corda, basada en un gravat de Jacob I Floris [figs. 149-150]. En el segon cas, es poden esmentar els exàmens de Pere Joan Sanpere (1694) i de Josep Dader i Costa (1729), en els quals s'hi recrea un gladiador que lluita amb un lleó procedent d'un gravat de Giovanni Luigi Valesio (1579-1650) [figs. 151-153]; o també les versions de *L'al·legoria de la Fama* de Hendrick Golztius, que va ser manllevada en tres ocasions, a la passantia de Magí Rodoreda (1674), a la de Jacob Pasqual (1680) i, fins i tot, a la de Josep Muró (1759) [figs. 154-157].

En canvi, a la passantia de Francesc Boquet i Tolrà (1708), s'hi reconeix la Verge dolorosa del gravat de Schelte Adamsz Bolswert a partir d'Abraham Bloemaert [figs. 158-159]. Més interessant resulta la prova de Josep Ugueras (1730), amb una representació de la Mare de Déu de Montserrat que segueix la iconografia barroca montserratina, de la qual n'és un exemple paradigmàtic la pintura atribuïda tradicionalment a Juan Andrés Ricci (*post quem* 1637). L'argenter hi reproduïx la talla escultòrica, ricament abillada amb robes i joies, ubicada davant de la muntanya i amb el monestir a la seva esquerra. A diferència de la pintura, la talla de la Mare de Déu no està acompanyada dels quatre col·lectius que conviuen a Montserrat: els benedictins, els ermitans, els llecs i els escolans (Canalda 2013, 79-80). En aquest sentit, és més propera a altres versions d'època barroca en les quals s'hi mostra només la Mare de Déu, la muntanya i el santuari, com presenta la pintura anònima conservada al Museu Marés (s. XVII). Anna Trepal (2018, 401-402) també ha fet notar les similituds de la passantia amb un aiguafort del pintor Francesc Tramulles (1754-1763) [figs. 160-162].

Un cas molt particular el conformen les passanties dels mestres que van participar tant en la Guerra dels Segadors (1640-1652) com en la Guerra de Successió (1702-1715), enrolats en l'anomenat terç de santa Eulàlia, una unitat militar constituïda majoritàriament per gent pertanyent als gremis. En diversos exàmens, els joves argenters van representar-se amb la indumentària militar al costat de la peça examinada. Tot i això, no es tracta d'autoretrats, sinó que els models són extrets també dels gravats de l'època. Les passanties de Francesc Via I (1641), Josep Massines (1641), Joan Nadal Censerer (1641), Jaume Viura (1645), Salvador Darder (1645) i Bartomeu Serra (1645) semblen clarament inspirades en les làmines publicades per Jacques Callot en la col·lecció *Les exercices militaires* el 1635 [figs. 163-170]. Al seu torn, l'examen de Sebastià Pintor (1645) copia pràcticament de forma exacta la coneguda estampa

de Callot *Il Capitano o l'Innamorato*, mentre que l'examen de Maurici Vives (1646) es basa també de forma literal en una estampa de Hendrick Goltzius [figs. 171-174].

Els nombrosos exemples proposats demostren que l'ús dels gravats no va ser una qüestió puntual atribuïble tan sols a alguns argenters, sinó una pauta habitual i comuna a tots els aspirants al grau de mestre. La Taula 1 ofereix una relació de les 93 passanties basades en gravats que s'han pogut identificar en el transcurs de la present recerca. A mode de síntesi, es pot subratllar que els autors dels dissenys més utilitzats van ser el francès Jean Lepautre, present en 18 de les proves d'examen, i els italians Federico Zuccaro, Agostino Mitelli i Stefano della Bella que, conjuntament, apareixen en 25 passanties, principalment del segle XVII. En una cronologia més avançada, els autors més emprats van ser els francesos Jacques de Lajoüe i François-Thomas Mondon, presents en 6 i 7 passanties respectivament.

TAULA 1. Resum d'exàmens de passanties basats en gravats, segons el motiu emprat i l'autor del disseny (1628-1826)

Argenter (any)	Motiu	Autor del disseny
Joan Casabona (1628)	<i>Cartouche</i>	Federico Zuccaro (c. 1540-1609)
Francesc Tamarit (1629)	<i>Cartouche</i>	Federico Zuccaro (c. 1540-1609)
Joan Andreu (1655)	<i>Cartouche</i>	Federico Zuccaro (c. 1540-1609)
Joan Nadal (1661)	<i>Cartouche</i>	Federico Zuccaro (c. 1540-1609)
Josep Mestres (1662)	<i>Cartouche</i>	Federico Zuccaro (c. 1540-1609)
Josep Rodoreda (1710)	<i>Cartouche</i>	Federico Zuccaro (c. 1540-1609)
Joan Baptista Colominas (1711)	<i>Cartouche</i>	Federico Zuccaro (c. 1540-1609)
Josep Rams (1715)	<i>Cartouche</i>	Federico Zuccaro (c. 1540-1609)
Francesc Pujol (1650)	<i>Cartouche</i>	Agostino Mitelli (1609-1660)
Pere Pau Llor (1651)	<i>Cartouche</i>	Agostino Mitelli (1609-1660)
Onofre Nadal (1651)	<i>Cartouche</i>	Agostino Mitelli (1609-1660)
Macià Jener (1651)	<i>Cartouche</i>	Agostino Mitelli (1609-1660)
Jaume Macip (1651, 1660)	<i>Cartouche</i>	Agostino Mitelli (1609-1660)
Segimon Rovira (1652)	<i>Cartouche</i>	Agostino Mitelli (1609-1660)
Pere Torroella (1715)	<i>Cartouche</i>	Agostino Mitelli (1609-1660)
Francesc Ponsiarenas (1725)	<i>Cartouche</i>	Agostino Mitelli (1609-1660)
Pau Riera (1757)	<i>Cartouche</i>	Agostino Mitelli (1609-1660)
Bernat Vidal (1661)	<i>Cartouche</i>	Stefano della Bella (1610-1664)
Josep Amell (1672)	<i>Cartouche</i>	Stefano della Bella (1610-1664)
Josep Monllor (1678)	<i>Cartouche</i>	Stefano della Bella (1610-1664)
Josep Colomer (1701)	<i>Cartouche</i>	Stefano della Bella (1610-1664)
Francesc Molist (1712)	<i>Cartouche</i>	Stefano della Bella (1610-1664)
Joan Sala i Riera (1733)	<i>Cartouche</i>	Stefano della Bella (1610-1664)
Miquel Lladó i Sant Pere (1735)	<i>Cartouche</i>	Stefano della Bella (1610-1664)
Anton Farràs (1740)	<i>Cartouche</i>	Stefano della Bella (1610-1664)
Pere Màrtir Many (1680)	<i>Cartouche</i> a partir d'estructura arquitectònica	Jean Lepautre (1618-1682)
Josep Pla (1686)	<i>Cartouche</i> a partir d'un pany	Jean Lepautre (1618-1682)

TAULA 1. Resum d'exàmens de passants basats en gravats, segons el motiu emprat i l'autor del disseny (1628-1826)

Argenter (any)	Motiu	Autor del disseny
Josep Vilarrubia (1699)	<i>Cartouche</i>	Jean Lepautre (1618-1682)
Joan Silva (1699)	<i>Cartouche</i> a partir de piqueta d'aigua beneïda	Jean Lepautre (1618-1682)
Jacint Vilaterçana (1699)	<i>Cartouche</i> a partir de piqueta d'aigua beneïda	Jean Lepautre (1618-1682)
Salvador Bonavent (1699)	<i>Cartouche amb putti</i>	Jean Lepautre (1618-1682)
Bernat Fornés (1699)	<i>Cartouche</i>	Jean Lepautre (1618-1682)
Ignasi Clarà (1700)	<i>Cartouche</i>	Jean Lepautre (1618-1682)
Joan Guàrdia (1704)	<i>Cartouche</i>	Jean Lepautre (1618-1682)
Jaume Escola (1717)	<i>Cartouche</i> a partir d'un pany	Jean Lepautre (1618-1682)
Narcís Rigalt (1722)	<i>Cartouche</i>	Jean Lepautre (1618-1682)
Francesc Ros i Arnó (1731)	<i>Cartouche</i> a partir d'aplic d'argenteria	Jean Lepautre (1618-1682)
Jeroni Pasqual (1741)	<i>Cartouche</i> a partir de monument funerari	Jean Lepautre (1618-1682)
Gabriel Bessa i Sircuns (1748)	<i>Cartouche</i>	Jacques de Lajoüe (1687-1761)
Llorens Pasqual (1749)	<i>Cartouche</i>	Jacques de Lajoüe (1687-1761)
Joaquim Quadras i Vidal (1749)	<i>Cartouche</i>	Jacques de Lajoüe (1687-1761)
Feliu Duran (1749)	<i>Cartouche</i>	Jacques de Lajoüe (1687-1761)
Llorenç Pladevall (1750)	<i>Cartouche</i>	Jacques de Lajoüe (1687-1761)
Anton Gracià (1759)	<i>Cartouche</i>	Jacques de Lajoüe (1687-1761)
Manuel Ribas (1753)	<i>Cartouche</i>	Johann Gottfried Haid (1710-1776)
Francesc Serra (1760)	<i>Cartouche</i>	Johann Gottfried Haid (1710-1776)
Joan Matons (1690)	<i>Piqueta d'aigua beneïda</i>	Jean Lepautre (1618-1682)
Francesc Sala (1741)	Estructura de rocalla	François-Th. Mondon (1709-1755)
Josep Costa (1745)	Estructura de rocalla	François-Th. Mondon (1709-1755)
Anton Pitjot (1747)	Estructura de rocalla	François-Th. Mondon (1709-1755)
Francesc Gros (1752)	Estructura de rocalla	François-Th. Mondon (1709-1755)
Joan Sala i Tamís (1753)	Estructura de rocalla	François-Th. Mondon (1709-1755)
Anton Tramulles (1757)	Estructura de rocalla	François-Th. Mondon (1709-1755)
Anastasi Lleopart II (1777)	Estructura de rocalla	François-Th. Mondon (1709-1755)
Ramon Font (1743)	Font amb rocalla	François Boucher (1703-1770)
Francesc Rovira (1664)	<i>Putti</i>	Cherubino Alberti (1553-1615)
Antoni Cànoves (1664)	<i>Putti</i>	Cherubino Alberti (1553-1615)
Jacint Rodoreda (1669)	<i>Putti</i>	Pieter van Avont (1600-1652)
Manuel Pla (1699)	<i>Putti</i>	Jean Lepautre (1618-1682)
Francesc Cànoves (1670)	<i>Putti</i>	Cherubino Alberti (1553-1615)
Simon Llor (1672)	<i>Putti</i>	Louis Testelin (1615-1655)
Onofre Rovira (1672)	<i>Putti</i>	Jacopo Bassano (c. 1510-1592)
Francesc Via II (1679)	<i>Putti</i>	Peter Candid (c. 1548-1628)
Josep Bosch (1700)	<i>Putti</i>	Jacques Stella (1596-1657)
Josep Vilar (1707)	<i>Putti</i>	Pieter van Avont (1600-1652)
Anton Matavacas (1712)	<i>Putti</i>	Cherubino Alberti (1553-1615)
Jaume Rovira (1715)	<i>Putti</i>	Jean Lepautre (1618-1682)
Anton Quadras (1724)	<i>Putti</i>	Jean Lepautre (1618-1682)
Josep Soliveres (1728)	<i>Putti</i>	Louis Testelin (1615-1655)
Joan Matas (1740)	<i>Putti</i>	Jean Lepautre (1618-1682)

TAULA 1. Resum d'exàmens de passanties basats en gravats, segons el motiu emprat i l'autor del disseny (1628-1826)

Argenter (any)	Motiu	Autor del disseny
Andreu Daroca (1752)	<i>Putti</i>	Peter Candid (c. 1548-1628)
Esteve Fornés (1752)	<i>Putti</i>	Peter Candid (c. 1548-1628)
Ramon Ferrer (1826)	<i>Putti</i>	Pieter van Avont (1600-1652)
Josep Turrà (1701)	Fullatges	Thomas Lejuge
Bonaventura Pla (1709)	Fullatges	Thomas Lejuge
Pau Vilallonga (1718)	Grotescos	René Boyvin (1525-1598)
Pere Capella (1719)	Grotescos	Paul A. du Cerceau (1630?-1710)
Josep Ros (1659)	Escenes mitològiques o sagrades	Jacob I Floris
Magí Rodoreda (1674)	Escenes mitològiques o sagrades	Hendrick Golztius (1558-1617)
Jacob Pasqual (1680)	Escenes mitològiques o sagrades	Hendrick Golztius (1558-1617)
Pere Joan Sanpere (1694)	Escenes mitològiques o sagrades	Giovanni Luigi Valesio (1579-1650)
Josep Dader i Costa (1729)	Escenes mitològiques o sagrades	Giovanni Luigi Valesio (1579-1650)
Francesc Boquet i Tolrà (1708)	Escenes mitològiques o sagrades	Abraham Bloemaert (1566-1651)
Josep Muró (1759)	Escenes mitològiques o sagrades	Hendrick Golztius (1558-1617)
Josep Ugueras (1730)	Escena religiosa	Iconografia barroca montserratina
Francesc Via I (1641)	Escenes històriques	Jacques Callot (1592-1635)
Josep Massines (1641)	Escenes històriques	Jacques Callot (1592-1635)
Joan Nadal (1641)	Escenes històriques	Jacques Callot (1592-1635)
Jaume Viura (1645)	Escenes històriques	Jacques Callot (1592-1635)
Salvador Darder (1645)	Escenes històriques	Jacques Callot (1592-1635)
Bartomeu Serra (1645)	Escenes històriques	Jacques Callot (1592-1635)
Sebastià Pintor (1645)	Escenes històriques	Jacques Callot (1592-1635)
Maurici Vives (1646)	Escenes històriques	Hendrick Golztius (1558-1617)
Font: elaboració pròpia		

En conclusió, resulta evident que els argenters, com els pintors i escultors, eren ben conscients que els gravats exercien un rol fonamental en la seva feina i que es preocupaven per mantenir els seus repertoris al dia, d'acord amb el gust de l'època (Bosch 2009, 170-171). Aquesta evidència permet considerar que el seu ús també va ser habitual a l'hora de projectar les obres fabricades amb metall noble, una línia d'estudi que caldrà impulsar de cara a una investigació futura en el camp de l'argenteria d'època moderna a Catalunya.

7. La col·laboració professional entre argenters i escultors

La fabricació d'obres d'argent amb un marcat caràcter escultòric, com és el cas d'imatges de sants i santes, de relleus historiatos o d'una creació de la magnitud dels canelobres per a la seu de Mallorca, era habitual que requerís la col·laboració professional entre argenters i escultors. Val la pena recordar les paraules d'Elio i Corrado Catello (2000, 29), dos noms clau de la historiografia de l'argenteria napolitana, per als quals un dels aspectes més interessants de l'estatuària d'argent és, precisament, el fet que molts escultors de renom van ser requerits per a fornir models preparatoris. D'una banda, l'estudi d'aquesta col·laboració evoca un ventall de possibilitats molt suggestiu en el camp de les relacions artístiques. De l'altra, posa de manifest la complexitat dels procediments tècnics que empraven els argenters. Cal endinsar-se, doncs, en ambdues qüestions i analitzar-les en el context de l'argenteria catalana.

7.1. L'elaboració dels models previs a l'obra d'argent

Una de les primeres qüestions que cal tenir en compte és que, més enllà de quin fos el grau d'intervenció dels escultors en l'obra, la responsabilitat final del projecte sempre requeia en l'argenter. En les escultures de bronze, el nom del bronzista no s'associa mai al de l'escultor, considerat el veritable responsable creatiu de l'obra (Catello i Catello 2000, 31-32). En canvi, en el cas de l'estatuària d'argent, la funció del mestre argenter anava molt més enllà de la transposició matèrica. D'una banda, perquè moltes peces estaven fabricades amb un treball de planxa i, de l'altra, perquè els procediments d'acabat de l'obra atorgaven una personalitat pròpia a les superfícies metàl·liques. Això és evident també en la relació establerta amb el comitent, atès que en la documentació contractual rarament s'esmenta el nom de l'escultor encarregat de fabricar els models preparatoris. De fet, la seva tria no acostumava a ser una imposició del comitent sinó una decisió de l'argenter, que assumia íntegrament la direcció de l'obra.

Tot i aquest rol preminent de l'argenter, es tenen prou referències documentals per comprovar que els millors escultors del panorama català d'època moderna van treballar en la fabricació de models per a obres d'argent. En són un bon exemple els estudis de Santiago Alcolea (1984), José Luis Romero (1984) i, especialment, el de Carles Dorico (2007), que permeten descobrir diversos exemples de col·laboració professional entre escultors i argenters catalans durant l'època del barroc. D'entre els múltiples casos que s'hi estudien, és interessant remarcar que l'escultor Andreu Sala († 1709), un dels noms més destacats de l'escultura catalana del període, va col·laborar almenys en cinc ocasions amb l'argenter Bonaventura

Fornaguera († 1712). També Pere Costa es va encarregar de fabricar el model de fusta per al projecte de l'urna de la santa Cinta de Tortosa (1727-1729), obrada en argent pels mestres Francesc Tramulles i Josep Tramulles i Ferrera.

Igualment, cal recordar que Joan Roig I (c. 1629-1697), pare de l'escultor que col·laboraria intensament amb Matons, també va fer models per a argenteres. Per exemple, va fabricar per a Francesc Via II el model de fusta d'un Nen Jesús per a l'església de Sant Vicenç de Rupjà, sufragada amb el llegat testamentari del prevere Vicenç Massanet. El contracte, datat el 15 d'abril de 1689, parla d'un «modello que se li ha entregat» a l'argenter i se sap amb certesa que va efectuar-lo Roig perquè, el 22 d'abril de 1689, l'escultor va firmar una àpoca en la qual es deixava constància que havia cobrat 11 lliures «per un modelo de fusta de alsina he fet per fer un Ninyo Jesús de plata que ha de fer per la iglésia parroquial de Sant Vicenç de Rupjà, bisbat de Geron» (Madurell 1954, 24, 42).

Malgrat que és dels pocs casos en què es disposa de documentació precisa en relació amb els escultors que van col·laborar amb Via, se sap que l'argenter va treballar sovint amb models preparatoris. En el cas de la imatge d'argent de la Mare de Déu de la Cinta, una de les seves obres més reeixides, el contracte especifica clarament l'existència d'un «modelo de fusta de dita imatge de Nostra Señora de la Sinta, fet de mà de escultor» (Madurell 1974, 97-98, 114-115). Rafael Pinyana, síndic del Capítol de Tortosa, va lliurar el model a l'argenter, que quedava obligat a retornar-lo una vegada acabés la imatge perquè els canonges volien que quedés «dit modello per a nosaltres, pues fent dorar y apañar aquell podria servir per a algun ministeri de esta yglésia» (Vidal 2004b, 113). Un repàs de la documentació contractual treu a la llum que, en moltes ocasions, el model previ de les figures d'argent era una escultura de fusta. És el cas d'una imatge d'argent de sant Antoni de Pàdua (1677-1678) obrada per Bonaventura Fornaguera, atès que el contracte especifica que havia de basar-se en «un modello de fusta a gastos de dits señors», és a dir, dels comitents.⁷³ La mateixa referència apareix en el contracte d'un sant Pau (1675), segons el qual el mestre havia de seguir un model de fusta.⁷⁴ Un altre exemple és l'escultura d'argent d'un sant Pere (1679) que Fornaguera havia d'obrar «del modo y manera està lo modello de fusta se ha fet de la figura del dit sant».⁷⁵ La fusta no era l'únic material emprat perquè, en el contracte relatiu a una figura de sant Francesc, s'especifica que

⁷³ AHPB. Isidre Famades, *Quintum manuale instrumentorum*, 813/5, 4 de novembre de 1677, f. 240r-242r (fitxes Madurell).

⁷⁴ AHPB. Pere Màrtir Lluell, *Vigesimum octavum manuale instrumentorum*, 719/33, 11 de febrer de 1675, f. 132v-136v (fitxes Madurell).

⁷⁵ AHPB. Pere Màrtir Lluell, *Tercius liber concordiarum*, 719/92, 8 de gener de 1679, s. f. (fitxes Madurell).

aquesta havia de fabricar-se «conforme lo modello de terra que dit Bonaventura Fornaguera argenter ha fet fer y, al present, se ensenya».⁷⁶

Així doncs, els materials amb els quals l'escultor preparava els models podien ser diversos. En el cas de l'urna de sant Bernat Calvó, en els tres contractes firmats respectivament amb els escultors Joan Roig II, Joan Costa i Pere Costa, s'hi relacionen diferents materials per a l'execució d'uns mateixos models. En el contracte de Roig, datat el 6 de juliol de 1702, es parla de «quatre cartelas de fusta ab un serafí», de «sinch històrias eo miracles del sant de mitx relleu, treballades de sera», de «quatre guarnicions de ditas històrias, també treballades de sera» i, finalment, de «quatre modellos dels angelets [...], també treballats de sera».⁷⁷ En el contracte amb Pere Costa, signat el 13 de novembre de 1722, s'especifica també que els models de les cartel·les havien de ser de fusta d'alzina, mentre que els dels àngels podien ser «de cera ho barro». No s'indica, en canvi, el material dels models dels cinc relleus, per bé que es devia sobreentendre que calia fer-los de cera. Finalment, en el contracte establert amb Joan Costa el 4 de novembre de 1720 i que no va reeixir, l'única referència relativa als materials és que «tots los quals modellos han de ser de cera».⁷⁸

És probable que, en algunes ocasions, no sempre fos l'escultor aquell qui s'ocupés d'elaborar els models de fang o cera. A vegades, sobretot en encàrrecs menys compromesos, podia ser el mateix argenter l'encarregat de fabricar-los. En aquest cas, podien crear directament el model a partir d'una pintura o d'un gravat o, en el millor dels casos, emprar una escultura de fusta preexistent (Catello i Catello 2000, 29; Pedrocchi 2010, 28). D'altra banda, els models elaborats amb fusta pels escultors, generalment d'alzina, també podien ser coberts d'argent. Per exemple, en la documentació relativa al model fabricat per Pere Costa per al projecte de l'urna de la santa Cinta de Tortosa, s'hi especifica que l'escultor havia de construir «una urna de madera [...] la qual han de componer y cubrir de plata fina Francisco y Joseph Tramulles» (Madurell 1974, 100). També en el cas de l'urna de sant Bernat Calvó (1701-1728), el mateix Joan Matons parlava de l'existència d'una estructura de tipus funcional, fabricada per l'escultor Josep Font i retocada anys més tard per Pere Costa, que va servir per a aplicar-hi al damunt les peces obrades en argent:

Es de atender que aunque es obra primorosa, mas no de mucho, como la de las cinco historias, y de muchísimo menos primor que la de los ciriales. Siendo la razón porque

⁷⁶ AHPB. Francesc Lentsclà, *Trigesimum quintum manuale contractuum et instrumentorum*, 710/37, 22 de febrer de 1673, s. f. (fitxes Madurell).

⁷⁷ ABEV. ACV. Sant Bernat Calvó, calaix 36 (Erra 1990, 2: 185, doc. 8).

⁷⁸ Els tres contractes han estat transcrits per Carles Dorico (2014, 154-155).

en la obra de la urna apenas se halla alguna piessa que forme de por sí un cuerpo entero, por manera que basta para la composición de él **ser superficiales en una sola parte**: en tanto que, sin necesidad de soldarse unas con otras piasas, quedan abtas **y a propósito finidas para aplicarse mediante tornillos a la obra de madera de la urna, y vistiéndola con dichas piessas**, queda totalmente finida la obra.⁷⁹

El cas de l'argenter Joan Matons és singular perquè intervenia, fins i tot, en els models que eren responsabilitat de l'escultor. Com a mínim, en el cas dels canelobres de Mallorca se sap del cert que va col·laborar durant set mesos i mig en els models que havien estat encarregats a Joan Roig II. D'una banda, perquè tenia un interès clar a dirigir tot el procés creatiu. De l'altra, perquè la dificultat a l'hora de construir alguns models de fusta i cera va fer que l'argenter s'hagués d'ocupar personalment de fabricar-los amb plom i filferro i de donar-los-hi el relleu necessari amb fang i cera a fi d'aconseguir el motlle de guix per a obrar les diferents peces:

Aunque los modelos grandes en las cartelas y follages que se devían hazer para la obra de los ciriales contenciosos **eran muy difíciles de executar en solo madera y sera** y que, habiéndose discurrido modo más útil y conveniente fabricándolas como **las fabricó Juan Matons en plomo y alambre** en parte, de forma que, mediante las reglas del Arte de Perspectiva en relieve, consiguió poderlas formar y colocar a sus devidos lugares **aplicando en ellas con más primor los relieves, parte en barro y parte en sera**, después de sacadas de sus propios lugares y de haverlas debuelto en parte del **gesto** que tenían siendo de plomo, **todo a fin de tener** dexo o despojo **los modelos de hiesso indispensables para el efecto de operarlas en plata**, siendo assí que en otra manera no se podía conseguir ni practicar su perfección para imitar puntualmente la dispositiva y distinta delineación e idea que nuevamente había echo Matons para la total execución de la obra.⁸⁰

És, doncs, un exemple notable per valorar no només la implicació d'alguns argenters en tot el procés d'obratge, sinó també per constatar que la seva feina no es limitava a copiar en argent un model previ.

7.2. Les tècniques de transposició del model a l'obra

La documentació de l'època és, sens dubte, una de les fonts més fiables per entendre com es portava a terme la col·laboració professional entre argenters i escultors. Així mateix, permet conèixer el paper que jugava el model previ i els procediments per a dur-ne a terme la transposició en argent. En l'àmbit català, la relació dels argenters Antoni Mateu i Pere Joan Sanpere, nomenats per Joan Matons per visurar els canelobres amb motiu del plet, n'esdevé un testimoni clau:

⁷⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 168v.

⁸⁰ *Ibid.*, f. 195r.

Y assí mismo dezimos que los modelos que se han hechos para la obra de los ciriales de plata y **los contenidos en dicha quenta de Matons no son tocantes al arte de platero, pues lo que toca a los escultores de plata o plateros sólo conciste en que (hechos los modelos por los escultores de madera y cera y por los carpinteros) quando la piessa de plata es capaz de hazerse de chapa le alcan los plateros el relieve** por la una parte de la chapa con martillos y, a vezes, con sinzeles u otras cosas para ir repartiendo el gruesso de la plata y prevenirle el relieve (sin agujeros) **según fuere el modelo; si es de madera fuerte (y quando no lo es lo hacen vaziar o vazian de metal fuerte)** apañan la chapa de plata allí con martillos y sinzeles y después con pez la van rebaxando y alçando ya por la una parte como por la otra hasta su total remate y perfección. **Y quando las piessas de plata han de ser fundidas o vaciadas, sólo toca a los plateros (hechos assí mismo los modelos por los escultores o carpinteros) hazer los moldes con jesso, barro, tierra de moldar o otras cosas, vaciar aquellas en plata,** sinselarlas, limarlas, ajustarlas y soldarlas perfectamente para el fin y efecto requisito de su total remate y perfección.⁸¹

En aquest fragment, s'hi narren els dos procediments bàsics per a l'obtenció de les parts constitutives d'una obra d'argent a partir dels models d'escultor: el treball de planxa i la fosa o buidat. El primer dóna com a resultat peces «de chapa» i consisteix a treballar directament la planxa d'argent, cosa que pot fer-se amb diverses tècniques. D'una banda, el repussat, que suposa colpejar-la pel revers amb un martell, modelant-la en negatiu, a fi d'obtenir el motiu per l'anvers, amb alt relleu i sense pèrdua de material. De l'altra, el cisellat, que se'n diferencia perquè la planxa es treballa amb un cisell: es colpeja des de l'anvers i s'aconsegueix així un baix relleu. Cal afegir-hi també el gravat, que consisteix a fer una incisió a la planxa mitjançant un burí a fi d'obtenir un motiu decoratiu, un dibuix o una inscripció. De resultes d'aquesta operació, s'extreuen petits fils d'argent. En el cas que les incisions siguin discontinues o estiguin formades per una línia de punts, el resultat rep el nom de puntejat. També cal tenir en compte l'encunyació, que consisteix a imprimir mitjançant un encuny o una matriu un motiu sobre la planxa, i el calat, que permet retallar part del metall amb un punxó o una serra (Miguélez 2008).

Per referir-se a aquest procediment de treball de la planxa d'argent, la documentació revela que també s'empraven els termes «pich de martell», en català, o «martillo», en castellà. Per exemple, en el contracte relatiu al bust reliquiari de sant Tomàs de Vilanova (1698-1703), obrat per Francesc Via II, es distingeix clarament entre les «piezas vaciadas» i les «piezas de planxa o martillo».⁸² En canvi, en el corresponent a un frontal d'altar per a l'església parroquial de Santa Maria del Mar (1684-1685), també fabricat per Via II, s'hi pot llegir que el mestre es comprometia a fer «un palit de plata de pich de martell ab relleu y entretallas».⁸³ Aquest terme devia ser habitual a l'època, atès que es retroba novament en l'acta de concert d'un Crucifix d'altar (1702-1704) per a la catedral de

⁸¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Juan Matons*, f. 311v.

⁸² AHPB. Lluís Fontana, *Trigesimum manuale*, 806/30, 31 de desembre de 1698, f. 6v-7r (Madurell 1976).

⁸³ AHPB. Gabriel Móra, *Manual*, 851/7, 15 de juliol de 1684, f. 104v.

Tortosa, on s'hi pot llegir que el mateix argenter havia de fer «una imatge de Sant Christo ab sa creu, peanya y rematos de la creu, de plata de pich de martell».⁸⁴

Una de les maneres de portar a terme aquest procediment era a partir dels models de fusta, generalment d'alzina, confeccionats pels escultors, que permetien als mestres crear el relleu d'algunes parts en colpejar-hi la planxa d'argent mitjançant martells i cisells. A més a més, segons la descripció donada per Antoni Mateu i Pere Joan Sanpere, els argenters també podien efectuar-lo mitjançant l'ús de models buidats de metall dur, que a la documentació apareixen esmentats amb l'expressió «modelos de modelos o estampas»:

Que los modelos contenidos en la cuenta de Matons [...] son tocantes parte al Arte de Escultor y parte al Arte de Carpintero, y **que no son de los que acostumbran hazer los plateros en plomo, cera, latón ni cobre o bronse, que los sacan de los mismos modelos hechos por los escultores con jesso o barro, a que llamamos modelos de modelos o estampas de bronse o de plomo de aquellos [...]**.⁸⁵

Per tant, sembla clar que els argenters devien fabricar uns models intermedis o de transició –de coure, bronze, plom, llautó o estany– a partir d'aquells que havien efectuat prèviament els escultors. Aquesta tècnica apareix descrita en altres documents relatius a la trajectòria professional de Matons, per la qual cosa cal suposar que devia ser força habitual. N'és un exemple la documentació relativa a l'urna de sant Bernat Calvó:

Per rahó de no ésser acabadas de perficionar todas las pesas de la obra y haver-se fetas muchas **prevencions de estampas de bronze y estany per a treballar las que se han encara de obrar en plata**, serà precís haver-se de elegir experts per a taxar lo valor de ditas cosas.⁸⁶

La documentació també dóna informació concreta sobre com es fabricaven aquests models intermedis de metall mitjançant el procediment del buidat. Se'n localitza una descripció en el plet que va tenir lloc a la cúria del veguer relatiu a la fabricació per part de Joan Matons del pas de la Soledat, que sortia cada Divendres Sant de l'església de la Mercè de Barcelona:

Posa que la sobredita feyna mencionada [...] que feu y fabricà dit Pere Joan Santpera sols se pogué comensar ha treballar quant fossen **fets los modelos de barro, mollos y guix y estampas de estany** de dita corona de las armas y cornucòpias. Y sens ésser fets dits **modellos de estampas** no pogué en manera alguna comensar a treballar dit Pere Joan Santpera en dita corona y cornucòpias. [...] Posa que després de fets los dits **modellos de barro** mencionats en los dos articles antecedents (*iterum legantur testibus*),

⁸⁴ AHPB. Joan Solsona, *Manuale sextum instrumentorum*, 890/9, 23 de maig de 1702, f. 40v (Madurell 1974, 112).

⁸⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Juan Matons*, f. 312r-311v.

⁸⁶ ABEV. ACV, Calaix 36, Sant Bernat Calvó, urna (carta escrita per Joan Matons el 5 d'abril de 1719) (Erra 1990, 2: 186-187, doc. 9).

forçosament se hagueren menester tres dias ans més que menos per a que fossen acabats de fer los modellos de guix, fossen axugats y torrats, y se buidassen en aquells las estampas de estany de dita corona de las armas y cornucòpias mencionadas [...].⁸⁷

En escultura, s'entén el procediment del buidat com aquell que permet la confecció de motlles i l'obtenció de peces en positiu mitjançant la introducció de materials que passen d'un estat líquid a un de sòlid. Així doncs, s'anomena fosa el procés pel qual es fon un metall o un aliatge en un motlle a fi d'obtenir un objecte escultòric. Concretament, en la fosa artística, s'empren dos mètodes principals: «a la cera perduda» o «a la sorra». Dins d'aquestes dues praxis, hi ha diferents variacions en funció de si es manté o es destrueix el model o bé de si les peces fabricades són buides o massisses. També cal tenir en compte si s'ha d'elaborar una única peça o diverses d'iguals (Sauras 2003, 151-163, 277).

La fosa és, precisament, el segon procediment plantejat pels experts de Matons, gràcies al qual es poden obtenir peces «fundidas o vaciadas» mitjançant la solidificació de l'argent dins d'un motlle elaborat a partir d'un model d'escultor. De la descripció d'Antoni Mateu i Pere Joan Sanpere, se'n dedueix que els argenters elaboraven motlles específics *ad hoc* a partir del model original de l'escultor, ja fos de fusta o de cera. A més, Matons també va apuntar durant el plet que, segons allò acordat en el document contractual, les peces d'ambdós canelobres havien de fer-se amb uns mateixos models: «solamente ajustamos las partes fabricar los ciriales con un solo dibuxo, que firmamos entonces, y con unos solos modelos, sin que se lea cláusula que me precisaze a construir los ciriales con alguna diferencia el uno del otro».⁸⁸ Conseqüentment, es pot inferir que devia ser necessari conservar el model i, sempre que fos possible, fondre més d'una peça amb el mateix motlle.

La documentació també dóna a conèixer que les peces buidades no eren massisses. Joan Matons va afirmar que habitualment tenien un major o menor gruix d'argent en funció de la resistència exigida, tal com resulta evident de la descripció que va donar sobre com hauria pogut fabricar els àngels de les branques dels canelobres amb la fortalesa necessària si hagués seguit el dibuix signat:

Que cubiertos dichos hierros con las piessas de plata de dichos fullages y fortificados con tornillos gruesos, passando unos al dorso o espalda de dichas ramas, y otros baxo de ellas, collados con roscas (que vulgarmente se llaman famellas) quedaría bien

⁸⁷ AHCB. Cúria del veguer i del corregidor, sèrie XXXVII, actuari Josep Huguet, any 1703, caixa 424. *Francesc Domènech contra Joan Matons*, p. 53 i 54.

⁸⁸ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 139r (capítol 7 de la primera deducció de Matons).

fortificada cada una de dichas ramas entre sí y también para tener fuertes y fixos para mantenerse en ellas los ángeles, y **haziendo que la plata de los ángeles que se sustentan con un pie (y la de los otros) fuesse casi masissa dende sobre la rodilla asta la planta del pie** por medio de un perno remachando, y **juntamente soldando al dicho pie un remate o cabo de los referidos fullages que, vaciado o fundido, fuesse muy grueso de plata.**⁸⁹

Totes tres qüestions –la tècnica del buidat a partir d'un model que havia de romandre, l'obtenció de peces buidades no massisses i la reutilització del motlle– són presents en el procediment a la cera perduda emprat pels argenters napolitans del segle XVII i que, ben probablement, devia ser similar a l'utilitzat pels mestres catalans. El punt de partença per a la fabricació de l'estatuària d'argent era un model d'argila elaborat per l'escultor, amb les dimensions reals de l'obra. D'aquest, el mestre argenter n'obtenia un motlle de guix constituït de diverses peces desmuntables, a fi de poder extreure'n el model original. A sobre de les superfícies internes del motlle, s'hi estenia una substància dissecant i, tot seguit, eren recobertes amb una fina capa de cera. S'obtenia així un duplicat de l'original, internament buit, que era reomplert amb material refractari –normalment una mescla líquida d'escaiola i pols de maons. Externament, s'hi fixaven subtils conductes a mode de respiradors i d'altres de major diàmetre per a la introducció del metall fos. Acabada aquesta fase, i una vegada el nucli de terra refractària s'havia assecat, el conjunt era novament recobert per una massa de material refractari i, després d'uns dies, era col·locat al forn per a la completa evaporació de la cera (d'aquí el nom de fosa «a la cera perduda»). L'argent fos era vessat pels conductes habilitats mentre que els vapors fugien pels respiradors. D'aquesta manera el metall omplia tot l'espai ocupat prèviament per la cera i en reproduïa la forma. L'operació acabava amb la ruptura del material refractari, tant l'exterior com l'interior, i el tall dels conductes (Catello i Catello 2000, 30).

Es tractava d'un procés força llarg i complex però que tenia l'avantatge d'obtenir una figura d'argent buida i menys pesant. Alhora permetia tant la conservació del model original com la del motlle, que podia ser reutilitzat (Sauras 2003, 152, 156). Tot i això, aquest procediment no ofería un grau de perfecció tan gran com el que es va introduir a Espanya a partir del segle XIX per a les escultures de bronze (Masriera 1902).⁹⁰ Per tant, les peces requerien, després de ser foses, un important retoc de cisell. D'això en va deixar constància el mateix Joan Matons a l'hora de defensar-se de les acusacions relatives al fet que havia abusat de la fosa durant el procés d'obratge dels canelobres de Mallorca, amb el resultat malbaratament de l'argent:

⁸⁹ *Ibid.*, f. 131v (capítol 49 de la primera deducció de Matons).

⁹⁰ Aquest procediment, explicat ja per Benvenuto Cellini ([1568] 1989, 152-170), implicava no recobrir el motlle de guix directament de terra refractària sinó extreure'l per a poder retocar el model de cera i embolcallar-lo després amb un motlle d'una sola peça a fi que l'escultura final no presentés gaires imperfeccions.

Respeto a las piessas vaciadas o fundidas que se hallan en los ciriales es muy superfluo e insubcistente, pues a más que no conciste su fábrica solamente en vaciar o fundir las piessas, sino también en perficionarlas después de vaciadas (cuyo trabajo en algunas es mayor que si se hizieran de chapa).⁹¹

Un altre mètode més simple però que també requereix d'un elevat treball de perfeccionament final és la fosa «a la sorra». Aquest procediment ha estat molt utilitzat en argenteria i orfebreria i en la fosa de petites escultures des de finals del segle XVI. Consisteix a obtenir la forma del model original gràcies al fet d'estampar-lo en un suport o caixa de sorra, de manera que, una vegada solidificada, s'enretira el model i s'obté el motlle o matriu que ha de rebre el metall fos. Els models han de ser consistents i durs perquè, d'altra manera, no es podrien imprimir damunt de la sorra ni extreure'ls fàcilment. Així doncs, han de ser elaborats amb fusta, guix, bronze, estany o altres metalls. Per tant, si el model d'escultor és d'un material més tou, com el fang o la cera, es imprescindible la seva reproducció en un model de transició metàl·lic o de guix. El procediment de la fosa «a la sorra» obliga a la destrucció del motlle en el moment de l'extracció de l'exemplar final però manté el model de transició intacte, alhora que permet reutilitzar la sorra. Aquest procediment normalment s'empra per a obtenir peces massisses de forma bidimensional, com els relleus o les peces d'una sola cara, amb les quals és viable l'extracció del model sense risc de fer malbé el motlle de sorra. En canvi, per a models exempts o de volum rodó, la tècnica requereix una gran especialització a l'hora de construir el motlle perquè han d'imprimir-se en dues caixes complementàries –una per a la part anterior i una per a la posterior– i preparar un nucli de sorra. A més, en funció dels sortints (braços, robes, etc.), cal elaborar més d'un model de transició i treballar-los de forma individual (Corredor 1997, 204-211; Sauras 2003, 168-169).

Així doncs, sembla clar que la tasca dels argenters comprenia no només la transposició màterica sinó també la fabricació dels models i motlles necessaris per als diferents procediments. Per aquest motiu, al llarg del plet amb els canonges mallorquins, Matons va demostrar un gran interès a remarcar la diferència existent entre els models que normalment fabricaven els escultors d'aquells que feien els argenters i, consegüentment, a provar que ell n'havia fet dels dos tipus. Per això va sol·licitar un interrogatori segons el qual els experts d'ambdues parts havien de valorar «si los modelos expressados en la cuenta presentada por dicho Juan Matons es obra tocante al officio de escultor o carpintero o si la acostumbran hazer los plateros en todo lo que es madera, latón y cobre».⁹²

⁹¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 126r (citada també per Domenge 1995c, 276, a partir del *Memorial Ajustado* del plet).

⁹² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 102r.

És evident que els argenters havien de conèixer les diverses tècniques, tant de fosa com de planxa, i que en ells requeria la decisió d'emprar-ne una o altra. D'això en va deixar constància l'expert nomenat per la Reial Audiència, Salvador Gibert, en el plet relatiu als canelobres de la seu de Mallorca:

Juzgo que se puede dar igual valor a las piezas fundidas que no a las que no lo son, sólo no tengan el peso excesivo. Y es cierto que para la mayor perfección de la obra hay muchas piezas que quedan más perfectas vazias, y **como esto es facultativo al oficial de hazerlo y al ajuste de las obras, sólo se tiene mira a la mayor perfección de las obras** no habiendo exceso en el peso como está dicho, no es dañoso a la parte que haze hazer la obra.⁹³

També és interessant assenyalar que al llarg del plet es va posar de relleu la dificultat per discernir quines peces dels canelobres eren de planxa i quines de fosa, atès que l'acabat era pràcticament el mateix i només se'n podia copsar la diferència si se n'observava la part interior:

Las piezas de plata fundidas, después de trabajadas por lo exterior, tienen la misma apariencia que las obradas en plancha o chapa siendo preciso para la averiguación que se reconozcan por lo interior, pues no hallándose en él trabajadas, cessa la apariencia que las puede equivocar.⁹⁴

Per a la fabricació d'una obra, allò més habitual era que els argenters combinessin ambdós procediments. Per exemple, en el cas de l'estatuària d'argent napolitana, la fosa era normalment emprada per a obtenir algunes parts de les figures, com les mans o el cap, mentre que el cos s'obtenia preferentment amb el treball de la planxa d'argent. Amb tot, hi ha alguns casos d'escultures fabricades en la seva totalitat amb el procediment de la fosa –per exemple, la santa Càndida (1699) del tresor de San Genaro– i altres casos, molt més puntuals, d'obres creades exclusivament amb un treball de planxa. Mentre que el primer procediment podia ser derivat als ajudants del taller, el segon, per la seva complexitat, requeria normalment en el mestre (Catello i Catello 2000, 30). Per tant, la feina dels argenters no consistia només a seleccionar els procediments tècnics més adients per a elaborar les diferents peces que composaven una obra, sinó que després havien de soldar les unes amb les altres a fi d'obtenir el resultat final. Aquest procés d'acabat implicava també una gran complexitat, especialment en les obres formades per una multitud de peces, com és el cas dels canelobres:

En casi todas las piessas de los ciriales, pues de muchas de ellas (a más de haverse aplicado grandes trabajos) se componían diferentes cuerpos enteros, con varias superficies y plantas, en que de necesidad **havían de soldarse unas piezas con otras** para la formación de las partes mayores que contiene la cimetría, como de pies, plintos,

⁹³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación del experto tercero en officio nombrado*, f. 347v.

⁹⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Cabildo*, f. 326v.

goletas, cartochos, arandelas, ramas y otros cuerpos sólidos que habían de componer por entero los ciriales.⁹⁵

Respecte als procediments tècnics, és important remarcar que la fosa suposava una major rapidesa d'execució però també l'ús d'una quantitat superior d'argent, mentre que el treball de planxa permetia ajustar més el material necessari però requeria més temps d'obratge. Aquestes qüestions es reflectien en el preu final de les mans,⁹⁶ calculat en funció de les tècniques emprades. D'aquest assumpte en van deixar constància els argenters Josep Cots i Joan Guàrdia, experts del Capítol de Mallorca en el plet contra l'argenter Matons:

En semejantes obras de necesidad ha de haver muchas piezas fundidas; se computan estas con las piezas en plancha o chapa respeto del valor y, havida razón de unas con otras, se haze el ajuste y cómputo sobre el precio. Bien entendido que las piezas fundidas tengan el grueso proporcionado y no excesivo [...].⁹⁷

També Matons va assenyalar aquesta diferència en una missiva datada el 14 de febrer de 1700 i que acompanyava un nou pressupost enviat als canonges vigatans en relació amb l'urna de sant Bernat Calvó. El mestre hi feia constar explícitament la diferència de pes i de treball entre les peces de fosa i les de planxa:

Ab esta segona trasa sols se a disminuyt lo pes de la obra, que lo treball casi és lo mateix, y se a de notar que en esta no y a altre cosa que aje de fer-se byudada que los sis angelets, que lo demás tot será planxa; quant en la altra ni [avian] tantes mans, caps, brazos, atributs de las virtuts, balustrada y diferents altres coses, com és de veure en dita trasa y los comptes del pes de ella, y perçò si se mira que la grandària és una mateixa, lo treball casi lo mateix y lo preu y pes diferent si se contava al mateix, se veurà quant just és lo augmentar-se dit preu per march a semblant medida però, per a que se experimente la gran gana y aprecio que fem de poder servir al Molt Ilustre Capítol de Vich y se veja quant nos volem honrar en una obra tant memorable, nos a aparegut per últim remato y a fi de totas resoluciones, posar-nos al últim preu tant baix com és de veurer ab lo compte d'esta segona trasa.⁹⁸

Quant als motlles i models fabricats pels argenters, en el cas de l'argenteria romana molts d'aquests materials eren venuts a altres mestres o bé reutilitzats, amb alguna variant, en encàrrecs menors (Pedrocchi 2010, 28). En el cas català, aquest mercat de models i motlles es pot documentar a través dels inventaris de béns *post mortem* i, especialment, dels encants. Per exemple, en l'encant de Joan Baptista Matons, celebrat el 9 de juliol de 1755, el també argenter Carles Panyó va comprar-hi «una pastera de amotllar y diferents motllos per 10 s. 6» i «una

⁹⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 168v.

⁹⁶ Aquesta expressió, que apareix en la documentació de l'època, fa referència als diners que cobrava el mestre per la manufactura de les obres. No incloïa el preu de l'argent. En la documentació en castellà, s'empra el terme «hechura».

⁹⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Cabildo*, f. 326r.

⁹⁸ ABEV. ACV, Calaix 36, Sant Bernat Calvó, urna, 14 de febrer de 1700 (carta escrita per Joan Matons i Bonaventura Fornaguera) (Erra 1990, 2: 178, doc. 6).

sort de motllos y gresols per 18 s.»; Anastasi Lleopart, «una porció de sera de modellos molt dolents per preu de 2 ll. 1 s.»; Josep Torné, una altra «pastera de motlle y un pagès per tenir lo llum per 1 ll. 1 s.» i «una sort de aram y coure per preu de 3 ll. 5 s.».⁹⁹ En l'inventari de béns de l'argenter Jaume Llavina († 1714), hi consten «un calaix ab motllos y patrons de plom» i «un faxet de motllos de bronse».¹⁰⁰ En el de Francesc Via II († 1724), «setse caxons de diferents modellos de guix, barro y fusta» i «un cap de san Anastasi de barro».¹⁰¹ Especialment interessant és l'inventari *post mortem* de l'argenter Josep Ros II († 1699), en què hi consten «una figura de fusta de Nostra Senyora del Roser per modello», «dos mitgos cossos de dos verges de fusta per modello», «dos imatges de Nostra Senyora de la Concepció de fusta per modello, la una de tres palms y la altra de dos palms de alsada», «una roba de estampas diferens de bronse» i «300 grasols de terra grans y xichs per fondrer metall».¹⁰²

En definitiva, es pot concloure que, independentment dels models executats pels escultors, el procediment de treball obligava els argenters a seleccionar la tècnica adequada en funció del tipus d'obra que havien de fabricar: probablement la fosa «a la cera perduda» amb motlle de guix per a les peces amb volum rodó i el repussat i el cisellat —o «pich de martell»— per a les senzilles de planxa. No obstant això, les peces de planxa amb un marcat caràcter escultòric o bé les massisses de forma bidimensional requerien buidar a partir del model d'escultor els anomenats «modelos de modelos o estampas de bronse o de plomo». Tot plegat, ratifica la complexitat del procediment tècnic que havien de dominar els argenters i dels coneixements artístics que havien de tenir per dur a terme el seu ofici amb excel·lència, atès que combinaven les tècniques pròpies de l'argenteria i l'orfebria amb les de l'escultura en metall.

⁹⁹ AHPB. Fèlix Veguer Avellà, *Primus liber inventariorum et encantuum*, 1047/93, 9 de juliol de 1755, f. 296v-299r (Alcolea 1978, 268).

¹⁰⁰ AHPB. Antoni Cassani, *Secundus liber inventariorum et primus encantuum*, 930/34, 24 de setembre de 1714, f. 128r-133v (García Espuche 2010, 149-150, 181 n. 30).

¹⁰¹ *Ibid.*, 8 de febrer de 1724, f. 124r-125v (Cornudella 1999, 166; García Espuche 2010, 166-167).

¹⁰² AHPB. Joan Navés, *Plec d'inventaris i encants*, 845/29, 2 de juliol de 1699.

8. Les grans nissagues d'argenters

L'argenteria barcelonina de la segona meitat del segle XVII i la primera del XVIII té diversos noms propis, un dels quals és el de Joan Matons, encara que no és l'únic. El gremi de Barcelona va comptar amb artífexs de renom que van contribuir al prestigi de la confraria, com demostra el fet que rebessin encàrrecs des de diferents punts del territori i també dels regnes de València, Aragó i Mallorca. Tot i això, la manca d'estudis sobre l'art de l'argenteria moderna a Catalunya ha fet que, a hores d'ara, la trajectòria de molts mestres sigui pràcticament desconeguda. Amb tot, cal assenyalar la importància d'un seguit d'argenters pertanyents a nissagues dedicades a l'ofici. Bonaventura Fornaguera, Francesc Via II o els Tramulles són alguns dels mestres clau del període i, amb tots ells, l'argenter Matons hi va tenir vincles ja fos a nivell professional, familiar o, fins i tot, de rivalitat.

8.1. Els Fornaguera

La documentació conservada situa Bonaventura Fornaguera (c. 1639-1712) com un dels argenters més destacats del panorama barceloní de finals del segle XVII i començaments del XVIII [taula 2]. Era fill del matrimoni format pel barreter d'agulla Gabriel Fornaguera, natural d'Arenys, i per Coloma Parellada, oriünda de Sant Vicenç dels Horts.¹⁰³ D'aquesta unió en van néixer, almenys, tres fills i una filla: Francesc, el primogènit, doctor en drets; Bonaventura, l'argenter; Hilari, que també va practicar l'art de l'argenteria; i Coloma, que va esposar l'argenter Josep Ros II. La descendència del matrimoni es completava amb Emmanuel, fill d'un enllaç anterior de Gabriel Fornaguera. La família devia viure a Barcelona, atès que Coloma Parellada, en el seu testament, sol·licitava ser enterrada «en la iglésia parrochial de Santa Maria de la Mar en lo vas ahon lo dit mon marit és enterrat».¹⁰⁴ El seu decés es va produir el desembre de 1652, tal com consta en una relació de les despeses assumides pels tutors i curadors dels fills del matrimoni entre el 13 de desembre de 1652 i finals de maig de 1653. El compte es troba inclòs en una acta notarial, datada el 1660, en la qual Francesc Fornaguera reconeixia la despesa assumida pels tutors. D'aquest document és interessant assenyalar que l'argenter Francesc Via I, oriünd també de Sant Vicenç dels Horts,

¹⁰³ El matrimoni es va celebrar el gener de 1625, atès que el dia 25 consta que van abonar la taxa corresponent a l'Obra de la catedral de Barcelona a fi de tramitar-ne la llicència. ACB. *Llicències d'esposalles*, any 1625, vol. 72, f. 114v.

¹⁰⁴ La descendència del matrimoni Fornaguera-Parellada apareix mencionada en els testaments de Coloma Parellada i del seu fill Francesc Fornaguera. Vegeu AHPB. Josep Prats, *Liber primus testamentorum*, 694/18, 21 de març de 1651 i publicat el 1678, s. f. (Coloma Parellada); Joan Navés. *Primus liber testamentorum et aliarum ultimarum voluntatum*, 845/28, 23 de setembre de 1687 i publicat el 3 d'octubre de 1687, f. 58v-67r (Francesc Fornaguera).

hi apareix com a testimoni en qualitat de parent o de veí, juntament amb el pagès Joan Sabat.¹⁰⁵

La relació entre les dues famílies, els Fornaguera i els Via, se sosté d'acord amb diferents testimonis documentals. Un d'aquests demostra que Bonaventura Fornaguera es va formar al taller de Francesc Via I: el 6 de març de 1661, Francesc Fornaguera va establir un pacte privat amb Via segons el qual, transcorregut un any de formació, el segon declararia que Bonaventura havia assolit ja la categoria de fadrí; a canvi, el jove argenter treballaria de forma gratuïta durant els dos anys següents. A més a més, Francesc Fornaguera es comprometia a absoldre'l, juntament amb el seu germà Jaume Via, pagès de Sant Vicenç dels Horts, del pagament de les pensions de dos censals que havien contret amb la seva família.¹⁰⁶ L'any 1661, Bonaventura tenia ja vint-i-dos anys, una edat tardana per a iniciar l'aprenentatge.¹⁰⁷ Per tant, és probable que el pacte tingués l'objectiu clar d'escurçar els terminis i permetre que pogués examinar-se cap als vint-i-cinc anys, com solia ser habitual. Es desconeix si comptava amb nocions prèvies o si va iniciar-se llavors en l'art de l'argenteria.

Sigui com vulgui, les previsions es van complir i Bonaventura Fornaguera va obtenir el grau de mestre argenter el 29 d'octubre de 1664. Se'n conserva l'acta de l'examen i també el dibuix en els *Llibres de Passanties*, gràcies al qual se sap que va examinar-se amb un medalló d'estructura vuitavada amb la representació de l'Anunciació [fig. 175].¹⁰⁸ La composició de l'escena, sense ser exacta, recorda la proposta d'Agostino Carracci (posterior al 1579), còpia d'una estampa feta per Domenico Tibaldi que, al seu torn, deriva d'una pintura d'Orazio Samachini per a l'església de Santa Maria degli Angeli a Bolonya [fig. 176]. D'altra banda, cal assenyalar que va signar el dibuix de passantia com a «aurifaver, escultor, argenti et auri faciebat», una expressió que recorda les paraules de Juan de Arfe y Villafañe en defensa del caràcter intel·lectual de l'art de l'argenteria i que, d'alguna manera, n'anticipa la valorització que reblaria més tard el seu deixeble i gendre Joan Matons.

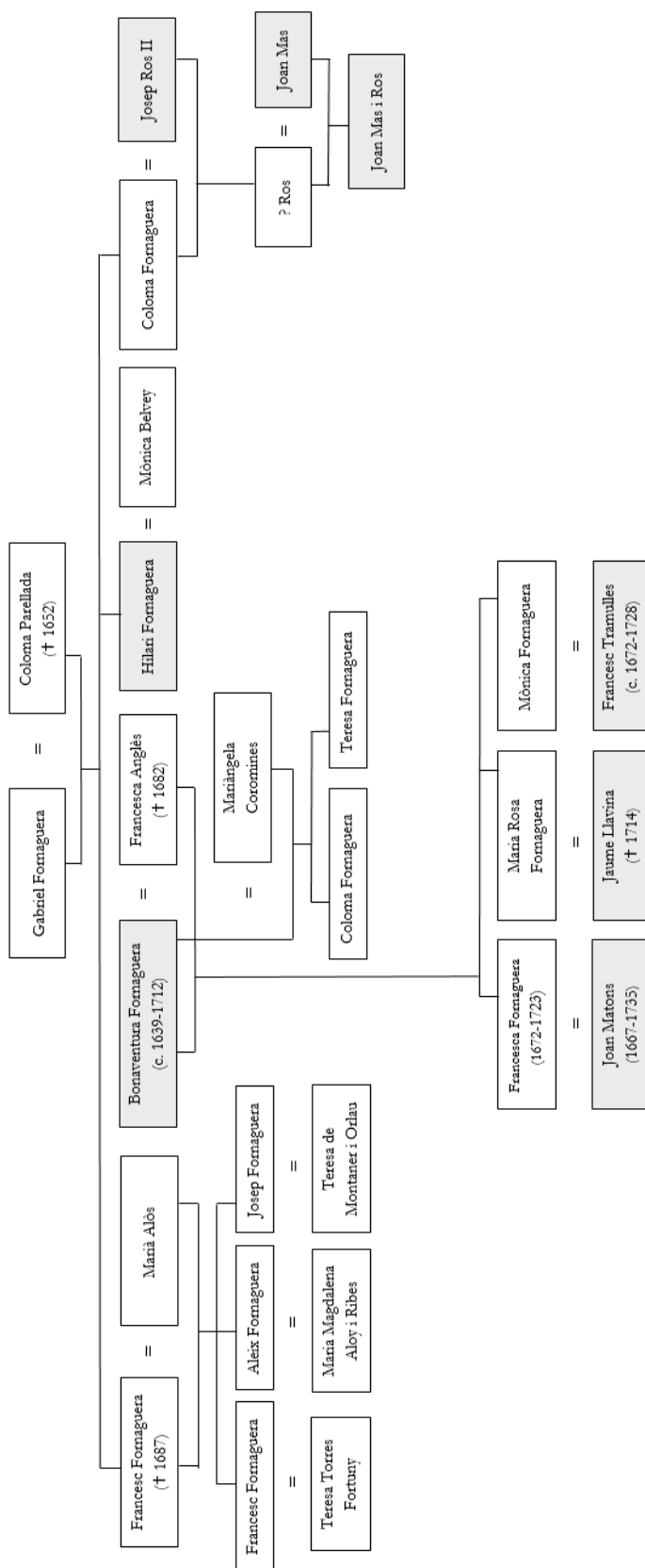
¹⁰⁵ AHPB. Pere Pau Vives, *Manual*, 641/72, 21 d'abril de 1660, f. 259r-261r (Cornudella 1999, 169): «Ego Franciscus Fornaguera philosophia doctor et legum professor civis Barchinone filius legitimus et naturalis Gabrielis Fornaguera barratery civis Barchinone et Columba conjugum defunctorum agens hic mi presentia assistentia concensu et voluntate Francisci Via argentary civis Barchinone, Joannis Sabat, agricola Sancti Vicentis dels Horts affinium meorum et Jacobi Vilarassa argentery civis Barchinone amici mei et dicti quondam patris mei».

¹⁰⁶ AHPB. Joan Navés, *Manuale secundum omnium contractuum*, 845/13, 24 de setembre de 1678, s. f. El document en qüestió reproduceix un pacte establert el 6 de març de 1661 per mitjà d'una escriptura privada. Un d'aquests censals era amb Coloma Parellada i l'altre amb els tutors i curadors de Francesc Fornaguera i dels seus germans, del 1650 i del 1658 respectivament.

¹⁰⁷ En una reunió amb la confraria d'argenters, celebrada el 16 de gener de 1699, Bonaventura Fornaguera va declarar tenir seixanta anys. Vegeu AHPB. Jeroni Borràs i Vinyals, *Nonum manuale*, 887/9, 16 de gener de 1699 (Garcia Espuche 2010, 182 n. 41).

¹⁰⁸ AHPB. Pere Pau Vives, *Trigesimum nonum manuale*, 641/76, 29 d'octubre de 1664, f. 493v-494v; Bonaventura Fornaguera, *disseny de medalló amb l'Anunciació*, 29 d'octubre de 1664 (AHC.B. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 596, f. 141).

TAULA 2. Arbre genealògic de la nissaga dels Fornaguera



Nota: els requadres de color gris indiquen els argenters.

Des d'un punt de vista professional, Fornaguera va practicar el gravat calcogràfic, activitat de la qual se'n conserven diverses estampes editades durant el període comprès del 1680 al 1688. D'aquestes, en destaca el *Retrat d'Alexandre de Bournonville*, capità general de Catalunya, inclòs en un llibre d'Esteve Caselles dedicat a la genealogia de la casa dels ducs de Bournonville (1680); també la representació de *Sant Ramon de Penyafort escrivint les Decretals*, del segon volum de les *Sacrii supremi regii Cathalonie senatus decissione* (1686-1688) de Bonaventura Tristany-Bofill (Subirana 2000, 240). Va exercir, a més, d'assajador de la Reial Seca de Barcelona, com demostra el fet que l'any 1712 es nomenés l'argenter Antoni Mateu per cobrir la vacant causada per la seva defunció (Mateu 1933, 99).

En l'àmbit de l'argenteria, va tenir l'ambició d'introduir millores tècniques en la pràctica de l'ofici. N'és una prova clara la invenció i construcció d'un rentador per tal de separar l'argent i l'or de la terra. El 6 d'octubre de 1678, el virrei va concedir-li'n el privilegi per a l'ús exclusiu. Dos anys més tard, els confreres del gremi van fer sentir el seu desacord pel fet que «durant lo temps de deu anys ningú puga usar el nou artifici y molí que, segons se diu, ell [Fornaguera] ha inventat a fi de limpijar y separar lo or y plata de la terra, que altrament se diu escubilla». Arran d'aquesta queixa, es va establir un acord entre la confraria i el mestre segons el qual la resta d'argenteres podia emprar l'artifici però era Fornaguera qui en gaudiria de l'explotació exclusiva durant 10 anys.¹⁰⁹ Segons s'exposa en l'acta de la reunió, la taxa per a emprar-lo era, per als confreres del gremi, d'1 sou i 6 diners per cada unça d'or i d'1 sou per cada unça d'argent i, per als forasters, el doble. Uns anys més tard, el 1685, Fornaguera va construir un nou rentador, també a la placeta dels Argenters. D'aquest segon se'n conserven els memorials de la feina feta pel manyà Miquel Sitjar i pel fuster Bernat Pons.¹¹⁰ El 1699 l'argenter exposava a la confraria la voluntat de desfer-se del «rentador que té en la plasseta dels Argenters», atès que comptava amb seixanta anys i volia «descansar per sa vellesa».¹¹¹ Tot i això, en el seu inventari *post mortem* hi consta una altra fusina «darrera los molins de Sant Pere». No va ser l'única invenció del mestre, perquè el 28 de novembre de 1694 van concedir-li llicència per a fabricar «una farga per endolcir aram vell». A causa d'aquest nou intent de millora tècnica, el 1695 va pledejar amb el barreter d'agulla Ramon Verdeny, qui també havia ideat un dispositiu per «fargar aram sense valer-se de manera alguna de aigua» (Garcia Espuche 2005, 267, 326 n. 28).

¹⁰⁹ AHPB. Jacint Borràs, *Manual*, 724/27, 22 de gener de 1680, f. 22r-24r; 24 de febrer de 1680, f. 80r-81v; Joan Navés, *Plec de concòrdies*, 845/30, 24 de febrer de 1680 (Garcia Espuche 2010, 182 n. 41). Vegeu també CRAI-UB. Biblioteca de Reserva, *Manifiesto sobre la nueva traça y artificio, que para separar el oro y plata de la tierra, ha inventado Buenaventura Fornaguera*, Barcelona, posterior a 1678.

¹¹⁰ AHPB. Joan Navés, *Octavum manuale omnium contractuum*, 845/17, 29 d'octubre de 1685, s. f.

¹¹¹ AHPB. Jeroni Borràs Vinyals, *Nonum manuale*, 887/9, 16 de gener de 1699 (Garcia Espuche 2010, 182 n. 41).

Fornaguera va tenir una bona relació amb la confraria. El 8 de gener de 1681, per exemple, va ser elegit pel consell com la persona que, juntament amb els cònsols Josep Ros I i Esteve Gurri, havia de revisar-ne les ordinations a fi de comunicar aquelles que tinguessin «algun reparo y pareixer haver-se'n de redressar». També havia de repassar tots els actes, les escriptures i les causes pies de la confraria per tal de detectar aquelles que estaven en «mala disposició» i poder-les posar «en bona forma».¹¹² El 1682 va ser cònsol dels argenters juntament amb el mestre Miquel Silva.¹¹³

Des d'un punt de vista familiar, uns mesos abans d'obtenir el grau de mestre, el mes de juny de 1664, va contraure matrimoni amb Francesca Anglès, filla del sastre barceloní Antoni Joan Anglès i de Maria.¹¹⁴ D'aquesta unió en van néixer tres filles, Francesca, Maria Rosa i Mònica. Francesca Anglès va morir prematurament a començaments de la dècada de 1680¹¹⁵ i l'argenter es va tornar a casar amb Mariàngela, filla del daguer Gaspar Coromines i de Mariana.¹¹⁶ Era també el segon matrimoni de la seva esposa, vídua del sastre Joan Arpa. Tenia una filla, Gertrudis, que en el moment de l'enllaç comptava amb quatre anys d'edat i que vivia amb el seu avi matern. Segons consta en els capítols matrimonials, signats el 29 d'agost de 1683 davant del notari Joan Navés, l'argenter es comprometia a vetllar per la manutenció i la col·locació de la seva fillastra una vegada morís Gaspar Coromines. A canvi, rebria les cases situades al carrer de les Portadores, que havien estat de Joan Arpa i que havien passat a Mariàngela com a tenutària de l'heretat i dels béns del seu primer marit.¹¹⁷ El nou matrimoni va tenir dues filles més: Coloma i Teresa.

L'argenter no va tenir descendència masculina però va casar almenys tres de les cinc filles amb argenters. Francesca, la primogènita, amb Joan Matons, Maria Rosa amb Jaume Llavina i Mònica amb Francesc Tramulles.¹¹⁸ Va designar els tres matrimonis com a marmessors del seu testament, escrit el 12 de març de 1712, quatre dies abans que se'n produís el decés.¹¹⁹

¹¹² AHPB. Jacint Borràs, *Manual*, 724/28, 8 de gener de 1681, f. 3r-5v.

¹¹³ AHPB. Joan Navés, *Quintum manuale omnium contractuum*, 845/15, 28 d'octubre de 1682, s. f.

¹¹⁴ ACB. *Llicències d'esposalles*, vol. 92, f. 87v, 27 de juny de 1664. Tot i això, els capítols matrimonials daten d'un any i mig més tard. Vegeu AHPB. Jaume Rondó, *Llibre de capítols matrimonials*, 706/54, 28 de desembre de 1665 (Garcia Espuche 2010, 182 n. 40).

¹¹⁵ AHPB. Joan Navés, *Primus liber testamentorum et aliarum ultimarum voluntatum*, 845/28, 3 de juny de 1682 i publicat el 4 de maig de 1693, f. 140v-143r.

¹¹⁶ ACB. *Llicències d'esposalles*, vol. 102, 28 d'agost de 1683, f. 15v.

¹¹⁷ AHPB. Joan Navés, *Plec de capítols matrimonials*, 845/27, 29 d'agost de 1683, s. f.

¹¹⁸ ADB. Parròquies, Santa Maria del Mar, *Expedients matrimonials 1690*, núm. 15, 29 de gener de 1690 (Joan Matons i Francesca Fornaguera) (Dorico 2014, 148 n. 17); ADB. Parròquies, Santa Maria del Mar, *Expedients matrimonials 1697*, núm. 30, 12 de febrer de 1697 (Jaume Llavina i Maria Rosa Fornaguera); ADB. Parròquies, Santa Maria del Mar, *Expedients matrimonials 1711*, núm. 48, 15 de febrer de 1711 (Francesc Tramulles i Mònica Fornaguera).

¹¹⁹ AHPB. Bonaventura Galí, *Liber primus testamentorum, codicillorum*, 918/72, 12 de març de 1712 i publicat el 16 de març de 1712, f. 103v-105r.

Va instituir Francesca com a hereva universal i va manar-li que es fes càrrec de les seves germanes petites, encara donzelles. Uns mesos més tard, Coloma va ingressar al convent de les Caputxines de Barcelona i Joan Matons va abonar-ne el dot, de 300 lliures, a canvi de la legítima.¹²⁰

En el moment del decés, Bonaventura Fornaguera residia a la casa del verguer en cap de la ciutat de Barcelona «en la qual habitava dit difunt quan vivia com a verguer primer», tal com consta en l'inventari de béns. Val la pena assenyalar que, si es té en compte la important biblioteca amb què comptava, era un home d'àmplies inquietuds intel·lectuals. Juntament amb nombrosos llibres de temàtica religiosa, se'n consignen d'altres com les *Empresas políticas* (1640) de Diego Saavedra Fajardo i dos volums de la *Monarquía eclesiástica* (1594) de Juan de Pineda.¹²¹ Encara més destacada és la biblioteca del seu germà Francesc, amb nombrosos volums jurídics.¹²² Els seus tres fills, Francesc, Aleix i Josep, fruit del matrimoni amb Maria Alòs, van prosseguir l'ofici patern.¹²³ El segon va ser un dels advocats de Matons en la causa dels canelobres i el darrer va mantenir diferents tractes amb l'argenter.¹²⁴ Per exemple, va actuar en qualitat de procurador del mestre en el plet que va enfrontar-lo amb l'*assentista* Benet Vergés amb motiu d'un desacord pel sou que havia de cobrar com a gravador de la Seca per la fabricació de ralets de l'any 1705.¹²⁵

Les obres documentades dels germans Bonaventura i Hilari Fornaguera

Malgrat que Bonaventura Fornaguera va ser un dels grans noms de l'argenteria catalana de finals del XVII i començaments del XVIII, només se li coneix com a obra conservada un bust de sant Iscle per al monestir de Sant Salvador de Breda (1690-1692), actualment a l'església parroquial de Santa Maria de la mateixa localitat (Madurell 1962, 107-108; Alcolea 1975, 227; Montroig 2015, 127-129) [fig. 177]. Se li ha atribuït, també, una traça conservada d'una custòdia per a la parròquia de Santa Maria del Mar que podria haver modelat en fang l'escultor

¹²⁰ AHPB. Bonaventura Galí, *Duodecimum manuale instrumentorum*, 918/12, 30 de setembre de 1712, f. 492v-493v.

¹²¹ AHPB. Bonaventura Galí, *Liber primus inventariorum et encantum*, 918/78, 17 de març de 1712, f. 234r-240r (Alcolea 1978, 262).

¹²² AHPB. Joan Navés, *Plec d'inventaris i encants*, 845/29, núm. 3, 21 d'octubre de 1687, s. f.

¹²³ La descendència de Francesc Fornaguera apareix consignada en el seu testament. Cal sumar-hi una filla, de nom Rosa. AHPB. Joan Navés, *Primus liber testamentorum et aliarum ultimarum voluntatum*, 845/28, 23 de setembre de 1687 i publicat el 3 d'octubre de 1687, f. 58v-67r.

¹²⁴ Pel que fa a la trajectòria personal dels tres fills, Francesc es va casar amb Teresa Torres Fortuny, Aleix amb Maria Magdalena Aloy i Ribes i Josep amb Teresa de Montaner i Orlau. AHPB. Joan Navés, *Plec de capítols matrimonials*, 845/27, 25 d'abril de 1691 (capítols matrimonials de Francesc Fornaguera amb Teresa Torres Fortuny), 26 de gener de 1693 (capítols matrimonials d'Aleix Fornaguera i Maria Magdalena Aloy) i ACB. *Llicències d'esposalles*, vol. 110, 27 de desembre de 1700, f. 94v (Josep Fornaguera i Teresa de Montaner i Orlau).

¹²⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Instrumentos producidos por parte del Dr. Alexis Fornaguera con petición por él dada a los dos de agosto 1730*, f. 521v-449r.

Andreu Sala (Bassegoda Amigó 1925-1927, 2: 95-98; Trallero 1989; Dorico 2007, 313-314). Tot i això, disposa d'un catàleg d'obres documentades extens que mereix un estudi acurat i del qual seria esperable que se'n pogués derivar alguna atribució més. En especial, cal destacar la ingent quantitat d'imatges d'argent que va obrar [taules 3 i 4].

Dins de la trajectòria de Fornaguera, és important la relació amb la Seu Vella de Lleida, de la qual se'n documenten diferents col·laboracions com, per exemple, la fabricació de «vuyt candaleros triàngols, peu y pujament de creu ab son Sant Crucifix, tot de plata». El contracte es va signar el 30 de juny de 1690 entre l'argenter i el canonge Francesc Sabater i, segons s'hi relaciona, havia de prendre com a model els «candaleros triàngols» de l'església del monestir de Santa Caterina Màrtir de Barcelona «per ser aquells de la millor forma y modello de tots los candaleros triàngols se troban en la present ciutat».¹²⁶ El 28 de novembre d'aquell any, els canonges lleidatans ja pensaven com se n'havia de fer el transport i resolien encarregar-lo a un traginer acompanyat de dos homes de confiança, que haurien de viatjar armats.¹²⁷

Poc després també va obrar una imatge d'argent de sant Anastasi, patró de Lleida. Se'n coneixia l'existència gràcies al fet que les actes capitulars en recullen la donació per part del canonge Miquel Torres el 9 de maig de 1694, que va lliurar-la en sufragi de la seva ànima (Alonso García 1976, 371; Bosch i Roig 1991, 318 n. 43). Tot i això, se'n desconeixia l'artífex que l'havia fabricat. El contracte de l'obra, conservat a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, i alguna època permeten adscriure-la al catàleg de Bonaventura Fornaguera.¹²⁸ A aquests dos encàrrecs cal sumar-n'hi de menor envergadura, dels quals en dóna notícia el Llibre de Sagristia de la Seu. Així doncs, el 1689, els canonges lleidatans van abonar-li 6 lliures, 17 sous i 5 diners per haver adobat dos calzes; el 1691 va cobrar 108 lliures, 6 sous i 6 diners per les mans i el daurat d'una maça; i el 1696 van pagar-li 107 lliures i 6 sous per la fabricació de dos encensers, una *calderilla* i uns hostiers.¹²⁹ És probable que la fructuosa relació que va mantenir l'artífex amb el Capítol de Lleida doni la clau per explicar els encàrrecs que també rebria Joan Matons per part dels canonges lleidatans.

¹²⁶ AHPB. Joan Navés, *Terdecim manuale omnium contractuum*, 845/22, 30 de juny de 1690 i 22 de juliol de 1690, s. f.

¹²⁷ ACL. AC-0106, 1688-1690, 28 de novembre de 1690, f. 317v.

¹²⁸ AHPB. Ramon Vilana Perles i de Ribes, *Manual*, 763/77, 22 de juny de 1693, f. 467r-469r; *Manual*, 763/79, 29 de desembre de 1694 [1693], f. 2r-2v.

¹²⁹ ACL. P3B_M5_P3_C06, *Comptes de Sagristia 1689-1714*, f. 13v (1689), 48r (1691) i 137v (1696).

TAULA 3. Escultures d'argent documentades però no conservades de Bonaventura Fornaguera (1667-1708)

Obra	Any	Lloc de destí / Promotor	Referència documental
Sant Joaquim	1667	Josep Romeu de Ferrer, regent del Consell Suprem d'Aragó	AHPB. Josep Ferrer, <i>Decimum nonum manuale</i> 737/15, 14 de gener de 1667, f. 1r-1v (fitxes Madurell)
Immaculada Concepció	1672	Catedral de Girona	Madurell (1962, 110-111)
Imatge de sant Francesc	1673	Església parroquial de Santa Maria del Mar, finançada pel prevere Francesc Briancó	AHPB. Francesc Lentsclà, <i>Trigesimum quintum manuale contractuum et instrumentorum</i> , 710/37, 22 de febrer de 1673 (s. f) i <i>Plec de documentació diversa</i> , 710/84, 27 de febrer de 1673 (fitxes Madurell)
Sant Agustí	1674-1675	Francesc Maymó, canonge de la catedral de Barcelona	AHPB. Maties Marçal, <i>Manual</i> , 784/24, 27 de gener de 1674, f. 68r-69r (fitxes Madurell)
Sant Antoni Abat	1675	Església de Torroella de Montgrí	Madurell (1962, 121)
Sant Pau amb llibre i espasa	1675	Església parroquial de Santa Maria del Pi, gràcies a una disposició testamentària del pelleter barceloní Ignasi Nin	AHPB. Pere Màrtir Lluell, <i>Vigesimum octavum manuale instrumentorum</i> , 719/33, 11 de febrer de 1675, f. 132v-136v (fitxes Madurell)
Sant Josep amb el bàcul florit i el Nen Jesús	1675-1677	Església parroquial de Santa Maria del Mar, contractada amb el mercader Josep Duran	AHPB. Bonaventura Vila, <i>Manual</i> , 766/29, 17 de setembre de 1675, s. f i <i>Manual</i> , 766/32, 27 d'abril de 1677, f. 310r-313r (fitxes Madurell)
Immaculada Concepció	1676	Contractada amb el noble Josep Paguera i Vilana	AHPB. Joan Guiu, <i>Manual</i> , 776/10, 26 d'abril de 1676, 204v-206r
Sant Antoni de Pàdua	1677-1678	Església parroquial de Santa Maria del Mar, gràcies a un llegat de Padroguer Antoni Roch Finestres	AHPB. Isidre Famades, <i>Quintum manuale instrumentorum</i> , 813/5, 4 de novembre de 1677, f. 240r-242r (fitxes Madurell)
Sant Pere apòstol	1679	Obrers de l'església parroquial de Santa Maria del Pi	AHPB. Pere Màrtir Lluell, <i>Tercius liber concordiarum</i> , 719/92, 8 de gener de 1679, s. f (fitxes Madurell)
Nen Jesús i una Immaculada	1679	Església parroquial de Sant Jaume de Barcelona, gràcies a una disposició testamentària d'Ignasi Nin	AHPB. Pere Màrtir Lluell, <i>Tercius liber concordiarum</i> , 719/92, 30 de maig de 1679, s. f (fitxes Madurell)
Sant Benet	1680	Monestir de Ripoll	Dorico 2007, 314
Sant Miquel	1680	Cartoixa de Montalegre	AHPB. Jacint Borràs, <i>Manual</i> , 724/27, 26 de gener de 1680, f. 41v-43v
Dos àngels d'argent	1681	Catedral de Solsona, capella de Santa Maria (claustre)	Madurell (1973, 92-93)
Mare de Déu	1683	Monestir de Ripoll	Alcolea (1975, 227)
Crucifix d'argent	1683	Església parroquial de Santa Maria del Pi, altar major	AHPB. Pere Màrtir Lluell, <i>Trigesimum sextum manuale instrumentorum</i> , 719/41, 14 de gener de 1683, 41r-42r (fitxes Madurell)
Verònica d'argent	1686	Església parroquial de Sant Cugat del Rec, gràcies al llegat del botiguer de teles Josep Galvany	AHPB. Bonaventura Torres, <i>Vigesimum octavum manuale</i> , 770/28, 18 d'abril de 1686, f. 150v (fitxes Madurell)
Sant Emilià	1690	Encarregat per Benito Ignacio de Salazar	Dorico (2007, 315)
Bust de sant Trobat	1691	-	Madurell (1962, 113-114)
Sant Pacià	1692	Catedral de Barcelona	Triadó (1984, 83)
Sant Pacià	1692-1693	Església dels Sants Just i Pastor de Barcelona	AHCB. Ramon Vilana Perles i de Ribes, <i>Manual</i> , 763/77, 10 de juny de 1693, f. 441v-442v
Sant Anastasi	1693-1694	Seu Vella de Lleida	AHPB. Ramon Vilana Perles i de Ribes, <i>Manual</i> , 763/77, 22 de juny de 1693, f. 467r-469r i <i>Manual</i> , 763/79, 29 de desembre de 1694 [1693], f. 2r-2v.

TAULA 3. Escultures d'argent documentades però no conservades de Bonaventura Fornaguera (1667-1708)

Obra	Any	Lloc de destí / Promotor	Referència documental
Sant Pau	1694	Església dels Sants Just i Pastor de Barcelona	AHPB. Ramon Vilana Perles i de Ribes, <i>Manual</i> , 763/79, 9 de setembre de 1694, f. 415v-416v
Sant Libori	1698-1699	Església parroquial de Santa Maria del Pi	Dorico (2007, 315)
Sant Crist i imatge de Nostra Senyora de la Concepció	1708	Església parroquial de Reus, altar de la capella dels marquesos de Tamarit	AHPB. Josep Güell, <i>Esborrany</i> , 811/38, 25 de juny de 1710, f. 546v-560r
Font: elaboració pròpia			

TAULA 4. Altres obres documentades de Bonaventura Fornaguera (1676-1708)

Obra	Any	Lloc de destí / Promotor	Referència documental
Reliquiari per a la mitra de sant Oleguer	1676-1678	Catedral de Barcelona	Narváez (2004, 9-10, 154)
Frontal d'argent	1681	Catedral de Barcelona, gràcies a la disposició testamentària del canonge Francesc Valeri	AHPB. Maties Marçal, 784/31, 16 de maig de 1681, f. 160r-161r (fitxes Madurell) ¹³⁰
Sis canelobres d'argent	1683	Monestir de Ripoll	Alcolea (1975, 227)
Custòdia	1683	Església parroquial de Santa Maria del Mar	Bassegoda Amigó (1925-1927, 1: 95-96)
Llàntia	1684	Església de Betlem de Barcelona	AHPB. Jaume Corbera, <i>Primus concordiarum liber</i> , 730/35, 14 de gener de 1684, núm. 87 (fitxes Madurell)
Diverses peces	1685	Catedral de Tarragona, capella de la Concepció	Madurell (1958)
Làmpada d'argent	1685	Església de Sant Feliu de Girona, capella de Sant Narcís	Alcolea (1975, 227)
Diverses aplicacions d'argent a les cobertes del <i>Llibre de les bosses</i>	1689	Consell Municipal de Barcelona	Ràfols (1951-1954, 1: 457)
Diverses peces	1689-1691	Seu Vella de Lleida	ACL. P3B_M5_P3_C06, <i>Comptes de Sagristia</i> 1689-1714, f. 13v (1689), 48r (1691), 137v (1696)
Vuit candelers, peu i pujament de creu amb crucifix	1690	Seu Vella de Lleida	AHPB. Joan Navés, <i>Terdecim manuale omnium contractuum</i> , 845/22, 30 de juny de 1690 i 22 de juliol de 1690, s. f
Llàntia d'argent	1690	Església parroquial de Sant Miquel de Barcelona, capella de Sant Onofre, gràcies a la disposició testamentària de Francesca Riu i Caldes	AHPB. Josep Llaurador i de Satorre, <i>Octavum manuale</i> , 861/10, 28 de setembre de 1690, f. 497r-497v (fitxes Madurell)
Sis canelobres i una creu	1690	Monestir de Sant Salvador de Breda	Madurell (1962, 107-108); Alcolea (1975, 227)
Dos candelers grans d'argent	1694	Església parroquial de Sant Cugat del Rec	AHPB. Ramon Vilana Perles i de Ribes, <i>Manual</i> , 763/79, 21 de desembre de 1694, f. 527v
Noves peces per a quatre llànties	1704	Església parroquial de Sant Jaume, capella de Nostra Senyora del Pilar	AHPB. Lluís Fontana, <i>Trigesimum quintum manuale</i> , 806/35, 6 de juliol de 1704, f. 162r-163v (fitxes Madurell)
Diverses peces d'argent	1708	Església parroquial de Reus, altar de la capella dels marquesos de Tamarit	AHPB. Josep Güell, <i>Esborrany</i> , 811/38, 25 de juny de 1710, f. 546v-560r
Font: elaboració pròpia			

¹³⁰ Juntament amb el document notarial, hi ha encartat un memorial detallat de les despeses.

De Bonaventura Fornaguera, també se'n coneixen obres que va contractar i que finalment no va fabricar. En són un exemple les dues imatges d'argent, una de sant Benet i l'altra de santa Escolàstica, que va concertar el 29 d'agost de 1704 amb Rafael de Pinyana i Galvany, hospitaler, paborde i canonge de la catedral de Tortosa. El document contractual l'obligava a enllestir-les en un termini de 15 mesos, és a dir, el 29 de novembre de 1705. Havia de basar-se en dos models de fusta, que serien lliurats a l'argenter i que, amb tota probabilitat, cal relacionar amb «un modello de fusta de la imatge de sant Benet y altre de santa Escolàstica» esmentats en el seu inventari *post mortem*. El mateix dia de la signatura del contracte, es van donar a Fornaguera quatre-centes unces d'argent de llei de 10 diners i 12 grans, valorades en 560 lliures barcelonines.¹³¹

El cas resulta especialment interessant perquè va repercutir en l'argenter Joan Matons. Atès que l'acte de concert no s'havia fet efectiu, el 22 de juliol de 1712, ja morts els dos contractants, Jerònim de Pinyana i Galvany, germà del canonge i el seu hereu universal, va incoar un requeriment notarial per sol·licitar a Joan Matons i a Jaume Llavina, fermances del contracte, que li retornessin el valor de les quatre-centes unces d'argent. Dos dies després, el 24 de juliol, Matons va respondre el requeriment. Argumentava que ni l'argent era del canonge Pinyana, ni les imatges es feien per voluntat seva, sinó que actuava per ordre de Rafael de Padellàs, paborde del monestir de Sant Cugat del Vallès: «dit don Rafael de Pinyana sols prestia lo nom en dit acte per la íntima amistat tenia ab dit quòndam don Rafel de Padellàs y per los certs fins tenia aquest de voler que no se sabés que ell fehia fer semblant obra».¹³² A més, exposava que el contracte havia estat rescindit, motiu pel qual el 1708 Fornaguera havia lliurat a Padellàs 20 dobles d'or (110 lliures) a raó del valor de l'argent. Tot i això, havia cobrat 42 lliures, 12 sous i 6 diners per la feina ja feta. El 5 d'agost de 1712, fra Gaspar de Senespleda, prior de Sant Cugat, va firmar una àpoca segons la qual havia rebut per part de Joan Matons 407 lliures, 7 sous i 6 diners que cobrien el total del valor de l'argent.¹³³ L'afer devia quedar resolt el setembre de 1712, si es pren en consideració el document del dia 3 en què es reflecteixen les 41 lliures, 3 sous i 8 diners que Matons va haver de pagar al notari Francesc Busquets de resultes de la reclamació que contra ell havia instat Jerònim de Pinyana.¹³⁴

¹³¹ AHPB. Joan Solsona, *Manuale [octavum] instrumentorum*, 890/11, 29 d'agost de 1704, f. 135v-138r.

¹³² AHPB. Francesc Busquets menor, *Manuale omnium contractuum et instrumentorum*, 871/18, 22 de juliol de 1712, f. 121r-123r.

¹³³ AHPB. Bonaventura Galí, *Duodecimum manuale instrumentorum*, 918/12, 5 d'agost de 1712, f. 406v-410v.

¹³⁴ AHPB. Francesc Busquets menor, *Manuale omnium contractuum et instrumentorum*, 871/18, 3 de setembre de 1712, f. 148v-150r.

La trajectòria d'Hilari Fornaguera resulta encara molt desconeguda. Va accedir a la categoria de mestre el 10 de febrer de 1666 amb una plàtera vuitavada que denota els dots que tenia per al dibuix.¹³⁵ El mateix any es va casar amb Mònica Belvey, filla d'un argenter del gremi.¹³⁶ El 1693 es va disputar amb Joan Matons i Onofre Rovira el càrrec de gravador de la Reial Seca de Barcelona.¹³⁷ Pel que fa al seu catàleg d'obra, se sap que va fabricar una custòdia per al convent carmelità de Sant Josep de Girona (1683) (Madurell 1962, 111-112) i una corona i una palma d'aram daurades per a la santa Eulàlia de l'obelisc de la plaça del Pedró, encàrrec del Consell de Cent (1687) (Ràfols 1951-1954, 1: 427). El 1683 va ser cònsol dels argenters juntament amb Antoni Cànoves i va repetir en el càrrec en dues ocasions: el 1688, amb el mestre Onofre Nadal, i el 1696.¹³⁸ En el cadastre personal del gremi corresponent a l'any 1716, hi apareix com a mestre confrare que no tenia ni botiga ni treballava de l'ofici.¹³⁹ És probable que gran part de la trajectòria d'Hilari Fornaguera transcorregués a l'ombra del seu germà Bonaventura, qui va ser un artífex molt prolífic i amb un taller important.

8.2. Els Via

Un altre dels argenters capdavanters del panorama de l'argenteria barcelonina de finals del XVII i començaments del XVIII és Francesc Via II (doc. 1679-1724). Des d'un punt de vista generacional, cal situar-lo entre Bonaventura Fornaguera (c. 1639-1712) i Joan Matons (1667-1735) i, amb tots dos, va coincidir i compartir anys de trajectòria professional. La seva vàlua com a argenter no va passar desapercebuda pels contemporanis, fins al punt que la documentació de l'època ha deixat testimoni de la rivalitat amb Matons per a l'obtenció de les comandes més preuades. Va formar-se amb el seu pare, el mestre Francesc Via I (doc. 1639-1679), amb qui de vegades l'ha confós la historiografia i que, sens dubte, devia ser també un artífex de primer nivell [taula 5]. La importància de la nissaga justifica la necessitat de presentar abans Francesc Via I, encara que cronològicament abasti principalment els anys centrals del segle XVII.¹⁴⁰

¹³⁵ Hilari Fornaguera, *disseny d'una plàtera vuitavada*, 1666 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 601, f. 146); AHPB. Pere Pau Vives, *Manual*, 641/78, 15 de febrer de 1666, f. 70v-71r (fitxes Madurell).

¹³⁶ ACB. *Llicències d'esposalles*, 1666, vol. 93, f. 43v.

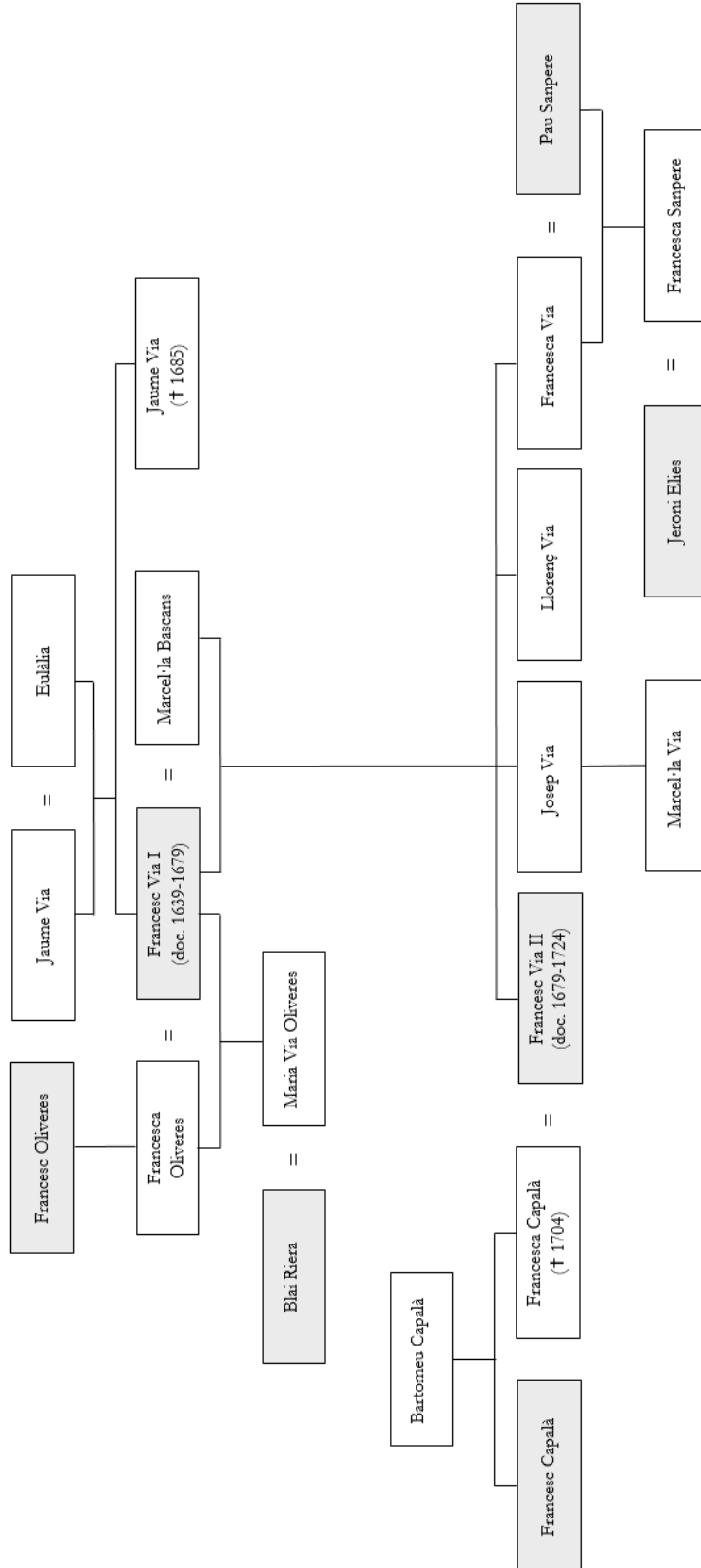
¹³⁷ ACA. Consejo de Aragón, Legajos, 0245, núm. 083, *Consulta sobre la provisión del oficio de grabador que vaca en la casa de la moneda de Barcelona; y despacho nombrando a Juan Matons*, 9 de febrer de 1693.

¹³⁸ AHPB. Joan Navés, *Septimum manuale omnium contractuum*, 845/16, 9 de setembre de 1684, s. f.; Jacint Borràs, *Manual*, 724/36, 14 de març de 1690, f. 51r-52r; Joan Navés, *Borrador dels actes rebuts*, 845/9, 24 d'abril de 1698, s. f.

¹³⁹ AHCB. Gremis. Cadastre personal. C0/1716-1718, f. 16v.

¹⁴⁰ Per una aproximació a la nissaga dels Via, vegeu Gutiérrez Ibáñez (2014, 2017b).

TAULA 5. Arbre genealògic de la missaga dels Via



Nota: els requadres de color gris indiquen els argenters.

Francesc Via I (doc. 1639-1679)

Francesc Via I (doc. 1639-1679) era fill de Jaume Via, pagès de Sant Vicenç dels Horts i d'Eulàlia. A una edat primerenca devia traslladar-se a Barcelona per formar-se com argenter, on va obtenir el grau de mestre l'any 1641. D'una banda, es conserva el dibuix de la peça amb què es va examinar, datat el 3 de març, i, de l'altra, l'acta notarial de l'examen, del 10 d'abril [fig. 164].¹⁴¹ És interessant assenyalar que, a diferència de la majoria dels casos, les dates d'ambdues proves no són coincidents perquè, en el cas de Via, l'accés a la prova respon a uns esdeveniments històrics concrets.

A finals del 1639, els gremis van rebre una petició de reclutament per a mobilitzar soldats perquè participessin sota la bandera de la ciutat de Barcelona en la recuperació de la fortalesa de Salses, presa per l'exèrcit francès el 19 de juliol d'aquell any en el context de la Guerra dels Trenta anys (Güell 2008, 150). El gremi d'argenters va convocar una reunió informativa, el 12 de desembre, en la qual va prometre als voluntaris una compensació econòmica i la promoció directa a mestre argenter una vegada conclòs el servei:

Lo dit Concell de Cent, a set del corrent, ab incerta de dita carta del Excel·lentíssim Senyor compte de Santa Coloma,¹⁴² ha deliberat que la present confraria ajude a la dita present ciutat ab la nova lleva que desitja fer en servey del Rey Nostre Senyor per donar socorro al camp de Salces ab esta forma: donant de diner de la present confraria a tots los mestres argenters y als fadrins argenters casats que assentaran plassa de baix la bandera de la present ciutat vint lliures a quiscú una vegada tansolament y, als fadrins argenters no casats y als aprenents de argenters grans y aptes per la guerra, [...] deu lliures a quiscú una vegada tansolamet y lo examen en continent fet dit servey franc de tots gastos. Així que, en tornar de dit servey, sien haguts per mestres examinats sens tenir de acabar lo aprendisatge ni fadrinatge, de tal manera que en continent puguen obrir botiga en la present ciutat y que les proves se'ls hauran de fer de llurs llinatges, als tals fadrins y aprenents que seran anats a dit servey, se hagen de fer a cost y gastos de la present confraria.¹⁴³

El nom de Francesc Via I apareix en la relació de participants a la reunió, de manera que és molt probable que volgués presentar-s'hi voluntari. Era, de fet, una proposta interessant per als aprenents i fadrins que no procedien de famílies vinculades a l'ofici i que, per tant, no tenien accés directe a l'examen de mestre argenter. El 30 de desembre va embarcar un terç de 300 homes sota el comandament del conseller en cap que van sumar-se als mobilitzats per

¹⁴¹ Francesc Via I, *disseny de font*, 3 de març de 1641 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 499, f. 44) i AHPB. Pere Pau Vives, *Protocollum*, 641/53, 10 d'abril de 1641, f. 88v (Garcia Espuche 2010, 152-154).

¹⁴² Dalmau de Queralt Codina (15 de setembre de 1593 al castell de Catllar – 7 de juny de 1640 a Barcelona), segon comte de Santa Coloma i baró de Ponts. L'1 de març de 1638 va jurar el càrrec de capità general del Principat de Catalunya i dels comtats del Rosselló i de la Cerdanya (Català 1988, 137).

¹⁴³ AHPB. Pere Pau Vives, *Decimum quartum manuale*, 641/51, 12 de desembre de 1639, f. 1242r-1246v. De l'afer es tracta també en les reunions celebrades el 9 i 10 de desembre, recollides en el mateix manual notarial.

altres lleves fetes a Catalunya. El setge de Salses es va perllongar fins al 6 de gener de 1640. Ambdós bàndols havien firmat prèviament, el 23 de desembre, unes capitulacions per posar fi a la contesa (Elliott 2006; Güell 2008, 153-154, 160; Hernández Cardona 2003, 100).

No s'ha pogut documentar si l'argenter va ser efectivament un dels homes reclutats en aquella ocasió però és evident que el seu dibuix de passantia dóna compte d'un context bèl·lic. En primer terme hi figura un soldat, una representació del mateix argenter, mentre que en segon terme s'hi identifica el front militar. Com s'ha comentat anteriorment, el dibuix sembla derivar d'una de les propostes de Jacques Callot publicada a la col·lecció *Les exercices militaires* el 1635 [fig. 163]. Tot i això, l'argenter adequa el personatge a la indumentària típica dels anomenats *miquelets*, amb el capot de mànigues perdudes que penja de l'espatlla i un barret d'ala amb plomatge. També llueix el cintó amb l'espasa, un joc de metxes i el polvorí o polvorera i va armat amb un llarg mosquet en el qual s'hi aprecia el detall de la clau dita de *miquelet*, la forquilla per aguantar-lo i la metxa fumejant. A la dreta de la imatge, i amb perspectiva, s'hi representa el tribunal de l'examen de passantia. S'hi identifiquen el taulell amb les diverses eines d'argenter, un personatge amb unes balances, i una *fusina* destinada a fondre els metalls. A la part inferior hi ha dibuixades diverses eines de l'art de l'argenteria, entre les quals s'hi distingeix una plàtera ovalada que sembla correspondre's amb la peça examinada.

A la part inferior del dibuix, una anotació manuscrita especifica el següent: «Francesch Via, soldat de la bandera de santa Eulària, ha servit tot lo tems que estigué fora de la ciutat». La mateixa referència històrica es troba en l'acta notarial de l'examen en la qual, a més, s'hi precisa que Via «per ser anat a la guerra per servey de la present ciutat acompanyant la bandera de santa Eulària, lo qual per son examen ha fet una pessa en lo llibre y votat per escrutini és estat trovat hàbil y suficient». És probable, doncs, que Via obtingués el grau de mestre només amb l'execució del dibuix i que fos eximit de fabricar l'obra amb metall noble.

La historiografia ha interpretat que l'examen de passantia de l'argenter podria fer referència a la seva participació en una de les batalles que van donar inici a la Guerra dels Segadors (1640-1652), concretament en la batalla de Montjuïc del 26 de gener de 1641 (Gou 1986, 1157-1158; Trallero 1988a, 18-19). En aquestes ofensives hi va participar el terç de santa Eulària, una unitat militar constituïda a finals del 1640 majoritàriament per gent dels gremis (Hernández, Riart i Rubio 2010, 22). La correlació de dates fa plausible també aquesta possibilitat perquè l'examen de Via està datat el març de 1641 i és ben probable que els voluntaris reclutats comptessin amb prerrogatives similars a les proposades en el cas del setge de Salses.

Així doncs, sembla clar que Francesc Via I va enrolar-se en les unitats militars formades amb gent dels gremis, de manera que la participació en una o altra contesa va facilitar-li l'obtenció del grau de mestre argenter. No és l'únic cas documentat, atès que el mateix dia 10 d'abril de 1641 van obtenir el grau de mestre argenter tres candidats més: Josep Massines [fig. 166], Joan Nadal Censerer [fig. 178] i Ramon Daura [fig. 179], tots ells eximits de fabricar la peça per haver participat com a soldats sota la bandera de santa Eulàlia.¹⁴⁴ Dos d'aquests van optar, com Via, per a representar-se com a soldats en un entorn de campanya militar i, en tots dos casos, queda ben clara quina era la peça a executar: un penjoll amb pedreria i un anell amb pedres precioses.

Durant el transcurs de la Guerra dels Segadors, altres joves argenters es van presentar com a soldats, amb la indumentària pròpia dels mosqueters del terç de la bandera de santa Eulàlia (Hernández Cardona 2003, 104-105). L'any 1645 hi ha els casos dels argenters Jaume Viura [fig. 180], Salvador Darder [fig. 168], Sebastià Pintor [fig. 172] i Bartomeu Serra [fig. 170] que van fer les passanties respectivament el 16 de febrer, el 2 d'abril, el 10 d'abril i el 13 de juny. L'any següent també va representar-se com a soldat Maurici Vives [fig. 174], amb una passantia datada el 14 de novembre. El 20 d'abril de 1648 consta el darrer cas, l'examen de Joan Puig [fig. 181], de qui no queda gens clar amb quina peça es va examinar. Tots devien haver estat eximits d'executar l'obra, atès que en l'acta notarial de l'examen de Bartomeu Serra –l'única que s'ha pogut localitzar– consta que «per ser anat a la guerra ab la bandera de santa Eulària y ser trobat hàbil se li ha donat llicència de obrir botiga y de la manera que al demás mestres argenters, y per son examen ha fet en lo llibre de dita confraria una peça de dibuix».¹⁴⁵ És probable que no tinguessin la formació ni la pràctica d'altres argenters, que sí que havien completat el període formatiu.

Tornant a la passantia de Via, cal assenyalar l'existència d'una segona anotació manuscrita situada a la part superior i que aporta una nova informació biogràfica. En aquest cas indica que l'argenter va absentar-se de Barcelona, motiu pel qual va haver-se d'examinar de nou tretze anys després, el setembre de 1654, i que ho va fer amb la presentació de la mateixa peça com a examen. Què va fer el mestre durant el període comprès del 1641 al 1654 és una de les grans incògnites relatives a la seva biografia. Fins fa relativament poc, només es coneixia que l'argenter havia participat en la fabricació dels encunys de monedes d'argent per a la ciutat de Terrassa a finals del 1641 i començaments del 1642.¹⁴⁶ A aquesta informació, s'hi ha afegit la localització d'una procura segons la qual Via va atorgar poders a l'argenter Gregori Alevall de Vic perquè

¹⁴⁴ AHPB. Pere Pau Vives, *Protocollum*, 641/53, 10 d'abril de 1641, f. 87r-88v.

¹⁴⁵ AHPB. Pere Pau Vives, *Vigesimum manuale*, 641/57, 15 de juliol de 1645, f. 723r-723v.

¹⁴⁶ ACVOC. Josep Peyret, *Manual cinquè 1641-1642*, f. 4r (Cardús 1951, 86).

pogués rebre en nom seu una quantitat de diners a la taula de canvis d'aquesta ciutat.¹⁴⁷ A més, també se l'ha pogut ubicar a la Catalunya Nord durant la dècada de 1650, gràcies a la troballa dels seus capítols matrimonials amb Francesca Oliveres, filla de l'argenter gironí Francesc Oliveres, signats el maig de 1651 davant del notari Josep Calmella de la població de Vinça (Conflent) (Gutiérrez Ibáñez 2017b, 316-317).¹⁴⁸ És probable que el decés de Francesca motivés el retorn de l'argenter a la Ciutat Comtal. El 1676, Via va firmar una concòrdia amb els marmessors de Francesc Montagut, oncle de la seva esposa, per la part restant de les 700 lliures que aquest havia promès donar a la seva neboda amb motiu del matrimoni. El mestre volia els diners per tal d'emprar-los en el dot de Maria Via Oliveres, l'única filla que devien tenir en comú. Els capítols matrimonials d'aquesta amb l'argenter Blai Riera són del 23 de desembre de 1676.¹⁴⁹

Poc després d'examinar-se novament com a mestre argenter de la confraria de Barcelona, es va casar en segones núpcies amb Marcel·la Bascans, natural de Granollers, amb qui va tenir quatre fills. El casament es va celebrar a principis del mes de juliol de 1655, quan van pagar la taxa corresponent per aconseguir la llicència el 6 d'aquell mes. Segons la informació consignada en els *Llibres d'Esposalles* de l'Obra de la catedral de Barcelona, ambdós cònjuges eren vidus, amb la qual cosa és probable que Bascans fos el cognom del primer marit de Marcel·la.¹⁵⁰ De fet, malgrat que de moment no se n'hagi localitzat la prova documental definitiva, tot fa pensar que pertanyia a la nissaga Fornaguera, atès que Francesc Via I va demanar sepultura a l'església parroquial de Santa Maria del Mar, concretament «en lo vas de la casa de Fornaguera ahont està enterrada Marcella quòndam, muller mia».¹⁵¹ Per tant, segurament el vincle entre les dues famílies no es devia tan sols al fet que compartien uns mateixos orígens territorials –tant Via I com Coloma Fornaguera eren de Sant Vicenç dels Horts– sinó també al matrimoni de Via amb alguna dona relacionada amb els Fornaguera.

Francesc Via I va ser un artífex reconegut en el si del gremi. Com a mínim, aquesta és la consideració que es desprèn d'una documentació relativa al conflicte sorgit per la manera com s'elegien els majordoms. N'hi havia dos, el major i el menor, i tenien la funció de connectar el consell o junta d'oficials amb la resta dels confreres i d'executar-ne les decisions (Gou 1986, 87). Es tractava d'un càrrec molt preuat perquè era condició indispensable per tal

¹⁴⁷ AHPB. Pere Pau Vives, *Vigesimum manuale*, 641/57, 3 de gener de 1645, f. 15r-15v.

¹⁴⁸ ADPO. Josep Calmella, 3E19/395, 28 de maig de 1651, f. 132r-134r.

¹⁴⁹ AHPB. Jacint Sescases, *Primus liber concordiarum et requisicionum*, 798/36, 23 de desembre de 1676, núm. 84; Jacint Sescases, *Llibre segon de capítols matrimonials*, 798/30, 23 de desembre de 1676, núm. 23.

¹⁵⁰ ACB. *Llicències d'esposalles*, vol. 88, 6 de juliol de 1655, f. 10v.

¹⁵¹ AHPB. Joan Navés, *Primus liber testamentorum et aliarum ultimatum voluntatum*, 845/28, f. 2v-4v (escrit el 24 de setembre de 1678 i publicat el 23 de juliol de 1679) (Trallero 1986d; Garcia Espuche 2010, 154-155).

d'aspirar a ser cònsol dels argenters. Cap al 1669, el mestre Isidre Ramendol, en nom propi i en el d'altres confreres, va acudir al Trentenari per demanar que els majordoms fossin escollits entre els mestres antics i de bon nom, fama i costums. Per contra, denunciava que el criteri era el de prioritzar aquells que disposaven de major patrimoni, cosa que perjudicava molts mestres, entre els quals Francesc Via I.¹⁵² El consell de la ciutat va acceptar la reclamació i el 22 d'agost de 1669 va concloure que la nominació dels dos majordoms havia de recaure en els homes que feia més temps que s'havien examinat. El mateix dia, els cònsols de la confraria van elevar la causa a la Reial Audiència i van al·legar que els consellers de Barcelona no tenien la facultat d'estatuir ni d'ordenar la nominació d'oficials. La tensió entre els confreres devia ser considerable perquè, el 30 de gener de 1671, el consell de la confraria va decidir expulsar els argenters que havien iniciat el debat «perquè són causa de moltes qüestions y debat a la present confraria».¹⁵³ Com a resposta, el 31 de gener de 1671, els consellers van procedir a la insaculació de cinc mestres argenters, entre els quals es trobaven bona part dels expulsats: Joan Roig, Josep Ros, Francisco Daura, Josep Arcàngel Riera i Bonaventura Fornaguera.

El conflicte és molt complex i no és possible detallar-lo de forma exhaustiva, però sí que cal remarcar l'existència d'un document titulat *Instrucció, y breu relació de la causa que en la Real Audiència aporta la confraria dels argenters, contra la present ciutat de Barcelona* (1671), en el qual l'advocat Francesc Fornaguera s'adreçava al conseller en cap per a descriure-li la situació. En aquest document, demanava la necessària insaculació d'altres argenters, entre els quals especificava els casos de Francesc Via I, Francesc Bosch i Joan Nadal II. Per demostrar la vàlua professional tant dels cinc ja insaculats com dels tres proposats, Fornaguera exposava la qualitat d'un seguit d'obres però sense especificar-ne els artífexs. Desafortunadament, a més, en el cas de Francesc Via i de Francesc Bosch no en precisava cap per considerar-los massa prolífics:

Y en primer lloch, en quant a Francesc Via y Francesch Bosch, no se atreueix esta part en significar-ne alguna per ser sens número y ésser sa fama tal que són tinguts per los mestres de més abilitat, no sols de Cathalunya, però encara de tota la Corona [...] que avent fet dits oficials ditas obras tant insígenes (que és cert que las obras de estos sinch sols, ab las feynas de Via y Bosch, sobrepujan a totas las que los demás poden allegar).¹⁵⁴

La petició va fructificar el mateix any 1671, atès que els consellers van insacular cinc argenters més, un dels quals Francesc Via. A més, en una junta del Trentenari, celebrada el 30 de maig

¹⁵² BC. *Memorial que esta part dels particulars mestres argenters dona al molt Illustres senyors Consellers, y Consell de trentasis*, 1669. El conflicte està narrat per Miquel González Sugranyes (1915, 262-275, 411-412) i Albert Garcia Espuche (2010, 158-159).

¹⁵³ AHPB. Pere Pau Vives, *Manual*, 641/83, 30 de gener de 1671, f. 104r-104v.

¹⁵⁴ BC. *Instrucció y breu relació de la causa que en la Real Audiència aporta la Confraria dels Argenters contra la present ciutat de Barcelona*, 1671, p. 5.

de 1672, va acordar-se que quatre dels argenters insaculats pel Consell serien majordoms aquell any, tres més el 1673 i, finalment, els altres tres l'any següent. Així doncs, Via va ser elegit majordom l'11 de juny de 1672 i va mantenir el càrrec fins a l'any següent. Segons consta en l'acta de la reunió, va elegir-se Isidre Ramendol com a majordom major i Pau Torrents com a majordom menor, si bé en el darrer paràgraf es determinava el següent: «En la ordinació feta a 30 de maig 1672 foren elegits per la ciutat en majordoms per al dia de Sant Bernabé del any 1672 Francesch Bosch, Francesch Via, Joan Roig y Francico Daura».¹⁵⁵

De la documentació relativa al conflicte sobre l'elecció dels majordoms, es pot deduir que Via devia ocupar-se de múltiples encàrrecs i de forma reeixida. No obstant això, la informació actual sobre el seu catàleg d'obres és molt exigua. No se li coneix cap obra conservada i no gaires de documentades. Una anotació manuscrita en el llibre de despeses de la cartoixa de Montalegre informa que li van pagar 16 lliures i 10 sous per a l'execució d'una corona d'argent i d'un Crist per a una figura preexistent de sant Anselm (Torras 2012, 181). També va fer una imatge d'argent de la Immaculada Concepció per a la catedral de Lleida, amb contracte del 7 de setembre de 1669 (Madurell 1973, 81; Bosch i Roig 1991; Esteve 1996) i una imatge de sant Domènec per encàrrec de Francesc Morató, rector de l'església parroquial de Salt (Girona), amb capitulacions datades el 3 de desembre de 1673.¹⁵⁶

Com la majoria d'argenters del període, Via va practicar també el gravat calcogràfic. D'entre les estampes que va executar, cal citar un escut de la cartoixa d'Escaladei incorporat a un manuscrit del 1661,¹⁵⁷ si bé no es descarta que el gravat fos relligat posteriorment [fig. 182]. També va gravar dues làmines amb l'arbre genealògic de la casa dels Cardona (1666-1667) basades en un dibuix del pintor Bernat Amorós (doc. 1653-1687) que copiava, al seu torn, un original conservat a la biblioteca del convent de Sant Jeroni de la Murtra. Les làmines havien d'afegir-se al llibre ja imprès de Bernat Josep i Llobet, *Declaración del árbol de la genealogia y descendencia de los antiquísimos, nobilísimos y excelentísimos vizcondes, condes y duques de Cardona* (Barcelona, 1665) (Madurell 1946a, 17, docs. II, III, V). La resta de gravats de l'argenter se situen ja a la dècada de 1670 (Subirana 1996, 2: 293-313). Un dels més estudiats i reproduïts ha estat el corresponent a la festa organitzada pels argenters de Barcelona amb motiu del

¹⁵⁵ AHPB. Pere Pau Vives, *Manual*, 641/84, 11 de juny de 1672, f. 248v-250v.

¹⁵⁶ AHPB. Jacint Sescases, *Borredor dels actes rebuts*, 798/5, 3 de desembre de 1673, s. f.

¹⁵⁷ BC. *Capibrevium jurium et reddituum regalium et propiorum monasterii Scalae Dei in villa de Vallibus et eius termino. Secuntur denuntiationes vulgo dictae Bovatges* [ms. 3400], 1661.

nomenament de Joan Josep d'Àustria com a cap del Govern (Duran Sanpere 1973b; Garcia Espuche 2010, 168-176)¹⁵⁸ [fig. 183].

La trajectòria de Via es va allargar fins a mitjans de l'any 1679: va dictar les darreres voluntats, ja malalt, el 24 de setembre de 1678, i va morir uns mesos més tard, el juliol de 1679; el testament va publicar-se el 23 d'aquell mes.¹⁵⁹ Va nomenar marmessors testamentaris Francesc, Bonaventura i Hilari Fornaguera i també l'argenter Josep Ros II, espòs de Coloma Fornaguera. Els altres marmessors eren el seu germà, Jaume Via,¹⁶⁰ i el seu fill, Francesc Via II. Aquest darrer va ser, a més, el seu hereu universal. Li demanava que s'ocupés dels seus germans Josep, Llorenç i Francesca –els quals devien ser de menor edat– i també de Maria, vídua ja de l'argenter Blai Riera, que devia morir molt jove perquè consta que va fer la passantia tot just dos anys abans, el 10 d'abril de 1677.¹⁶¹ A tots ells, l'argenter no els deixava cap bé en herència «per mas pocas comoditats» i encarregava al seu hereu universal que els fes de pare i que vetllés per la seva col·locació. A canvi, els manava que aportessin «lo degut decoro al dit Francisco, llur germà». Per tant, del testament se'n desprèn la precària situació econòmica amb què el mestre va acabar els seus dies, paral·lela al fet que no hagués pogut accedir fàcilment al càrrec de majordom en un moment en què les males pràctiques beneficiaven els argenters amb un destacat patrimoni. Amb tot, la documentació conservada sembla constatar que va ser un artífex de primer nivell.

Francesc Via II (doc. 1679-1724)

Francesc Via II té una entitat artística superior a la del seu pare. Tot i això, la fama assolida i el gran talent demostrat es devien a l'aprenentatge fet amb el progenitor i al bon nom del taller que, de ben segur, li van ser de gran ajuda a l'inici de la trajectòria professional. La data de decés del pare coincideix amb l'obtenció del grau de mestre per part del fill, cosa que difícilment pot ser casual. És ben probable que Francesc Via II es veiés forçat a examinar-se a fi de poder liderar el taller familiar. No se sap amb exactitud quina edat tindria llavors, encara que tot fa pensar que devia ser bastant jove, com a màxim 23 anys si es té en compte la data en què es van celebrar les

¹⁵⁸ El gravat il·lustra la *Segunda parte de las fiestas que hizo Barcelona en significación del jubileo que tiene por haber llamado el rey Nuestro Señor Don Carlos Segundo (que Dios guarde) al Serenísimo Señor Príncipe de Austria para Primer Mynistro de su gobierno*. Aquesta narració és la segona part de la publicació de Josep de Solà Segura *Bosquejo breve y epítome de las glorias consagradas a la Magestad del Catholico Monarca Carlos Segundo por aver llamado al peso de su gobierno al serenísimo señor don Juan de Austria, su hermano* (Barcelona: Rafael Figueró, 1677).

¹⁵⁹ AHPB. Joan Navés, *Primus liber testamentorum et aliarum ultimatium voluntatum*, 845/28, f. 2v-4v (escrit el 24 de setembre de 1678 i publicat el 23 de juliol de 1679) (Trallero 1986d; Garcia Espuche 2010, 154-155).

¹⁶⁰ Es conserva el testament de Jaume Via. Vegeu AHPB. Joan Navés, *Primus liber testamentorum et aliarum ultimatium voluntatum*, 845/28, f. 39r-42v (escrit el 2 de març de 1684 i publicat el 29 de març de 1685) (Garcia Espuche 2010, 160, 188 n. 78).

¹⁶¹ AHCB. *Llibre de passanties 1629-1752*, vol. 3, núm. 634, 10 d'abril de 1677, f. 179.

noces dels seus progenitors. Sigui com vulgui, allò que interessa és que l'any 1679 suposa una clara línia de separació entre ambdues trajectòries. D'una banda, es pot constatar que el setembre de 1678 Via I ja no podia treballar, atès que es trobava «en lo llit devingut de malaltia corporal» quan va dictar el testament. De l'altra, que totes les obres documentades a partir del seu decès han de ser assignades a Via II. En aquest sentit, cal fer referència a la fórmula «Francisco Via Argenter menor me a fet» amb què el mestre va signar el retrat calcogràfic del caputxí fra Fèlix de Barcelona (1679), indicativa del fet que ell mateix es posicionava com a continuador del llegat artístic del pare (Subirana 2008, 140-141, 145) [fig. 184].

Francesc Via II va passar l'examen davant del consell de la prohomenia el mateix dia en què consta datat el dibuix de passantia, el 17 de juliol de 1679. En l'acta de la reunió s'hi especifica que el seu pare ja era mort.¹⁶² Va elegir examinar-se amb un medalló d'or de sant Oleguer en un moment àlgid del culte, atès que Barcelona n'havia celebrat amb festes solemnes la canonització, aconseguida el 25 de maig de 1675 (Armengol 1949, 105-106). El joiell està presidit per la figura del sant amb la indumentària episcopal, que s'acompanya amb la inscripció «Sanctus Olegari». S'embelleix amb una orla de fulles de llozer amb flors intercalades, mentre que tot el perfil exterior és decorat amb el motiu del cordonet. Com s'ha vist anteriorment, el conjunt d'angelets dansaires de la part inferior no és una invenció de l'argenter, sinó que prové d'una composició de Peter Candid gravada per Johann Sadeler I cap al 1590-1600 [figs. 134-135]. Amb tot, la passantia demostra una execució molt recixida que deixa entreveure els grans dots que tenia per al dibuix.

Quant a la seva trajectòria professional, es va dedicar també al gravat calcogràfic. Una de les obres principals són els quaranta-quatre aiguafortis entre vistes i retrats que il·lustren l'edició catalana de la *Ungría restaurada* de Simpliciano Bizozzeri de l'any 1687, clarament basats en aquells que havia fet el gravador Ludovico Mattioli (1662-1747) per a l'edició bolonyesa del 1686 [figs. 185-188]. Algunes de les làmines de Via van ser aprofitades el 1699 en l'obra *Floro histórico de la guerra sagrada contra turcos*, de Francisco Fabro Bremundan (Garcia Espuche 2010, 189 n. 87). També té diverses estampes de temàtica montserratina, com la que es troba a la coberta de l'obra *Fratris Josephi a Sancto Benedicto...*(1725), de Josep de Sant Benet, amb la Mare de Déu i el Nen Jesús amb vestit cònic en primer terme i, al fons, el paisatge orogràfic de la muntanya de Montserrat, amb el monestir (Casanovas 1958, 137; Subirana 1996, 2: 311) [fig. 189]. N'hi ha altres versions com, per exemple, la que inclou l'escut del vescomte de Rocabertí (Vindel 1952, 2: 107). La resta de la producció catalogada, fins a un total de

¹⁶² AHPB. Jacint Borràs, *Manual*, 724/26, 17 de juliol de 1679, f. 175r-176v (Cornudella 1999, 164 n. 33).

seixanta-quatre estampes documentades, són bàsicament de tema heràldic. D'aquestes se n'ha destacat la corresponent a les armes del Capítol de la catedral de Barcelona per la qualitat i la depuració tècnica [fig. 190].¹⁶³ També se li ha atribuït un gravat amb la representació de la Mare de Déu de l'Estrella, patrona del Capítol de la catedral de Tortosa, fet cap al 1692 (Muñoz Sebastià 2004, 174).

L'argenter va gaudir d'una posició social i econòmica superior a la del seu pare o, com a mínim, la relació amb el gremi va ser més estable amb una assistència regular a les reunions i amb l'exercici de diferents càrrecs. Va ser elegit majordom major (1688), cònsol menor (1701), auditor de comptes (1702 i 1704) i responsable de la *fusina* (1710). A més, des del 1704, vivia en una casa situada al carrer de l'Argenteria, entre els carrers dels Vigatans i d'en Giriti. L'habitatge estava comparativament ben valorat: el valor estimat era de 80 lliures de lloguer i només 8 argenters vivien en cases millors, el preu més elevat de les quals assolía les 150 lliures (Garcia Espuche 2010, 186, 190). Va treballar també com a argenter de l'església parroquial de Santa Maria del Mar, en una data imprecisa entre el 1683 i el 1704 (Bassegoda Amigó 1925-1927, 2: 95, 632). El 1687 es va casar amb Francesca Capalà, germana de l'argenter Francesc Capalà i vídua de l'estanyer Alfons Albibella.¹⁶⁴ Francesca va morir la tardor del 1704; el 30 d'octubre se'n va publicar el testament, dictat el 19 del mateix mes.¹⁶⁵ El matrimoni no havia tingut fills i l'argenter no es va tornar a casar. En el cadastre del 1716, consta que vivia amb una germana i una criada.¹⁶⁶

Francesc Via II va morir el 9 de gener de 1724 a la cartoixa d'Escaladei, on s'hi trobava des del 3 de maig de 1722 per tal de treballar en l'obra del sagrari, juntament amb el fadrí Francesc Martorell i l'aprenent Josep Romeu.¹⁶⁷ El 15 de gener de 1724 se'n va publicar el testament, del qual se'n conserva una còpia autògrafa datada el 5 de març de 1720.¹⁶⁸ Via II va demanar

¹⁶³ Rosa Maria Subirana (1996, 2: 293-313) ha elaborat una catalogació de les estampes dels Via.

¹⁶⁴ AHPB. Esteve Cols major, *Llibre de capítols*, 844/30, 8 de febrer de 1687, f. 13r-20r i ACB. *Llicències d'esposalles*, vol. 103, 9 de febrer de 1687, f. 121r.

¹⁶⁵ AHPB. Domènec Rojas, *Secundus liber testamentorum, codicillorum et aliarum ultimarum voluntatum*, 863/64, 19 d'octubre de 1704, f. 82r-84r (Garcia Espuche 2010, 190).

¹⁶⁶ AHCB. *Cases, censos i censals*, I-59, f. 275v.

¹⁶⁷ CRAI-UB. Biblioteca de Reserva, *Sermones varios del V.P.D. Agustí Massot, «Obres fetes en Scala Dei»* [ms. 1312], 1732-1735, p. 695-698 (f. 361-364v): «Lo senyor Via isqué de Barcelona per treballar a Escala Dei a 3 de maig de 1722, y moria a 9 de gener 1724; és enterrat en Scala Dei. Hay estat 20 meses y dias: importe 204 lliures 26 sous» (Cornudella 1999, 165).

¹⁶⁸ AHPB. Antoni Cassani, *Primus liber testamentorum publicatorum*, 930/31, 15 de gener de 1724, f. 175r-177r (Alcolea 1978, 259-260). En relació amb la data de defunció, cal precisar que, en algunes ocasions, la bibliografia ha assenyalat que es devia produir el 1722 d'acord amb una relació de mestres traspassats continguda en el cadastre personal del gremi d'argenters i on hi consta «Francisco Via...al octubre 1722» (AHCB. Gremis. Cadastre personal. C3/1724). No obstant això, el notari Antoni Cassani també va especificar que l'argenter havia mort el 9 de gener de 1724 a Escaladei: «Postmodum vero, die decima quinta mensis Januarii anni millesimi septingentesimi vigesimi quarti, cum dictus Franciscus Via diem suum clausisset extremum in monasterio seu divino sanctuario de Scaladei monachorum cartusiensium die nono eiusdem mensis et anni vigore littera Francisca Sanpere vidua et Francisco Capala aurifici cognato et sororis illius [...] script per Sr. Fr. D. Ignasium Llobet monachum Pr. Conventibus et eius corpore

sepultura al vas funerari de la confraria dels argenters a l'església de Santa Maria del Mar, tot i que va ser enterrat a Escaladei. Va nomenar hereva universal la seva germana Francesca Via, casada amb l'argenter Pau Sanpere, i en el cas que aquesta no el sobrevisqués, la seva neboda Francesca Sanpere, casada amb el mestre Jeroni Elies.¹⁶⁹ També va deixar establerts els terminis per al pagament d'una quantitat que devia al seu germà Josep, mercader de la ciutat de Gènova. Juntament amb el testament, es conserva una missiva de fra Josep Llobet, datada el 20 de gener de 1724, en la qual els cartoixans sol·licitaven no retornar els utensilis propis de l'ofici d'argenter fins que l'obra del sagrari no estigués del tot conclosa. Al seu torn, comentaven l'existència d'algunes estampes que els agradaria conservar i que podrien pagar o bé amb diners o bé amb la celebració de misses, petició que ratifica la qualitat artística de la producció del mestre. Com a mínim, els cartoixans van conservar una «vitella feta per ell [Francesc Via], de Nostra Senyora de Montserrat, que les solia fer precioses, y estava guarnida en una guarnicioneta de fusta ovalada dorada». El prior fra Agustí Massot va lliurar-la a la sagristia i, posteriorment, l'argenter Joan Mas li va fer la guarnició d'argent «conforme la que té guarnida lo Senyor Doctor Reverent Joseph Vilar, que és de la mateixa mà del dit Via».¹⁷⁰

L'inventari de béns es va portar a terme el 8 de febrer de 1724 a instàncies dels marmessors testamentaris, a la casa del mestre al carrer de l'Argenteria.¹⁷¹ Atès que feia gairebé vint mesos que no residia a Barcelona i que, pel que sembla, tenia força eines i altres objectes a la cartoixa d'Escaladei, pot comprendre's perquè a l'habitatge no hi quedaven gaires utensilis ni béns personals. Pel que fa a les matèries primeres i als objectes propis de l'art de l'argenteria, s'hi van trobar algunes pedres violades, patrons de plom per a argenters, fragments de vidre i d'esmalt o panys d'or, entre altres elements. També hi consten models de guix, fang i fusta, entre els quals «un cap de san Anastasi de barro». S'hi descriuen «un quadre de una Senyora de la Pietat ab guarnició, sens usar», «altre quadre ab guarnició negra ab la estampa de Nostra Senyora de la Pietat, ab son vidre», «un cuadro de Nostra Senyora de la Concepció ab son vidre ab guarnició dorada y per remato un cuadro de la Varònica y, a cada costat, dos quadres de sant Pere y sant Pau y altres dos de Jesús y Maria ab guarnicions doradas», «un frontal

ecclesiastica sepultura tradito». [Després, el quinze dia del mes de gener de l'any 1724, en ser que el dit Francesc Via havia clos el seu últim dia al monestir o santuari diví d'Escaladei dels monjos cartoixans, el novè dia del mateix mes i any segons una carta enviada a Francesca Sanpere i Francesc Capalà, germana i familiar seus [...] escrita pel frare Ignasi Llobet monjo del convent, que va donar sepultura eclesiàstica al cos].

¹⁶⁹ AHPB. Joan Navés, *Plec de capítols matrimonials*, 845/27, s. f. (Francesca Via i Pau Sanpere, 16 de febrer de 1686) i Francesc Duran, *Llibre de capítols matrimonials*, 900/23, f. 265r-268v (Francesca Sanpere i Jeroni Elies, 22 de desembre de 1713).

¹⁷⁰ CRAI-UB. Biblioteca de Reserva, *Sermones varios del V.P.D. Agustí Massot, «Relíquies alcançades per dit Fra Agustí Massot, y dades a la sagristia de Montealegre»* [ms. 1312], 1732-1735, p. 669 (Cornudella 1999, 165).

¹⁷¹ AHPB. Antoni Cassani, *Secundus liber inventariorum et primus encantum*, 930/34, 8 de febrer de 1724, f. 124r-125v (Garcia Espuche 2010, 166-167).

pintat ab un eccehomo ab guarnició dorada» i «una Varònica amb guarnició dorada». Respecte a l'activitat calcogràfica, s'hi consignen diverses planxes d'aram, gravades i sense gravar. D'entre aquestes, cal destacar «tres planxas del mateix gravades de una part de las montañas de Nostra Senyora de Montserrat», que es poden relacionar amb la vitel·la que va romandre a la cartoixa d'Escaladei i amb les estampes montserratines conservades. En darrer lloc, també és interessant mencionar que l'habitatge disposava d'una capella, un espai habitual d'una casa de nivell mitjà-alt, i d'una interessant biblioteca, amb més llibres de lectura devota que de caire teòric-artístic.

La producció d'argenteria de Francesc Via II

El catàleg de Francesc Via II és força abundós, tant pel que fa a les obres documentades com a les conservades. Va dur a terme creacions de gran valor artístic que el van situar com un dels argenters més elogiats de la Barcelona del tombant de segle. En aquest sentit, val la pena assenyalar les paraules del mestre Rafael Rossell, format al taller de Via II, primer com aprenent i després com a fadrí, durant la seva declaració com a testimoni del Capítol de canonges de Mallorca en el plet contra l'argenter Matons. Rossell va defensar que el mestre havia fabricat obres que podien parangonar-se amb els canelobres. Esmentava, en particular, el bust reliquiari de sant Tomàs de Vilanova, per a la seu de València, i dues obres per a la catedral de Tortosa, la Mare de Déu de la Cinta i el Crucifix d'altar, que havia vist obrar al taller de Via II durant els 12 anys en què hi havia treballat, des del 1699 al 1711:

Por la experiencia tiene el testigo de su arte, alcanza y comprende esto es: lo que toca el medio cuerpo de santo Thomas de Villanueva, este es de mayor entidad y primor a la obra de los ciriales de plata, o por lo menos igual a ella, por hallarse en él seis figuras de ángeles [eo] muchachos y otras cosas. Y en quanto a lo restante de dichas andas, éste no tiene tanto primor e igual entidad que tienen los referidos ciriales; en quanto empero a la imagen de Nuestra Señora de la Cinta y del Santo Christo, esto tiene igual entidad a los referidos ciriales por ser echos y fabricados con grande primor y arte y ser cosa de grande arte y habilidad.¹⁷²

El conjunt format pel mig cos de sant Tomàs de Vilanova i el baiard va ser, sens dubte, una de les comandes més prestigioses del taller. Lamentablement, l'obra es va perdre el 1812 quan nombroses peces del tresor valencià van ser foses.¹⁷³ Amb posterioritat a la Guerra del Francès,

¹⁷² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos recibidos por parte del Cabildo de Mallorca sobre los capítulos de 26 de septiembre 1721*, 15 de juny de 1722, f. 380r-379v (declaració de Rafael Rossell).

¹⁷³ Quant a l'obra de Via II, Francisco de Paula Cots (2013a, 154) en va dir el següent: «Que sepamos, de santo Tomás de Villanueva había y hay un busto de 1818, pero, anteriormente, hubo un conjunto de medio cuerpo y andas labrado por el platero barcelonés Francesc Via en 1703. Esta obra la recoge el Inventario de 1785 –nº 179– y también el canónigo Sanchis en su libro, aunque la pieza debió de fundirse en 1812».

algunes van ser substituïdes però sense assolir la qualitat de les precedents. José Sanchis (1909, 389) va donar la notícia que el canonge Luís Lasala havia regalat el 24 de setembre de 1818 un bust del sant fabricat per un argenter de cognom Bellmonte. Tot i això, no es pot precisar quin argenter devia ser l'encarregat de restituir el reliquiari a començaments del XIX perquè existeixen diversos argenters amb aquest cognom a la València de l'època (Cots 2005, 127-139; 2008, 172).

De l'obra de Via se'n conserva una copiosa documentació notarial donada a conèixer per Josep Maria Madurell (1976). Resulta d'un interès innegable el contracte amb els canonges valencians, datat el 31 de desembre de 1698, especialment extens i ric, amb una gran quantitat de notícies relatives al procés d'execució i a les tècniques emprades.¹⁷⁴ La inclusió d'una informació tan detallada en un document contractual no és habitual, fet que demostra la importància que tenia l'encàrrec per al Capítol valencià. La relíquia del crani de sant Tomàs de Vilanova, canonitzat l'1 de novembre de 1658, era objecte d'una gran veneració. Va ser lliurada als estaments eclesiàstic, militar i civil el 27 d'abril de 1617, arran de les gestions efectuades per l'orde de sant Agustí per aconseguir-ne la beatificació. Aquell mateix dia, la relíquia va ser traslladada del convent dels Socors, on es trobaven totes les restes sagrades, a la seu valenciana. En un primer moment es va col·locar dins d'un reliquiari que l'any 1666 es trobava en pública veneració a la capella que va erigir-se al sant. Posteriorment, va voler-se construir un mig cos d'argent i el baiard corresponent (Sanchis 1909, 390).

Malgrat que la resolució d'executar l'obra estava determinada des del 24 de setembre de 1671, la documentació conservada també revela que el Capítol de la seu de València no va resoldre tirar endavant l'encàrrec fins al 9 de juny de 1698. Va ser llavors quan es van sol·licitar traces a mestres valencians i barcelonins i, finalment, es va seleccionar l'argenter Francesc Via II «per ser conegudament el més aventatjat y el mestre de més crèdit e intelligença que es troba, segons las grans obras que té fetas ab general aprobació». L'obra devia executar-se «ab lo major lluïment y perfecció possible», per la qual cosa havien d'invertir-s'hi 5.000 lliures, una quantitat molt considerable. El Capítol va establir el termini de dos anys i mig a comptar des del dia que se li lliurés l'argent. Al seu torn, Via es va comprometre a elaborar el reliquiari pel preu d'una dobla (5 lliures i 10 sous) per cada marc d'argent que pesés.¹⁷⁵ A començaments del mes de setembre de 1703, el canonge Ramon Mascarell i Rubí, síndic del Capítol de València a Barcelona, va reconèixer haver rebut el reliquiari conclòs. En el document de lliurament, s'hi va fer constar expressament que havia merescut l'aprovació dels assistents a l'acte tant per la conveniència del

¹⁷⁴ AHPB. Lluís Fontana, *Trigesimum manuale*, 806/30, 31 de desembre de 1698, f. 3r-12r (Madurell 1976).

¹⁷⁵ *Ibid.*, f. 4r i 10r (Madurell 1976).

pes com per la qualitat de la manufactura.¹⁷⁶ Via va cobrar per les mans 469 dobles, és a dir, 2.579 lliures i 10 sous de moneda de Barcelona. A més, van bonificar-lo amb 500 lliures i 10 sous per haver fet l'obra amb total perfecció i també per ajudar-lo a costejar el viatge de Barcelona a València a fi d'acompanyar-la (Cots 2013a, 155). En definitiva, la comanda situa l'argenter com un dels més valorats de l'argenteria barcelonina del moment.

Les altres dues obres comentades per Rafael Rossell pertanyen al conjunt de peces que Francesc Via II va fabricar per a la catedral de Tortosa. L'escultura d'argent de la Mare de Déu de la Cinta (1705-1706) és una obra notòria de l'argenteria catalana del barroc, tant per la qualitat tècnica com per la rellevància en el context de la producció artística vinculada a la santa Cinta de Tortosa [figs. 191-193]. Se'n coneix a bastament el procés d'obratge, gràcies a una extensa documentació i al fet que compta amb una bibliografia gens menyspreable. Ramon O'Callaghan (1886-1887, 2: 34-35) va establir-ne els antecedents, que passaven per l'existència d'altres representacions escultòriques de la Mare de Déu de la Cinta, de les quals alguna s'emprava per a sortir en processó. A començaments del segle XVIII, el Capítol tortosí va prendre la decisió d'obrar una imatge d'argent i, segons consta en les actes capitulars, el 8 de juliol de 1704 es va resoldre escriure a un argenter de Barcelona perquè ideés un model de la Mare de Déu. A partir d'aquí, tot el procés d'execució de la peça es pot resseguir amb gran detall gràcies a un epistolari del Capítol de Tortosa dels anys 1704-1706, localitzat i transcrit per Jacobo Vidal (2004b, 65-70, docs. 1-24). Les missives presenten les informacions intercanviades entre els canonges i els diferents agents que van intervenir en la fabricació de l'obra, especialment els síndics i procuradors del Capítol a Barcelona: Rafael Pinyana, primer, i Vicent Gomis, després.

Gràcies a aquest epistolari, es coneix que, el dia 13 de juliol, els eclesiàstics van escriure a Emmanuel Senjust, prior claustrer i canonge de la catedral de Tortosa, i canceller de Catalunya, perquè ordenés a Francesc Via II la realització d'un dibuix de la Mare de Déu. El 3 d'agost de 1704, el Capítol de Tortosa comptava ja amb dos dibuixos fets per l'argenter: un de la Mare de Déu de la Cinta i un de Nostra Senyora del Roser, de manera que havien de decidir-se per un d'aquests, si bé ambdós els van semblar «de tot garbo y perfecció». Finalment, van optar pel de la Mare de Déu de la Cinta, alhora que els eclesiàstics expressaven la voluntat que tot el procés recaigués en l'argenter, «tant en lo encarnar dita santa ymatge, al modo de porcellana, per ser més durable, com lo modelo se haurà de fer, perquè de eixa

¹⁷⁶ AHPB. Lluís Fontana, *Trigesimum quartum manuale*, 806/34, 6 de setembre de 1703, f. 266r-267v (Madurell 1976, 499).

manera sia a son gust y satisfacció». L'octubre de 1704, el Capítol de Tortosa iniciava les gestions per aconseguir l'argent necessari i informava el síndic de l'elecció del dibuix corresponent a la Mare de Déu «que no porta lo Niño».

Els pactes contractuals es van establir davant del notari Joan Solsona l'1 de febrer de 1705.¹⁷⁷ L'argenter s'havia de basar en el dibuix seleccionat, per bé que «la peanya o fullatge de dita imatge no ha de ser com la del dit dibuix, sinó que ha de ser com la del altre dibuix de la imatge del Ninyo, lo qual dibuix també ha fet dit Francisco Via y és també en paper». Es va encarregar un «modelo de fusta de dita imatge de Nostra Señora de la Sinta, fet de mà de escultor» que va ser lliurat a l'argenter, qui l'havia de retornar una vegada conclogués la imatge. Quant al valor de la feina, es va pactar el preu de 500 lliures per les mans i es va fer una previsió d'argent de 650 unces (81 marcs i 2 unces). Per tant, el preu per marc treballat es va estimar en poc més de 6 lliures, és a dir, uns 10 sous per sobre de les 5 lliures i 10 sous acordades pel bust reliquiari de sant Tomàs de Vilanova.

L'argenter es va comprometre a tenir acabada l'obra el 15 de setembre de 1705. Tot i això, l'abril d'aquell any, quan la ciutat de Barcelona va ser assetjada per l'esquadra de l'arxiduc Carles, el Capítol va témer per la sort de l'argent destinat a la imatge i van escriure al mestre perquè el salvagués (O'Callaghan 1886-1887, 2: 35). La situació bèl·lica va provocar un endarreriment en l'execució: el 25 d'octubre l'obra encara no estava finalitzada, per bé que devia estar força avançada perquè aquell dia es van iniciar les gestions per transportar-la fins a Tortosa. Finalment, el trasllat es va efectuar el gener de 1706. El 28 de febrer, el Capítol va escriure a Via per informar-lo que la imatge havia arribat i que n'havien quedat molt satisfets (Vidal 2004b, 69-70). La Mare de Déu de la Cinta va pesar 627 unces i 7 argenços i mig. Van tenir dificultats per fer front al pagament i, en una època datada el 31 de març de 1706, Via va confirmar haver rebut 350 lliures en moneda barcelonina, mentre que la resta es va pagar a través d'una imatge antiga de Nostra Senyora que pesava 212 unces i que «serveix per a ajustar lo compte del pes de la sobredita imatge» (Jover 1978, 139-140).

La imatge exempta presenta la Mare de Déu amb expressió serena i vestida amb una túnica llisa i un mantell decorat amb flors i llaçades gravades, tal com sol ser habitual en aquest tipus d'imatges. Les vestidures, de color de l'argent, destaquen pel seu notable treball de drapejat. Les carnacions estan policromades «al modo de porcellana», tal com s'especifica en les missives. La figura s'aixeca sobre una base hexagonal de perfil còncau-convex que destaca per la decoració vegetal i angèlica. La documentació permet precisar també les qüestions

¹⁷⁷ AHPB. Joan Solsona, *Manuale nonum instrumentorum*, 890/12, 1 de febrer de 1705, f. 23v-27r (Madurell 1974, 97, 114-116).

iconogràfiques, atès que s'hi especifica que havia de representar-se sense Nen Jesús als braços, cosa que concorda amb les bases textuais en què se sustenta la iconografia tortosina. També es demanava que el model a seguir fos la Immaculada de la catedral i de l'església parroquial de Santa Maria del Mar de Barcelona. Segons en Jacobo Vidal (2004a, 194-195), aquesta petició és possible perquè no es tracta d'una imatge narrativa del miracle sinó exempta i descriptiva. Alhora permet negar l'afirmació que a vegades s'ha fet amb relació a la creença que la imatge representava la Mare de Déu en estat de gestació.

El Crucifix d'altar (1702-1704) va ser fabricat gràcies al llegat testamentari del comensal Pau Vallès (Muñoz Sebastià 2004, 173). Se'n conserva també la documentació notarial: els pactes contractuals i una de les èpoques de pagament (Madurell 1974, 95-97). En el contracte, del 23 de maig de 1702, queda clar que l'argenter es comprometia a fabricar una «imatge de Sant Christo, ab sa creu peanya y rematos de la creu, de plata de pich de martell» a partir del model dibuixat. A la peanya s'hi havien d'esculpir unes armes amb tres estrelles i una vall de sang i el camp havia de daurar-se d'or fi. El preu de l'obra es va pactar en 600 lliures de moneda de Barcelona: 375 pel cost de l'argent i les 225 a compte de «ditas mans, modellos, or de las armes, qualsevols altres fustas, y ferros se hajen de menester per tenir, fortificar y perficionar dita obra».¹⁷⁸ El resultat és un espectacular crucifix d'altar amb la figura del crucificat, a tres claus i amb un destacat treball anatòmic [fig. 194]. Al seu torn, la peanya, de planta trapezoïdal i de perfil ondulat, presenta un elaborat treball d'ornamentació a base d'angelets i d'elements vegetals. La similitud de l'obra amb les propostes de Jean Lepautre sembla indicar que l'argenter devia basar-se en un crucifix d'altar pertanyent a una estampa publicada en el recull *Livre de Divers Morceaux d'Orfevrerie pour enrichir les Ornemens Dantelles* [fig. 195]. Pràcticament l'únic canvi implementat pel mestre és la incorporació d'un escut d'armes a la peanya, tal com preveia el document contractual [figs. 196-197].

A aquestes obres a les quals es referia Rafael Rossell, cal sumar-hi una altra contribució prèvia de Via al tresor de la catedral de Tortosa: l'urna del Monument de Dijous Sant (1686-1688), de vuit costats i perfil còncau-convex, i amb una profusa decoració a base d'elements vegetals i angèlics [fig. 198]. El contracte és del 22 de novembre de 1686. Dos anys més tard, el 27 d'abril de 1688, l'argenter va firmar un rebut de 50 lliures com a complement de les 70 dobles d'or (385 lliures) que es van pactar per les mans.¹⁷⁹ Cal destacar la rellevància de l'encàrrec, sobretot perquè es va confiar una de les obres més importants del tresor catedralici a un argenter novell, que no

¹⁷⁸ AHPB. Joan Solsona, *Manuale sextum instrumentorum*, 890/9, 23 de maig de 1702, f. 40r-42v (Madurell 1974, 95-97).

¹⁷⁹ AHPB. Esteve Cols major, *Nonum manuale contractuum*, 844/13, 22 de novembre de 1686, f. 650v-652v (contracte); Esteve Cols major, *Undecimum manuale contractuum*, 844/15, 27 d'abril de 1688, f. 234v (àpoca) (Madurell 1974, 95).

comptava ni amb deu anys d'experiència després d'haver obtingut la passantia. El mestre en devia ser plenament conscient, atès que es tracta de la seva única obra firmada: la inscripció «franciscus via fecit / en Barcinone 1688» flanqueja la porta abatible frontal. Alhora, és una prova més de la consciència d'autoria i de creativitat que tenia l'argenter.

Juntament amb les obres de Tortosa, un altre centre clau per estudiar la trajectòria artística de Via II és la ciutat de Reus, amb dues obres conservades. La primera és el bust reliquiari de sant Pere (1696-1697), patró de la ciutat, fabricat per a l'església Prioral de Reus i que allotja un fragment del crani del sant [fig. 199]. El 12 d'agost de 1622 la relíquia va ser traslladada des del convent que els carmelitans descalços tenien a Pastrana fins al de Reus. Uns anys més tard, per la diada de Sant Pere del 1626, la relíquia va ser conduïda en tabernacle i en solemne processó a la Prioral, on va ser col·locada dins d'una fornícula de l'altar major i tancada sota tres claus distribuïdes entre el prior, la comunitat de preveres i el Consell de la vila. D'aquesta manera, i com a mesura de seguretat, per treure el reliquiari calia comptar amb la presència de tots tres. Actualment, el bust encara es conserva a l'altar major, sota la imatge de sant Pere *in càtedra*, tancat sota tres claus i només surt el dia de la seva festivitat (Gort 2009).

El bust reliquiari d'argent no és el primer que hi va haver. Cap al 1626, se'n devia fabricar un altre que, amb tota probabilitat, era també de caràcter iconogràfic perquè la documentació menciona l'existència d'un «cap» i empra l'expressió «sant Pere lo vellet» (Gort 2009, 116). Malgrat que del primer reliquiari no se'n tenen notícies gaire clares, sembla que podria tractar-se d'una talla de fusta policromada, datada cap al 1626, i que també es conserva a la Prioral (Domingo 1977, 66; Gort 2009, 118) [fig. 200]. Tot i això, també s'ha defensat que el bust de fusta podria ser una còpia posterior del d'argent, si es té en compte la similitud evident entre ambdues escultures (Vilaseca 1953, 13).

De l'obra de Via II no se n'ha localitzat el contracte, però sí que es coneixen les notícies procedents del Llibre del Consell de la vila, dels Protocols de Pòlisses i Albarans i de la correspondència entre els jurats de Reus i el seu síndic a Barcelona, el causídic Francesc Pelegrí (Vilaseca 1953, 13; 1970, 68). L'obra es va executar amb celeritat perquè l'acord és del 24 de març de 1696 i l'any següent ja s'havia conclòs. L'argenter va cobrar un total de 304 lliures, 10 sous i 8 diners «a compliment del valor y mans del medio cuerpo». També consten abonades 11 lliures a l'escultor Josep Soler per la «trassa del medio cuerpo de sant Pere per remetre a Barcelona». Per tant, una possibilitat és que s'hagués lliurat a Via una traça basada en el bust reliquiari del 1626, cosa que n'explicaria la gran similitud formal i iconogràfica. A més, ambdós tenen la particularitat de tractar-se d'un bust perllongat i això n'intensifica el caràcter escultòric.

Francesc Via II també va fabricar dues maces per a l'Ajuntament de Reus, encarregades amb motiu de la concessió a la vila del títol d'Imperial Atenta Ciutat per l'emperadriu Isabel Cristina de Brunswick, esposa de Carles III, l'Arxiduc, el 3 de juny de 1712 [fig. 201]. El títol permetia que els jurats de Reus fossin precedits en els actes públics per dos verguers amb maces d'argent col·locades damunt de les espatlles (Anguera 2003, 250-255). Una anotació continguda al Protocol de Pòlisses i Albarans revela que l'encàrrec va fer-se a Via i que va cobrar 387 lliures en diners comptants i 71 unces i mitja d'argent (Vilaseca 1970, 67-68). De les maces se n'ha de destacar especialment el cap, format per tres cossos, i en el qual els elements florals, vegetals i angèlics prenen una gran força. El cos superior condensa els elements simbòlics: les armes de la ciutat elaborades amb esmalt, flanquejades per lleons i coronades. El disseny segueix perfectament el privilegi concedit, que honorava la ciutat amb la concessió de «posar per armes una àguila ab las alas extesas dins un camp dorat que mantinga dins son pit la rosa, antich blasó de la vila, y als costats dos lleons que sustenten l'escut» (Vilà 1954, 39-40, n. 24).¹⁸⁰

A banda d'aquestes obres conservades, el catàleg de l'argenter comptat amb un nombre significatiu d'obres documentades que es relacionen succintament a la Taula 6.

TAULA 6. Obres documentades però no conservades de Francesc Via II (1684-1720)

Obra	Any	Lloc de destí / Promotor	Referència documental
Frontal d'altar	1684-1685	Església parroquial de Santa Maria del Mar de Barcelona	Bassegoda Amigó (1925-1927, 2: 94)
Imatge d'argent de la Mare de Déu del Roser	1684-1685	Església parroquial de Fraga	Madurell (1973, 76-77)
Imatge de la Immaculada Concepció	1688	Església parroquial de Sant Vicenç de Rupià	Madurell (1954)
Llàntia votiva	1688	Convent de Nostra Senyora de la Mercè de Barcelona	Duran Sanpere (1973a, 523)
Tron d'argent	1688	Convent de Nostra Senyora de la Mercè de Barcelona	Duran Sanpere (1973a, 523)
Làmpada d'argent	1689	Catedral de Barcelona, capella de Sant Pacià	Madurell (1954)
Imatge d'argent del Nen Jesús	1689	Església parroquial de Sant Vicenç de Rupià	Madurell (1954)
Imatge d'argent de sant Vicenç màrtir	1690	Església parroquial de Sant Vicenç de Rupià	Madurell (1954)
Bust reliquiari de sant Tomàs de Vilanova	1698-1703	Catedral de València, capella de Sant Tomàs de Vilanova	Madurell (1976)
Sis canelobres d'argent	1706	Catedral de Tortosa	AHPB. Joan Solsona, <i>Manuale decimum instrumentorum</i> , 890/13, 7 de desembre de 1706, f. 165v-167v.
Reparació i neteja d'una custòdia	1717	Convent de Santa Maria de Jonquieres de Barcelona	ACA. ORM. Monacals-Universitat, volums, 357, <i>Barcelona, convento de Santa Maria de Junqueras. Libro original de Cuentas</i> , f. 245.

¹⁸⁰ Van participar a l'exposició «Catalunya i la Guerra de Successió» que va tenir lloc al Museu d'Història de Catalunya de l'octubre del 2007 al gener del 2008 (*Catalunya i la Guerra de Successió* 2007, 85).

TAULA 6. Obres documentades però no conservades de Francesc Via II (1684-1720)

Obra	Any	Lloc de destí / Promotor	Referència documental
Urna d'argent per al Monument	1717-1720	Convent de Santa Maria de Jonqueres de Barcelona	Miralpeix (2014, 87-88)
Urna del Monument	1720	Catedral de Vic	Madurell (1965, 214-215)

Font: elaboració pròpia

8.3. Els Tramulles

Una altra nissaga de renom en el panorama artístic català dels segles XVII i XVIII és la dels Tramulles, amb diversos membres dedicats a l'art de l'argenteria [taula 7]. Tot i això, com en el cas dels Fornaguera, manca un estudi sistemàtic que en tregui a la llum el catàleg d'obra. Bàsicament, només se'ls pot relacionar amb l'urna d'argent per guardar el reliquiari major de la santa Cinta de Tortosa (1727-1729), fabricada per Francesc Tramulles i el seu fill, Josep Tramulles i Ferrera. Malgrat tot, devien ser argenters d'un gran nivell artístic, atès que l'urna de Tortosa és una obra destacada de l'argenteria catalana de la primera meitat del XVIII. A més a més, tots dos argenters estaven emparentats amb Joan Matons, amb la qual cosa resulta interessant ressenyar, ni que sigui breument, les dades conegudes.

L'origen de la nissaga d'argenters es remunta a Josep Tramulles, que va obtenir el grau de mestre el 5 de novembre de 1671. El dibuix de passantia denota l'habilitat que devia tenir com a argenter perquè s'hi presenta un centre de taula de gran riquesa decorativa i complexitat tècnica [fig. 202]. La peça es conforma de dos plats o fruiteres amb forma de fulla, ubicats a diferents nivells, i d'una profusa decoració a base de motius de tipus vegetal. Culmina el conjunt la figura exempta d'un amoret tocant un instrument de vent, situat a la fulla inferior (Gou 1986, 1211). És probable que l'argenter s'hagués basat en una estampa compilada en algun recull europeu d'objectes d'argent destinats a parament de la llar perquè, anteriorment, el mateix centre de taula ja havia estat proposat com a prova d'examen per Bartomeu Aguilar (1654) [fig. 203]. Quant a la seva trajectòria, Josep Tramulles podria ser l'argenter que va ser nomenat mestre assajador de la Seca de Barcelona a finals del segle XVII (Ràfols 1951-1954, 3: 1282). També va exercir càrrecs en el si de la confraria d'argenters: almenys l'any 1690 consta com a carboner.¹⁸¹ Respecte a la vida familiar, s'ha documentat el matrimoni del mestre amb Maria Company, filla del passamaner Francesc Company. L'enllaç es devia celebrar uns mesos abans que obtingués el grau de mestre argenter, atès que els capítols matrimonials daten del 16 d'agost de 1671 (Alcolea 1978, 258).

¹⁸¹ AHPB. Jacint Borràs, *Manual*, 724/36, 28 de gener de 1690, f. 17r-19v.

Dos dels fills del matrimoni també es van dedicar a l'art de l'argenteria: Francesc i l'homònim Josep, nascuts vers el 1672 i el 1679 respectivament.¹⁸² Respecte al segon, la seva trajectòria és, a hores d'ara, pràcticament desconeguda. Se sap que va obtenir el grau de mestre argenter el 6 de juliol de 1699 i que ho va fer amb un joiell en forma d'au fènix [fig. 204]. Es coneix també el seu enllaç amb Francesca Macià, filla del paraire barceloní Joan Macià, amb qui va establir els capítols matrimonials el 10 de maig de 1705 (Alcolea 1978, 258). Segons el cadastre del 1716, el matrimoni habitava al carrer de l'Argenteria, en una casa de la seva propietat, valorada en un lloguer estimat de 70 lliures. Hi habitaven amb dos fills, un aprenent i una criada.¹⁸³ Una altra font documental són els llistats corresponents al pagament del cadastre personal del gremi, en els quals hi apareix regularment en qualitat de mestre argenter amb casa i botiga pròpia. En el corresponent a l'any 1736, hi figura com a cònsol dels argenters juntament amb Miquel Moner.¹⁸⁴

La trajectòria de Francesc és una mica més coneguda. Va obtenir el grau de mestre argenter el 26 de novembre de 1695, amb un calze sobredaurat d'una tipologia vigent a Catalunya al tombant de segle [fig. 205].¹⁸⁵ La copa s'obre lleugerament cap enfora i la sotacopa disposa d'una franja de motlures llises coronada per una cresteria d'estilitzacions vegetals mentre que el tronc està format per un nus ovoide i un cos cilíndric a la part inferior. El peu està constituït per tres cossos: el central, el més destacat, i els altres dos amb perfil lleugerament convex. Tot el conjunt s'ornamenta amb elements florals i caparrons alats. D'ídèntica tipologia són els calzes de les passanties de Joan Mas (1682) [fig. 206], Josep Cots (1696) [fig. 207] i Joan Guàrdia (1704) [fig. 208]. També n'hi ha de conservats, com un del Museu Nacional d'Art de Catalunya i procedent de la col·lecció d'Enric Batlló [fig. 209]; el pertanyent a la Prioral de Reus, datat el 1702 [fig. 210] o un calze del tresor de la catedral de Tortosa que s'ha vinculat tant amb Francesc Via II (Massip 2003, 108; Vidal 2004b, 66 n. 118) com amb l'argenter Innocenci Quinsà (Trallero 1986b) [fig. 211].

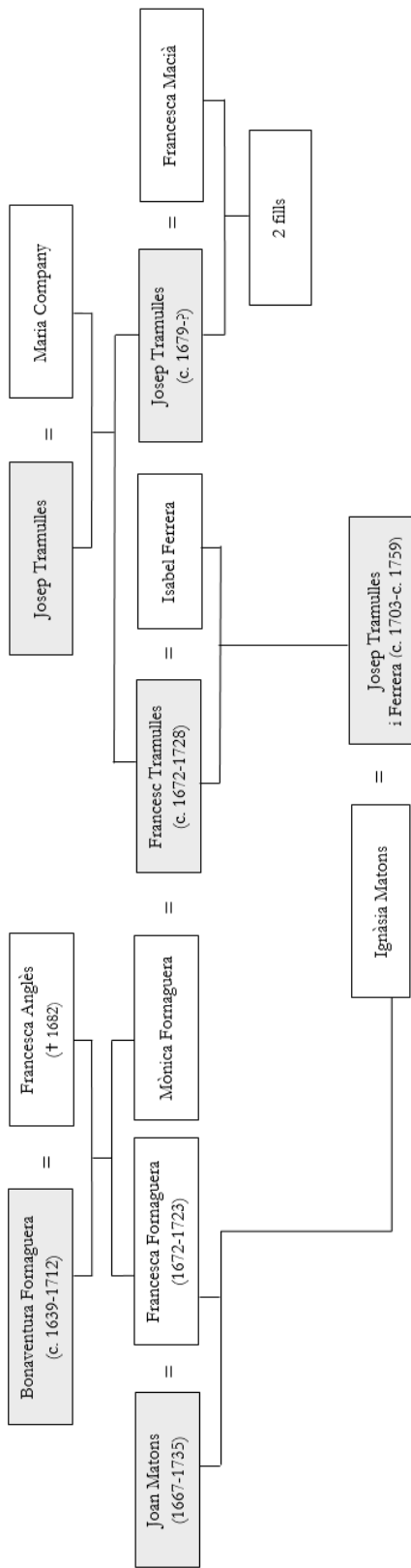
¹⁸² Carles Dorico (2007, 325) ha considerat que Francesc Tramulles devia néixer vers el 1672 gràcies a l'edat consignada en els llistats del gremi per al pagament del cadastre personal. Pel que fa a Josep Tramulles, el 12 de maig de 1718 va testificar davant de la Reial Audiència que Joan Matons patia una situació econòmica molt precària. Segons consta en la declaració, Tramulles tenia en aquell moment trenta-nou anys, cosa que en situa la data de naixement vers el 1679. Vegeu ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 3r.

¹⁸³ AHCB. *Cases, censos i censals*, I-59, f. 277r.

¹⁸⁴ AHCB. Gremis. Cadastre personal. C10/1737-1738.

¹⁸⁵ Francesc Tramulles, *disseny de calze*, 26 de novembre de 1695 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 719, f. 270).

TAULA 7. Arbre genealògic de la nissaga dels Tramulles



Nota: els requadres de color gris indiquen els argenters.

Pel que fa als afers familiars, Francesc Tramulles es va casar dues vegades: la primera amb Isabel Ferrera i la segona amb Mònica Fornaguera, de manera que va emparentar amb els argenters Joan Matons i Jaume Llavina.¹⁸⁶ D'aquest darrer enllaç se'n conserven els capítols matrimonials, concertats el 10 de febrer de 1711.¹⁸⁷ Va morir el 1728: el testament es va fer públic el 14 de juny d'aquell any i el mateix dia es va iniciar l'inventari de béns *post mortem* a instàncies del seu hereu universal, Josep Tramulles i Ferrera.¹⁸⁸ En el moment del decés, vivia al carrer de l'Argenteria, a tocar de la plaça de l'Àngel, i era veí de l'argenter Josep Arnó. L'habitatge consta al cadastre del 1716, ubicat molt a prop d'aquell on vivia el seu germà.¹⁸⁹ L'inventari presenta l'utilatge domèstic i també nombroses eines i altres elements vinculats al seu ofici, com martells, tenalles, motlles, etc. Destaca especialment el llistat detallat de tots els joiells localitzats en els aparadors de la botiga, amb el valor corresponent. D'aquests, es pot assenyalar la presència d'un «peix, una sirena y cavallets», valorats en 40 lliures, molt habituals ja des del segle XVI, i «una ave fènix», valorada en 50 lliures i 8 sous, que enllaça clarament amb la joia executada com a prova d'examen pel seu germà Josep Tramulles. Però el taller no es dedicava només als joiells perquè també s'hi van inventariar altres objectes com capses d'argent, piquetes, sivelles o reliquiàries. Igualment es devia dedicar de forma puntual al gravat calcogràfic, malgrat que se'n tenen poques notícies (Subirana 2000, 245). A més, va ser requerit en alguna ocasió per a reconèixer i pesar objectes d'argent, tal com va fer el 10 de juny de 1722 per a Maria Agnès Pasqual.¹⁹⁰ Pel que fa a la seva relació amb el gremi, va exercir el càrrec de majordom l'any 1713, juntament amb el seu cunyat Joan Matons.¹⁹¹

Josep Tramulles i Ferrera va pertànyer a la tercera generació dedicada a l'art de l'argenteria. Des de l'any 1724, amb vint-i-un anys, figura al cadastre personal de la confraria en qualitat de fadrí al taller patern.¹⁹² Va obtenir el grau de mestre argenter el 25 d'octubre de 1729, un any després de la mort de Francesc Tramulles, i ho va fer amb una sivella [fig. 212]. El 30 de gener de 1739 es va casar amb Ignàsia Matons, filla de l'argenter Joan Matons.¹⁹³ Els capítols

¹⁸⁶ ADB. Parròquies, Santa Maria del Mar, *Expedients matrimonials 1696*, núm. 140, 1 de juliol de 1696 (Francesc Tramulles i Isabel Ferrera) i Santa Maria del Mar, *Expedients matrimonials 1711*, núm. 48, 15 de febrer de 1711 (Francesc Tramulles i Mònica Fornaguera) (Dorico 2007, 326, n. 63 i 66).

¹⁸⁷ AHPB. Bonaventura Galí, *Capitulorum matrimonialium et concordiarum liber secundus*, 918/60, 10 de febrer de 1711, f. 226r-229v (capítols matrimonials de Francesc Tramulles i Mònica Fornaguera) (Alcolea 1978, 258).

¹⁸⁸ AHPB. Bonaventura Galí, *Inventariorum liber tercius*, 918/80, 14 de juny de 1728, f. 13r-15r (Alcolea 1978, 265-266).

¹⁸⁹ AHCB. *Cases, censos i censals*, I-59, f. 277r-277v.

¹⁹⁰ AHPB. Josep Francesc Fontana, *Decimum septimum manuale instrumentorum*, 934/17, 10 de juny de 1722, f. 75r-75v.

¹⁹¹ AHPB. Pau Cabrer, *Manual*, 877/20, 23 de gener de 1713, f. 22r.

¹⁹² AHCB. Gremis. Cadastre personal. C3/1724.

¹⁹³ ADB. Parròquies, Santa Maria del Mar, *Expedients matrimonials 1739*, núm. 22, 30 de gener de 1739 (Dorico 2014, 151 n. 98).

matrimonials, acordats amb Joan Baptista Matons, es van signar davant del notari Ignasi Teixidor l'1 d'abril d'aquell any.¹⁹⁴

A nivell professional, Josep Tramulles i Ferrera és especialment reconegut per ser l'autor del *Promptuario y guía de artífices plateros* (Madrid, 1734), un text que tenia com a objectiu explicar als artífexs com reeixir en la preparació de lligacions i aliatges a partir de les disposicions de la Reial Pragmàtica del 28 de febrer de 1730, que establia la llei d'11 diners per a les obres de plata i la de 22 quirats per a les d'or. Malgrat que va ser editat en castellà, era un text dirigit inicialment als argenters del gremi de Barcelona. Arran de la Reial Cèdula del 12 de maig de 1744, l'any 1747 se'n va publicar una segona edició en la qual es van actualitzar alguns aspectes, com la introducció de càlculs per als aliatges d'or de llei de 20 quirats. Segons s'hi exposa en el pròleg de la primera edició, l'1 d'agost de 1731 Tramulles s'havia traslladat a Madrid com a representant del gremi d'argenters de Barcelona per acabar de gestionar les noves ordinacions, aprovades amb la Reial Cèdula del 8 d'agost de 1732. D'altra banda, i a fi d'obtenir la consideració de Col·legi per al gremi d'argenters, va escriure, juntament amb l'argenter Jaume Carreras, un al·legat a favor de la consideració de l'argenteria com a art liberal.¹⁹⁵

L'artífex va publicar dos textos més: *Puntual correspondencia y reducción verídica de la moneda de vellón de Cataluña á la de Castilla y viceversa* (Madrid, 1734) i *La Guía y desengaño de artífices plateros y marcadores de oro y plata* (Barcelona, 1743). Cal assenyalar especialment aquest darrer, atès que va combinar-hi consells pràctics amb un codi moral destinat als argenters. Als textos citats, s'hi ha de sumar un document signat per Tramulles i inclòs en el llibre de Bruno Mauricio de Zabala, *Fundación de la ciudad de Montevideo* (Buenos Aires, 1836) en què hi feia constar els resultats d'haver assajat, el 13 de desembre de 1749, sis minerals per ordre del marquès de la Ensenada a la Casa de la Moneda de Madrid (Pellón, s.d.).

Respecte a la seva trajectòria, també és interessant apuntar que el 30 d'agost de 1735 va ser nomenat assajador de la Reial Casa de la Moneda de Barcelona,¹⁹⁶ tal com figura en la relació d'argenters del cadastre personal del 1736.¹⁹⁷ L'any 1744, va ser traslladat a la Casa de la Moneda de Madrid i, el 1755, a la de Sevilla (Pellicer [1975] 1997, 236). Pel que fa pròpiament

¹⁹⁴ AHPB. Ignasi Teixidor, *Manual*, 909/24, 1 d'abril de 1739, f. 23v-25v.

¹⁹⁵ BC. Señor, Don Jayme Carreras y don Joseph Tramulles y Ferrera, plateros y diputados del arte de platería de la ciudad de Barcelona... dicen, que por lamentable descuido de sus antepasados, profesores de la misma arte, se balla de tiempo inmemorial su Común tenido y reputado en dicha ciudad por gremio [...]. Barcelona, 1730?

¹⁹⁶ ACA. Diversos, Casa de la Moneda, Legajos, 20, 1735-08-30. *San Ildefonso. Real Cédula concediendo el empleo de ensayador de la Real Casa de Moneda de Barcelona a José Tramulles y Ferrera, artífice platero de Barcelona.*

¹⁹⁷ AHCB. Gremis. Cadastre personal. C10/1737-1738.

al treball de l'argent, només se l'ha documentat en relació amb l'urna destinada a guardar el reliquiari major de la santa Cinta que va contractar, juntament amb el seu pare, quan encara era fadrí [fig. 213].

L'obratge de l'urna es va iniciar el 1727, dos anys després que s'inaugurés la Reial Capella de la Cinta de la catedral de Tortosa. Els canonges van tractar l'afer amb argenters de diferents ciutats abans de decantar-se pel projecte de Francesc Tramulles i del seu fill Josep Tramulles i Ferrera (O'Callaghan 1886-1887, 2: 37-39). El contracte es va signar l'11 d'agost de 1727 (Madurell 1974, 98-100, 116-118). Segons hi consta, l'urna s'havia d'executar seguint un model signat pels dos Tramulles i també pel notari Francesc Busquets, probablement una traça en paper. També s'hi fa constar que el Capítol havia fet arribar als argenters una urna de fusta i un model del Nen Jesús. Aquesta informació coincideix amb allò consignat en les actes capitulars, on s'hi exposa que els canonges van enviar una urna a Barcelona «per a poder fer-la de plata» i que l'enviament es va haver de fer per mar «per lo gran perill hi ha de romprer-se y descompondrer-se per terra» (O'Callaghan 1886-1887, 2: 38). L'autor del model del Nen Jesús va ser l'escultor Cristòfol Cros, ben conegut a Tortosa i autor del retaule de sant Pere (1731), ubicat en una de les capelles de la catedral (Dorico 2007, 325). Al seu torn, l'escultor Pere Costa va signar el 9 de novembre de 1727 una àpoca de 32 lliures per la fabricació d'una urna de fusta que havia de ser recoberta de plata fina per Francesc i Josep Tramulles a fi de col·locar-hi a l'interior el reliquiari de la santa Cinta de Tortosa (Madurell 1974, 100).

Tot i la intervenció dels dos escultors a l'hora d'elaborar els models de fusta, el contracte exposa clarament que els argenters havien d'assumir la responsabilitat d'ocupar-se de tots els models de cera que fossin necessaris, sense que haguessin de ser retribuïts pel Capítol. Els canonges també els donaven llibertat per plantejar la «variación de dichos modelos a la dirección de dichos Tramulles si les parezerá ser más proporcionados para la mayor perfección de dicha obra». Tot i això, abans d'executar els canvis, havien d'informar-ne al Capítol o bé al seu síndic i esperar-ne el vistiplau. Quant al projecte, els advertien de dues qüestions. La primera, que l'urna havia de tenir la fortalesa necessària per tal de ser portada en processó, extretes prèviament les quatre portes que calia posar-hi. La segona, que no havien d'executar les cartel·les i els fruiterols (*frutarillos*) previstos en el dibuix remès pels argenters a Tortosa per l'increment d'argent que suposaria. En lloc d'aquests elements, havien d'executar «algunos adornos en los blancos de encima las puertas».

En relació amb el pes de l'urna, en el contracte es considerava que havia de ser d'unes 1.100 unces, de les quals 400 de plata fina i 700 de plata de marca de Barcelona. Pel que fa

a les mans, pagarien 9 rals (18 sous) per cada unça d'argent. Finalment, se'n van invertir 1.600 i el cost total va ser de 3.036 lliures i 10 sous. L'urna es va concloure el setembre de 1729. Per al seu trasllat, es va haver de dividir en peces i, una vegada a Tortosa, va ser muntada i col·locada a l'altar major durant alguns dies perquè pogués ser contemplada per la població (O'Callaghan 1886-1887, 2: 38). És probable que, després del decés de Francesc Tramulles, el juny de 1728, fos el seu fill el responsable de l'acabament de l'obra.

El resultat és una urna espectacular de planta quadrangular i quatre portes extraïbles. Les arestes estan obrades amb un treball volumètric d'elements vegetals alhora que, en cada angle, hi ha ubicat un angelet. La figura del Nen Jesús corona el conjunt damunt d'un núvol. Les portes presenten un decoració d'elements florals, en sentit ascendent, fins arribar a l'atribut marià, flanquejat per un núvol a la part inferior i tres querubins a la superior. De l'obra se n'ha destacat especialment la precisió tècnica a l'hora d'executar els elements de tipus vegetal (fulles i fruits) i els angelets (Dalmases 1989).

SEGONA PART

JOAN MATONS (1667-1735)

9. Aspectes biogràfics

9.1. Origen familiar

L'argenter Joan Matons Plana¹⁹⁸ (1667-1735) era nadiu de Vilanova de Cubelles, un dels antics nuclis de població que conformen l'actual Vilanova i la Geltrú, municipi situat al sud de Barcelona. Va ser batejat el 10 de març de 1667 a l'església parroquial de Sant Antoni de Vilanova de Cubelles amb el nom de Josep Joan Francesc.¹⁹⁹ Era fill de Gabriel Matons Montserrat (1632-1716) i de Maria Plana Mata (1637-1706), casats el 22 de juliol de 1654 a la mateixa església parroquial [taula 8]. La família es dedicava a la pagesia, ofici exercit tant pels progenitors com pels avis paterns –l'homònim Joan Matons i Dorotea Montserrat– i materns –Rafael Plana i Elisabet Mata.²⁰⁰ Va tenir sis germans.²⁰¹ Tot i això, només de l'argenter i de la seva germana petita, Gertrudis, se'n tenen traces documentals. Dels altres se'n desdibuixa la trajectòria vital i tampoc en consta la defunció a l'església parroquial de Sant Antoni, amb la qual cosa es pot suposar que el seu traspàs es devia produir quan encara eren albats –dels quals no se'n registrava l'òbit– o bé fora del municipi. És probable que aquest darrer fos el cas del germà gran perquè, en cas contrari, és difícil imaginar que un jove Joan Matons hagués pogut marxar a Barcelona per aprendre l'ofici d'argenter en lloc de romandre en qualitat d'hereu a Vilanova per a treballar de pagès al costat de la família. Reforça aquesta hipòtesi el fet que els progenitors van aprofitar els capítols matrimonials de l'artífex, firmats el 29 de gener de 1690, per fer-li «heretament y donació universal» dels seus béns.²⁰²

La seva germana Gertrudis es va quedar a Vilanova de Cubelles, on es va casar el 16 de setembre de 1695 amb Josep Torrents (1674-1751), pertanyent a una família de mariners coneguts amb el sobrenom de «pobre».²⁰³ No sembla que tinguessin descendència i, a més, en el testament d'aquest darrer, dipositat a la rectoria de l'església parroquial de Sant Antoni, hi consta que va nomenar hereu universal el seu germà Joan Torrents i, en cas que aquest morís,

¹⁹⁸ El cognom «Plana» apareix escrit indistintament com a «Planes», «Planas» i «Plana». S'ha optat per emprar la darrera forma perquè és així com el consigna la mare de l'artífex, Maria Plana Mata, en el seu testament. Vegeu ACGAF. Arxiu Històric Municipal. Francesc Sala, *Testaments anni 1693 usque 1707*, f. 141v-143r.

¹⁹⁹ APSA. *Llibre de baptismes*, núm. 3, f. 183r (Josep Joan Francesc).

²⁰⁰ APSA. *Llibre de desposoris*, núm. 1, 22 de juliol de 1654, f. 406v. Pel que fa a les dates de naixement dels progenitors de J. Matons, vegeu APSA. *Llibre de Baptismes*, núm. 2, 3 de març de 1632, f. 344 (Gabriel Matons); 30 d'agost de 1637, f. 408 (Maria Plana).

²⁰¹ Joan Gabriel Lluç Josep (1657-?), Maria Dorotea Caterina (1662-?), Mariana Dorotea (1664-?), Josep Gabriel Gregori (1670-?), Maria Teresa Elisabet (1673-?) i Magdalena Caterina Gertrudis (1675-1760). APSA. *Llibre de baptismes*, núm. 3, f. 29v, 104v, 134v, 229r, 261r, 291r.

²⁰² AHPB. Joan Navés, *Plec de capítols matrimonials*, 845/27, 29 de gener de 1690 (Triadó 1992, 565).

²⁰³ APSA. *Llibre de desposoris*, núm. 2, 16 de setembre de 1695, f. 343v. Pel que fa a la data de naixement de Josep Torrents, vegeu APSA. *Llibre de baptismes*, núm. 3, 29 d'octubre de 1674, f. 284v.

el seu nebot.²⁰⁴ El decés de Josep es va produir el 28 de novembre de 1751 i el de Gertrudis el 31 d'octubre de 1760.²⁰⁵

Pel que fa als pares, Maria Plana va morir el 21 de novembre de 1706.²⁰⁶ Se'n conserva el testament, escrit l'1 de juliol de 1700 i obert un dia després del decés. Hi sol·licitava ser enterrada a la capella de la Santa Congregació de la parròquia de Sant Antoni de Vilanova de Cubelles i deixava 40 lliures per a sufragar les despeses derivades de la celebració de set misses per a la salvació de la seva ànima. Nomenava hereu universal el seu fill Joan Matons i reservava 100 lliures per a Gertrudis. Tot i això, els fills no podrien gaudir de l'herència fins que no tingués lloc el decés del marit, a qui deixava l'usdefruit de tots els béns.²⁰⁷ Gabriel Matons la va sobreviure deu anys i va morir a Vilanova de Cubelles, a casa de la seva filla, el 5 d'agost de 1716.²⁰⁸ Abans, però, va residir uns anys a Barcelona. L'argenter en deixava constància en un document signat l'1 d'agost de 1709 davant del notari Josep Simon. Hi reconeixia que des del dia 1 d'abril de 1708 el seu pare habitava amb ell i que li prestava gratuïtament els aliments i les begudes necessàries «per trobar-se ja en edat molt avançada» i «per lo temor reverencial que li'n tinch y obsequi filial que li dech», per bé que feia constar que no es tractava d'una donació i que esperava recuperar la despesa amb els béns que n'heretaria.²⁰⁹ Amb motiu del setge que va afectar la ciutat de Barcelona l'any 1714, Gabriel Matons va traslladar-se novament a Vilanova de Cubelles amb una part de la família. Tot i l'intent de fugir dels estralls del conflicte bèl·lic, allà hi va viure l'esfondrament d'una part de les propietats familiars a causa de l'assalt i de l'incendi que va patir la vila per part de les tropes borbòniques el 25 de maig de 1714 (Tubau 2014, 56). Així ho relatava Joan Matons als canonges mallorquins:

Després de haver-li jo ponderat que, a causa dels grandiosíssims gastos, incomoditats tant continuadas y accesivas per què he tingut de passar, junt ab la de haver-se'ns derrribadas durant lo siti en Vilanova las casas de mon pare y saquejat totas quantas alajas, robas y diners hi havia de forma que, havent fet conduyr allí a dit mon pare ab la major par de ma família per refugiar-se y librar-se del foch que se amanaçava a esta ciutat, volgué la fortuna que tant sols se pogueren librar las perçonas ab la roba que's trobaren tenir vestida sobre si, internant-se per lo més aspre de las montanyas [...].²¹⁰

²⁰⁴ APSA. *Llibre de testaments*, 21 de març de 1736, núm. 123. El 6 de novembre de 1748 va fer un codicil en poder de Francesc Miró de Revert però, malauradament, no se'n conserven els manuals notariais.

²⁰⁵ APSA. *Llibre d'òbits*, núm. 8, f. 139r (Josep Torrents) i f. 424v (Gertrudis Matons Plana).

²⁰⁶ APSA. *Llibre d'òbits*, núm. 6, f. 245r.

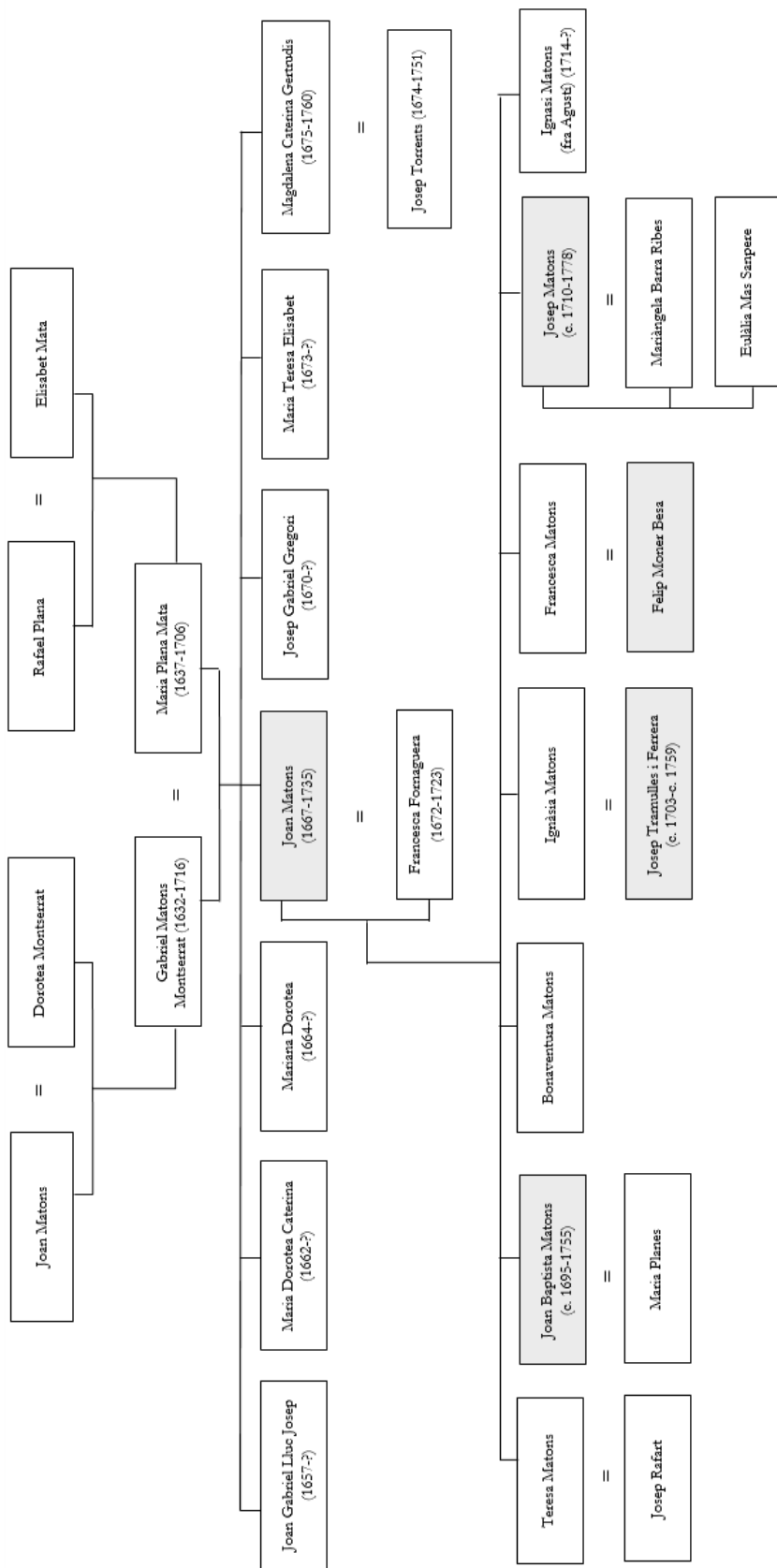
²⁰⁷ ACGAF. Arxiu Històric Municipal. Francesc Sala, *Testaments anni 1693 usque 1707*, f. 141v-143r.

²⁰⁸ APSA. *Llibre d'òbits*, núm. 6, f. 536r.

²⁰⁹ AHPB. Josep Simon, *Decimum quintum manuale instrumentorum*, 899/15, 1 d'agost de 1709, f. 541v-542v.

²¹⁰ ACM. SAG 2-094, document 16054-89, 24 de maig de 1715.

Taula 8. Arbre genealògic de l'argenter Joan Matons



Nota: els requadres de color gris indiquen els argenters.

Probablement, Gabriel Matons va romandre a la seva vila nadiua fins al decés.²¹¹ En el seu testament, escrit el 3 de juny de 1714, va nomenar hereu el seu fill Joan Matons.²¹² D'entre les propietats que devia rebre l'argenter, cal destacar la casa al carrer Major de Vilanova de Cubelles, comprada anys enrere per Gabriel al seu germà Josep Matons Montserrat i a la seva cunyada Maria, qui n'era l'hereva. Es coneix la venda perquè el 3 de març de 1710 els dos germans van comparèixer davant del notari barceloní Josep Simon per tal de certificar que «el dit Joseph Matons y Maria Matons quòndam muller sua» havien venut a Gabriel Matons «unes cases situades en dita vila y en lo carrer Major de ella» i que li havien donat permís per fer-hi una claraboia en una de les estances.²¹³ Anys més tard, el 18 de juliol de 1728, l'advocat Aleix Fornaguera va haver de fer, a petició de l'argenter Matons, una demanda verbal davant del batlle de Vilanova perquè un veí havia tapat la claraboia oberta pel seu pare anys abans.²¹⁴ En els cadastres de Vilanova de Cubelles, duts a terme a partir de l'any 1716, hi consta que l'argenter pagava anualment les taxes per les propietats que tenia a la vila i que, segons s'especifica en el del 1728, consistien en dues terres i una casa.²¹⁵

9.2. Etapa formativa i accés al gremi d'argenters

De ben jove, el futur argenter devia traslladar-se a Barcelona per aprendre l'ofici i, amb tota probabilitat, devia fer-ho al taller de Bonaventura Fornaguera, atès que es va casar amb una de les seves filles. Malgrat que no se n'hagi localitzat el contracte d'aprenentatge, la relació entre tots dos es pot certificar documentalment des de començaments de la dècada de 1680 gràcies al fet que el jove argenter va actuar en qualitat de testimoni en diversos afers relatius al mestre. En són una mostra els capítols matrimonials de Fornaguera amb Mariàngela Coromines, amb qui es va casar en segones núpcies. El document va signar-se el 29 d'agost de 1683 davant del notari Joan Navés i dels testimonis Joan Matons i Francesc Rossell, ambdós «juvenes argentarij Barchinone degentes».²¹⁶ Un repàs als manuals notariais del mateix Navés, a qui Fornaguera va confiar diferents qüestions personals i professionals, permet identificar altres

²¹¹ Es té constància, per exemple, que el 1715 el seu fill va concedir-li poders per posar en encant públic unes terres d'oliveres del terme de Vilanova de Cubelles que formaven part del dot de Maria Plana. AHPB. Bonaventura Galí, *Decimum quintum manuale instrumentorum*, 918/15, 8 de febrer de 1715, f. 94v.

²¹² APSA. *Lligall testaments 1710-1719*, 3 de juny de 1714, núm. 57.

²¹³ AHPB. Josep Simon, *Manual*, 899/16, 3 de març de 1710, f. 170v-171r.

²¹⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Petición dada por el Dr. Alexis Fornaguera*, f. 199v.

²¹⁵ ACGAF. Cadastre-Fiscalitat, 5349 (1716), f. 11; 5350 (1717), f. 12; 5359 (1727 a 1735), s. f; 5360 (1728), f. 52; 5361 (1728), f. 10.

²¹⁶ AHPB. Joan Navés, *Plec de capítols matrimonials*, 845/27, 29 d'agost de 1683 (capítols matrimonials de Bonaventura Fornaguera amb Mariàngela).

argenters que també van exercir de testimonis del mestre, entre els quals Sebastià Molet,²¹⁷ Antoni Mateu i Gaspar Montagut. Ben probablement, Matons va compartir entorn formatiu amb algun d'aquests.²¹⁸ Com a mínim, se sap del cert que Francesc Rossell va treballar com a aprenent i fadrí al taller de Fornaguera durant 11 anys.²¹⁹

De l'etapa inicial de Matons a Barcelona, també es té la certesa documental que va ser un dels confreres agregats al Sant Misteri de la Mare de Déu dels Dolors. Aquest era el més important dels passos de la processó que se celebrava cada Diumenge de Rams, organitzada per la confraria de la Mare de Déu dels Dolors, una congregació penitencial tutelada pels frares servites del convent de la Mare de Déu de Bonsuccés de Barcelona. La processó estava conformada per nou passos o misteris: els Set Dolors de Maria, l'entrada a Jerusalem i el Sant Misteri de la Mare de Déu dels Dolors com a cloenda. Aquest darrer anava a càrrec dels congregants dels Dolors i també del cos d'Agregats, que va acabar sent controlat pels argenters (Llobet Puiggari 1862, 194; González Sugranyes 1915, 1: 280-281; Miralpeix 2011, 1-10).

Matons va ser acceptat com a confrere agregat al Sant Misteri el 19 de febrer de 1687 i en l'acta s'hi especifica que era ja fadrí argenter, és a dir, que havia finalitzat els sis anys preceptius d'aprenentatge.²²⁰ A partir d'aquest moment, el seu nom apareix en diverses reunions del cos d'Agregats.²²¹ És factible pensar que Matons va vincular-se al Sant Misteri per influència de Fornaguera, qui també n'era confrere agregat i, des del 25 de març de 1675, el responsable de custodiar-lo a perpetuïtat a casa seva i d'adornar-lo per a la processó. A canvi, va donar alguns

²¹⁷ El cognom «Moleb» apareix escrit indistintament com a «Moleb» o «Muleb». S'ha optat per emprar la primera forma perquè és així com el consigna el mateix artífex en el seu examen de passantia. Vegeu Sebastià Molet, *disseny de piqueta d'argent*, 25 d'octubre de 1688 (AHC.B. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 686, f. 237).

²¹⁸ A tall d'exemple, vegeu AHPB. Joan Navés, *Quintum manuale omnium contractuum*, 845/15, 20 de juny de 1682 (testimonis: J. Matons i S. Molet); *Sextum manuale omnium contractuum*, 845/16, 12 de juny de 1683 (testimonis: J. Matons i S. Molet); *Septimum manuale omnium contractuum*, 845/16, 19 de febrer de 1684 (testimonis: J. Matons i S. Molet); *Octavum manuale omnium contractuum*, 845/17, 10 de maig de 1685 (testimonis: J. Matons i S. Molet), 17 de juliol de 1685 (testimonis: J. Matons i F. Rosell), 31 d'octubre de 1685 (testimonis: J. Matons i F. Rosell), 15 de novembre de 1685 (testimonis: J. Matons i A. Mateu), 22 de desembre de 1685 (testimonis: J. Matons i A. Mateu); *Undecimum manuale omnium contractuum*, 845/20, 10 de juliol de 1688 (testimonis: J. Matons i G. Montagut).

²¹⁹ AHC.B. Cúria del veguer i del corregidor, sèrie XXXVII, actuari Josep Huguet, any 1703, caixa 424, *Francesc Domènec contra Joan Matons*, 23 de maig de 1703, p. 17 (declaració de Francesc Rossell). L'argenter va assolir la categoria de mestre el 18 de desembre de 1685: Francesc Rossell, *disseny d'un gerro*, 18 de desembre de 1685 (AHC.B. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 668, f. 217).

²²⁰ AHPB. Jeroni Galí menor, *Decimum octavum manuale instrumentorum*, 795/19, 19 de febrer de 1687, f. 214v.

²²¹ A començaments del mes de febrer de 1689, va ser elegit *portador del tàlem de socor* juntament amb l'argenter Magí Rodoreda. AHPB. Jeroni Galí menor, *Esborrany*, 795/1, 3 de febrer de 1689, f. 150r-153r.

També s'hi van vincular altres membres de la família: el 1722, Joan Baptista Matons n'era majoral segon i va sol·licitar a tots els agregats 7 rals per refer-ne l'enramada i poder engalanar el Misteri degudament. Aquesta petició va ser formulada en el context d'un enfrontament entre els Majorals i els Obrers de la Confraria i els Majorals i els Clavaris del cos d'Agregats pel nombre d'argenters que en podien formar part com a confreres agregats (Miralpeix 2011, 8).

ornaments de valor per al Misteri, entre els quals una corona imperial i quatre hídries.²²² Després del decés de Fornaguera, el càrrec «d'administrador, adornador y guardador perpetu» del Sant Misteri va recaure en Joan Matons, espòs de la primogènita i hereva universal del difunt.

L'argenter va mantenir el càrrec durant tretze anys i va renunciar-hi l'any 1726. El motiu va ser un desacord amb els altres confreres agregats perquè li sol·licitaven que estigués en disposició d'entregar el Misteri en qualsevol moment durant la setmana de la Passió. Proposaven, a més, retornar-l'hi el dia després de la processó o bé el dilluns de Pasqua. Contràriament, l'argenter advertia que, segons allò acordat, el Misteri havia de ser lliurat el matí del Diumenge de Rams i que havien de restituir-l'hi aquella mateixa nit. Els confreres agregats, però, consideraven que tenien la potestat de demanar-ne el lliurament el dia que desitgessin. La manca d'entesa en aquest punt va portar l'argenter a renunciar-hi a favor de la confraria de Nostra Senyora dels Dolors sempre que li fossin retornats, a ell o als seus fills, hereus de Francesca Fornaguera, els ornaments cedits l'any 1675 o bé allò corresponent al seu valor. En la reunió de l'11 d'abril de 1726, el consell de la confraria va acceptar el tracte i el mateix dia els majorals van subscriure un document conforme al retorn del Misteri i de la resta d'ornaments, els quals van ser relacionats de forma detallada. L'1 de maig d'aquell any, Matons va signar una àpoca de 31 lliures pel valor estimat de la «corona de plata del guió gran que aporta la venerable congregació dels Dolors en la processó del Diumenge de Rams»; 9 lliures i 16 sous pel del baiard de «dit Misteri de Nostra Senyora dels Dolors»; 22 lliures i 8 sous pel dels cordons i borles d'or i seda del guió; i 12 lliures i 10 sous més pel valor estimat de «set impropèris y de la bayeta del entorn de dit beart».²²³

Si la vinculació de Matons amb el Sant Misteri de Nostra Senyora dels Dolors és una evidència del lligam creat amb Fornaguera, encara ho és més el matrimoni de l'argenter amb Francesca, la primogènita del mestre. La cerimònia va celebrar-se el 29 de gener de 1690 a la parròquia de Santa Maria del Mar.²²⁴ La unió beneficiava enormement el jove artífex perquè li atorgava via

²²² AHPB. Jeroni Galí menor, *Liber primus capitulorum matrimonialium, concordiarum et aliarum capitulacionum*, 795/22, 25 de març de 1675, f. 143r-144v. Quant als ornaments donats per B. Fornaguera, el document de concòrdia esmenta: «quatre penjants de vellut negre guarnits de puntas de tres palms y mitg de caygudas»; «los entorn del beart cuberts de vellut negre, labrats de pich de martell ab molt relleu de llautó plateat claraboyat»; «vint y quatre paveteras»; «quatre idrias o peus de floreras»; «set guarnicions de espasas»; «una corona imperial per adorno del imatge de Nostra Senyora de dit Misteri, tot de llautó y de aram plateat»; «set banderas de tela negra ab las armas pintadas dels set dolors de Maria»; «vint y una cucurella de cartró sens cubrir»; «vint y un parell de guants negres ordinaris»; «vint y un rosaris de fusta negra».

²²³ AHPB. Bonaventura Galí, *Vigessimum sextum manuale instrumentorum*, 918/26, 31 de març de 1726, f. 102v-103v; 11 d'abril de 1726, f. 111v-113v; 1 de maig de 1726, f. 128r.

²²⁴ ADB. Parròquies, Santa Maria del Mar, *Expedients matrimonials 1690*, núm. 15 (Dorico 2014, 148 n. 17). Com a nota curiosa, en el fons *Esposalles*, conservat a la catedral de Barcelona, hi consta que la parella no va pagar la taxa que

lliure per accedir a l'examen de mestre. Cal recordar que el gremi tenia una estructura molt tancada, de manera que els fadrins no podien treballar per compte propi. Per tal d'exercir amb plenitud l'ofici, calia adquirir el rang de mestre argenter. Aquesta condició no era fàcil d'assolir perquè només podien examinar-se fins a tres candidats cada any, amb l'excepció dels fills o gendres de mestre. Per aquest motiu, esposar-se amb la filla d'un argenter examinat era una pràctica habitual per als joves que no procedien de famílies vinculades a l'ofici. Hi havia, a més, un component econòmic perquè, des de l'any 1654, els fills i gendres de confrare tenien una reducció important de la taxa d'examen: pagaven només 6 lliures en lloc de les 60 acostumades cap al 1693 i de les 140 establertes per Felip V l'any 1732 (González Sugranyes 1915, 1: 246, 340, 383). Per la mateixa raó, Maria Rosa Fornaguera, una de les cunyades de Matons, es devia casar amb Jaume Llavina, un altre «fadrí argenter» que tampoc era fill d'un mestre del gremi sinó de l'escultor barceloní Miquel Llavina I. El matrimoni va celebrar-se el 12 de febrer de 1697 i l'artífex va accedir a la categoria de mestre un dia després, el 13 d'aquell mateix mes i any.²²⁵

En el cas de Matons, la correlació de dates resulta també molt evident: va aprovar l'examen el 2 de març de 1690, pràcticament tan sols un mes després d'haver-se celebrat el casament. En l'acta notarial de l'examen, es remarca clarament aquesta condició: «fonch votat en alta veu per ser casat ab filla de mestre confrara y fonch trobat habilitat per tenir tots los vots *nemine discrepante*».²²⁶ La votació va tenir lloc després que Matons hagués aprovat l'examen teòric i hagués presentat a la prohomenia la peça obrada —una piqueta d'argent—, el disseny previ —delineat en un paper volant— i el dibuix als *Llibres de Passanties*, últim tram de l'examen. Com era costum, després de la votació, davant dels cònsols i dels altres confreres, van ser-li comunicades les obligacions i els deures que adquiria com a mestre argenter de la confraria de Barcelona. Concretament, van atorgar-li llicència i facultat per obrir botiga pròpia de mestre argenter a la ciutat a condició que complís els privilegis, ordinacions i estatuts del gremi i que pagués les taxes corresponents. S'iniciava així una trajectòria professional que donaria com a resultat dues de les obres més destacades de l'art modern català.

gravava la celebració del matrimoni que, en aquell moment, era de 8 sous. Al costat del seu registre, hi apareix el terme «gratuït». Vegeu ACB. *Llicències d'esposalles*, vol. 105, 28 de gener de 1690, f. 32.

²²⁵ ADB. Parròquies, Santa Maria del Mar, *Expedients matrimonials 1697*, núm. 30; Jaume Llavina, *disseny d'un anell*, 13 de febrer de 1697 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 728, f. 279).

²²⁶ AHPB. Jacint Borràs, *Manual*, 724/36, 2 de març de 1690, f. 44r-46r (Triadó 1992, 565).

9.3. L'estabilitat financera del primer període d'activitat professional

La formació de Joan Matons es va portar a terme dins del sistema de treball dels tallers locals. Els seus orígens no tenien res a veure amb el món de les arts i, a més, està molt documentat a Barcelona per plantejar una possible etapa lluny de la Ciutat Comtal. Així doncs, el període inicial al costat de Fornaguera, un dels argenters més destacats de la segona meitat del segle XVII a Barcelona, devia tenir un impacte cabdal. El matrimoni amb una de les filles del mestre va permetre-li, a més, teixir una relació notable dins del món de l'argenteria i de l'àmbit artístic barceloní, sobretot perquè dues de les seves cunyades van emmaridar també amb argenters: Maria Rosa amb Jaume Llavina i Mònica amb Francesc Tramulles.²²⁷ En definitiva, l'entorn formatiu devia propiciar que l'argenter pogués treballar i desplegar les habilitats artístiques fins a convertir-se en un artífex d'un talent excepcional.

La unió amb Francesca Fornaguera no només va permetre que l'argenter pogués formar part del gremi en qualitat de mestre, sinó que també va conferir-li una gran estabilitat familiar i social. Els capítols matrimonials, redactats pel notari Joan Navés, en són una bona mostra alhora que aporten valuoses informacions de caràcter biogràfic.²²⁸ Per exemple, s'hi especifica que Francesca Fornaguera, en el moment de les esposalles, tenia divuit anys mentre que Matons era «menor de vint y sinch anys major emperò de vint y tres», tot i que estava a punt de complir-los. En el document se subratlla que els pares de l'argenter, Gabriel i Maria, encara vius, «de llur grat i certa sciència, donan y heretan, y per títol de heretament y donació universal» li atorgaven tots els seus béns. La donació no era gens menyspreable perquè els diversos béns mobles i immobles superaven el valor dels 500 ducats d'or. Tot i això, se'n reservaven l'usdefruit mentre seguissin en vida, així com el dret a llegar fins a un total de 500 lliures de moneda barcelonina, 250 per a cadascun d'ells. Igualment, conservaven la facultat de poder gaudir dels béns necessaris per tal de garantir la col·locació de Gertrudis, germana de Matons, i poder donar compliment al dot necessari d'un futur «matrimoni carnal o spiritual» de la jove donzella.

Al seu torn, Bonaventura Fornaguera aportava al matrimoni la part proporcional que pertocava a Francesca –en relació amb la part tocant també a les seves germanes– dels béns que havien estat dels seus avis materns, el sastre Antoni Joan Anglès i Maria. El dot de Francesca contemplava 400 lliures de moneda de Barcelona i dues caixes amb les robes

²²⁷ ADB. Parròquies, Santa Maria del Mar, *Expedients matrimonials 1697*, núm. 30, 12 de febrer de 1697 (Jaume Llavina i Maria Rosa Fornaguera); *Expedients matrimonials 1711*, núm. 48, 15 de febrer de 1711 (Francesc Tramulles i Mònica Fornaguera).

²²⁸ AHPB. Joan Navés, *Plec de capítols matrimonials*, 845/27, 29 de gener de 1690 (Triadó 1992, 565).

i pertinences. Joan Matons n'afegia 400 més per arribar al total de 800 lliures. El dot incloïa també les cases que Fornaguera havia adquirit mesos abans a l'argenter Jacint Rodoreda,²²⁹ situades al carrer de l'Argenteria, just al costat de les propietats que Fornaguera posseïa i habitava al mateix carrer, a la part de migdia, per a les quals calia pagar un cens de 40 lliures al doctor en medicina Joan Albanell, com a usufructuari, i a la seva esposa Agnès Garriga, com a propietària. Francesca Fornaguera quedava obligada a pagar aquest cens en dos terminis, 20 lliures el dia de Nadal i les 20 restants el dia de Sant Joan.

Tal com era habitual a la Barcelona de l'època, es tractava d'una propietat emfitèutica, és a dir, d'un contracte per cessió perpetua o a llarg termini mitjançant el pagament d'un cànon anual a aquells que gaudien dels drets de la propietat dels terrenys en què s'havien construït les cases. En principi, n'eren propietaris l'Església i el rei i, per cessions i privilegis concedits, alguns personatges destacats i, més tard, els respectius successors. Aquests rebien el nom i la consideració de propietaris eminents i tenien dret a cobrar indefinidament un cens anual pel fet d'haver cedit el terreny per a edificar-hi. Aquells que construïen les cases eren els propietaris directes o útils i estaven obligats al pagament anual d'aquest cens, com també ho estaven aquells que compraven les propietats en el futur. Amb el temps, aquesta situació es va complicar amb la interposició de propietaris intermedis, situats entre el propietari eminent i el propietari directe, de manera que va acabar generant una gran cadena de pagament de censos (Garcia Espuche 2011, 108-109).

Un d'aquests propietaris intermedis va ser Bonaventura Fornaguera que va comprar i cedir en emfiteusi diferents propietats. En el seu inventari de béns, hi figuren actius diversos censos: un a Aleix i Maria Bransi per unes cases a la placeta dels Argenters, davant del carrer de Sant Roc, i dos més als seus gendres, Joan Matons i Jaume Llavina, per unes cases situades al carrer de l'Argenteria amb el carreró de la Taverna d'en Mas.²³⁰ L'origen del cens creat als seus gendres cal cercar-lo a principis del 1711 quan, arran del casament de la seva filla Mònica, l'argenter va repartir les propietats del carrer de l'Argenteria entre les altres dues filles, Francesca i Maria, i els marits respectius mitjançant una cessió emfitèutica de pensió de 115 lliures, 4 sous i 45 lliures respectivament.²³¹ Joan Matons en va acceptar la consignació el 29 de gener de 1711 davant del notari Bonaventura Galí.²³²

²²⁹ AHPB. Joan Navés, *Duodecimum manuale omnium contractuum*, 845/21, 8 d'agost de 1689.

²³⁰ AHPB. Bonaventura Galí, *Liber primus inventariorum et encantuum*, 918/78, 17 de març de 1712, f. 234r-240r.

²³¹ AHPB. Bonaventura Galí, *Undecimum manuale instrumentorum*, 918/11, 6 de gener de 1711, f. 10v-15v; 18 de juny de 1711, f. 222v-224r; Pau Mitjans, *Tercius liber notularum*, 859/47, 20 de juny de 1711, f. 73v-76v. Fornaguera devia cedir

Aquestes pensions estaven consignades per imports de 108 lliures i 42 lliures a un censal mort²³³ de 3.000 lliures i pensió de 150 lliures que Bonaventura Fornaguera havia creat i venut a la comunitat de preveres de Santa Maria del Pi per unificar els deutes contrets amb els dots de les tres filles. Una vegada traspassat, el censal va recaure íntegrament en Francesca, la seva primogènita i hereva universal. A fi d'evitar el possible perjudici d'un concurs de creditors, la comunitat va perdonar al matrimoni Matons-Fornaguera les pensions pendents (350 lliures) a canvi de la corroboració del censal, aprovat i confirmat pels cònjuges el 18 de setembre de 1713.²³⁴ D'altra banda, el 9 d'octubre de 1715, ja mort el matrimoni Llavina-Fornaguera, els tutors dels fills comuns –Domingo Llavina, prevere i beneficiat de l'església parroquial de Santa Maria del Mar, l'escultor Miquel Llavina II i el jove cirurgià Sever Llavina– van signar una concòrdia amb Francesca Matons. Segons el document, li cedien els immobles que havien estat de Bonaventura Fornaguera, concretament la casa del carrer de l'Argenteria i una botiga a la placeta dels Argenters, a canvi d'alliberar els infants de qualsevol obligació econòmica sobre les propietats i les fermances subscriptes per Llavina a favor del seu sogre.²³⁵

El cadastre del 1716 dóna una idea clara del patrimoni immoble que els cònjuges Matons-Fornaguera van acumular al llarg dels anys. Concretament, disposaven de cinc propietats situades en llocs clau del teixit urbà i vinculades al gremi d'argenters, les dues primeres a la placeta dels Argenters amb la travessia del carrer de Basea i les altres tres al carrer de l'Argenteria.²³⁶

- Una botiga llogada per un valor estimat de 6 lliures a Felip Gaysan, caporal d'esquadra de guàrdies, i a la seva esposa.
- Una casa llogada per un valor estimat de 16 lliures a Antoni Cantó, revenedor, i a la seva família.

a Matons i a Francesca la seva casa perquè, segons consta en l'inventari de béns, va morir a la residència que la ciutat tenia destinada per al verguer en cap.

²³² AHPB. Bonaventura Galí, *Undecimum manuale instrumentorum*, 918/11, 29 de gener de 1711, f. 46v-51v.

²³³ En la història econòmica catalana, el censal ha representat un dels principals instruments de crèdit a llarg termini. Es distingien dues tipologies: el censal viu, o censal, que afectava la propietat del bé que es donava en garantia, i el censal mort, en el qual només es venia el dret a percebre una renda, desvinculada de la propietat del bé que en garantia l'operació. Així doncs, es pot definir el censal mort com l'obligació redimible de pagar una pensió anual a una persona i als seus successors en virtut d'un capital rebut per aquell qui la contreu. L'obligació era perpetua però redimible, atès que el venedor podia rescatar quan li convingués la renda totalment o parcial. En relació amb els censals, vegeu els treballs de Daniel Rubio (1993, 2003, 2007) i Josep Hernando (1992).

²³⁴ AHPB. Bonaventura Galí, *Capitulorum matrimonialium et concordiarum liber [tercius]*, 918/61, 18 de setembre de 1713, f. 175r-178v (concòrdia entre la comunitat de preveres de Santa Maria del Pi i el matrimoni Matons-Fornaguera); *Decimum tertium manuale instrumentorum*, 918/13, 18 de setembre de 1713, f. 362v-363r.

²³⁵ AHPB. Bonaventura Galí, *Capitulorum matrimonialium et concordiarum liber [tercius]*, 918/61, 9 d'octubre de 1715, f. 249r-250v; *Decimum quintum manuale instrumentorum*, 918/15, 14 d'octubre de 1715, f. 290v-291r.

²³⁶ AHCB. Cases, censos i censals, I-59, f. 79v, 276r-276v; I-66, f. 171r.

- Una casa llogada a l'argenter Josep Vilar per un valor estimat de 80 lliures, en la qual hi vivia amb la seva dona i els seus tres fills, un aprenent i una criada.²³⁷
- Una casa llogada al sabater Pere Comes per un valor estimat de 55 lliures, on hi vivia amb un fadrí, un aprenent, un nen i una criada.
- Una casa on habitava la família Matons-Fornaguera, un aprenent i una criada. L'habitatge tenia un valor estimat de 80 lliures de lloguer.

En el cadastre, s'hi especifica que totes les propietats eren de Francesca Fornaguera amb una única excepció: la llogada a Josep Vilar, que era de Joan Matons i que, amb tota probabilitat, devia ser la corresponent al dot. Cal recordar que l'argenter també posseïa les terres i la casa de Vilanova de Cubelles, heretades dels seus pares definitivament el 1716.

Francesca Fornaguera va morir el març de 1723 sense fer testament, de manera que els seus béns van passar directament als fills i Joan Matons en va ser el legítim administrador. En l'inventari de béns, redactat el 21 d'aquell mes, hi figuren les propietats consignades en el cadastre del 1716,²³⁸ a més, també hi consta un cens de pensió de 23 lliures que abonava Aleix Bransi per les cases que el 1699 havia comprat a Bonaventura Fornaguera, al carrer de Sant Roc, al costat de la *fusina* instal·lada a la placeta dels Argenters.²³⁹ A les propietats immobiliàries a Barcelona, s'hi sumava una vinya situada a la vila de Cardona.

9.4. Un trist final: deutes i conflictes

Si es prenen en consideració les propietats immobiliàries acumulades pel matrimoni a començament de la dècada de 1710, la situació financera de l'argenter li garantia una posició còmoda i sense gaires preocupacions econòmiques. Des d'un punt de vista professional, el parentiu amb els Fornaguera li proporcionava també una notable estabilitat laboral. A més a més, l'habilitat amb el burí li havia permès obtenir l'any 1693 el preuat càrrec de gravador a la Reial Seca de Barcelona, el qual li reportava una seguretat econòmica encara major. Va tenir també alguns càrrecs en el gremi d'argenters: el 1713 va ser majordom juntament amb Francesc Tramulles i Pere Joan Vinyals i, el 1722, fusiner.²⁴⁰ No obstant això, aquesta situació favorable s'acabaria torçant arran dels problemes derivats de les comandes que van implicar els compromisos pecuniaris més elevats, entre les quals cal assenyalar especialment la corresponent

²³⁷ Realment l'any 1710 el contracte de lloguer de la casa al carrer de l'Argenteria entre Joan Matons i Josep Vilar es va firmar per 95 lliures anuals. AHPB. Josep Simon, *Manual*, 899/16, 20 juliol 1710, f. 552v-553r.

²³⁸ AHPB. Bonaventura Galí, *Secundus inventariorum et encantum*, 918/79, 21 de març de 1723, f. 217r-217v (Alcolea 1978, 267).

²³⁹ AHPB. Josep Simon, *Quintum manuale diversorum instrumentorum*, 899/5, 18 de novembre de 1699, f. 657v-663r.

²⁴⁰ AHPB. Pau Cabrer, *Manual*, 877/20, 23 de gener de 1713, f. 22r; *Manual*, 877/24, 27 de gener de 1722, f. 30v.

als canelobres per a la seu de Mallorca. L'artífex va arribar a invertir-hi 5.000 lliures obtingudes del seu treball a la Seca, així com 600 lliures procedents de l'herència paterna. A més, va haver de contraure deutes que importaven 3.500 lliures i assumir-ne els interessos corresponents.²⁴¹

Aquests moviments van malmetre greument l'economia familiar, tal com van fer-ho constar els argenters Josep Trias i Josep Tramulles a fi de certificar la pobresa de Matons i donar arguments perquè la Reial Audiència de Catalunya pogués evocar la causa contra el Capítol de canonges de Mallorca, presentada el 12 de maig de 1718. Ambdós mestres van confirmar que les propietats que Matons tenia a Barcelona eren de Francesca Fornaguera, heretades del pare, i que l'argenter només gaudia a Vilanova de Cubelles d'una casa i d'una vinya. Tramulles argumentava que, tot i les propietats, «ha de trabajar de su oficio de platero para poder vivir y sustentarse a sí y a su familia, lo que no podría hazer si no trabajava, que tiene muchos hijos y familia crecida»; al seu torn, Trias puntualitzava que l'argenter «se ha hecho pobre con la obra que ha hecho mencionada en la petición», és a dir, amb els canelobres.²⁴² És evident que la declaració dels dos mestres, propers a Matons i efectuada a petició seva, tenia l'objectiu clar de demostrar-ne la precarietat econòmica. Tot i això, és indicativa de la situació difícil en la qual es trobava l'argenter a l'inici del litigi que el va enfrontar amb el Capítol de canonges de Mallorca a la Reial Audiència.

Lluny de solucionar-li els problemes, la presentació de la causa no va fer altra cosa que agreujar-li l'economia, atès que no va cobrar del Capítol fins a l'any 1730 i, a més, no va rebre mai allò que creia just. De fet, les 2.525 lliures que va rebre van anar destinades íntegrament a compensar els deutes contrets amb diversos creditors, principalment un censal de 2.000 lliures i pensió de 100 lliures que havia creat a favor d'Eulàlia Ferreres l'1 de gener de 1721. Amb aquest censal, Matons havia liquidat, entre d'altres, un deute de 1.279 lliures i 19 sous amb l'argenter i comerciant Francesc Roig i Vives pel valor de 883 unces d'argent comprades els dies 24 de juny i 23 de setembre de 1717 i que, com especifica el document, van ser emprades en l'obra dels canelobres.²⁴³ La represa del projecte de l'urna de sant Bernat Calvó, l'any 1720, no va reportar-li tampoc cap benefici econòmic. Ans al contrari, encara va empitjorar més les coses perquè l'argenter va haver de reconèixer als canonges vigatans un deute de 816 lliures i 3 sous per l'argent que havia rebut i que no havia necessitat (Dorico 2014, 144, 151 n. 87).

²⁴¹ ACM. SAG 2-094, document 16054-122, 19 de febrer de 1718.

²⁴² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 2r-2v (Josep Trias) i 3r-3v (Josep Tramulles).

²⁴³ AHPB. Antoni Cassani, *Decimum septimum manuale instrumentorum*, 930/15, 1 de gener de 1721, f. 5r-9r.

Aquests dos casos, que es desenvoluparan en els epígrafs corresponents, no van ser els únics problemes amb els quals es va enfrontar Matons durant la seva darrera etapa. Documentalment, es coneixen un parell de plets incoats contra ell que van complicar encara més la seva situació financera. Un d'aquests va ser l'iniciat per la comunitat de preveres de l'església de Santa Maria del Pi per l'impagament de les pensions corresponents al censal de 3.000 lliures i pensió de 150 lliures creat inicialment per Bonaventura Fornaguera. Amb el transcurs dels anys, el pagament de la pensió devia convertir-se en un veritable maldecap per a l'argenter. A fi d'afrontar-lo, va portar a terme diverses accions, una de les quals va ser la formalització del traspàs d'unes terres de vinya de la parròquia de La Geltrú a Francesc Martí, el 3 de novembre de 1724.²⁴⁴ Anys més tard, el 8 d'agost de 1727, va traspasar a la comunitat de preveres les rendes que havia de cobrar els següents 5 anys pel lloguer de la casa i de la botiga ubicades a la placeta dels Argenters i també les d'una casa del carrer de l'Argenteria, per un total de 510 lliures.²⁴⁵ Amb tot, no va poder cobrir íntegrament les pensions i la comunitat va reclamar-li per la via judicial la quantitat demorada, la qual pujava a un total de 586 lliures i 6 sous. El procés judicial va acabar amb la sentència condemnatòria dictada contra Matons a la cúria del corregidor de Barcelona el 19 de febrer de 1728.²⁴⁶ Segurament amb l'objectiu de fer-hi front i poder abonar les pensions pendents, el mes d'abril de 1729 va vendre per 320 lliures algunes terres de vinya heretades dels pares, concretament aquelles que havia aportat en dot Maria Plana.²⁴⁷ Així mateix, el 16 de març de 1730, va traslladar-los novament les rendes del lloguer dels següents 5 anys corresponents a la casa de la placeta dels Argenters i de dues cases al carrer de l'Argenteria, per un total de 737 lliures.²⁴⁸ En síntesi, els darrers anys va cobrir quasi totalment les pensions del censal gràcies a la venda i a les rendes de les propietats immobiliàries.

Un altre plet que va tenir lloc a la cúria del corregidor va ser l'incoat el 26 d'abril de 1730 per Teresa Fornaguera i Montaner, vídua de l'advocat Josep Fornaguera i Alòs, en qualitat de tenentària i usufructuària de l'heretat i els béns del seu difunt marit.²⁴⁹ Es tractava d'un dels fills del doctor en drets Francesc Fornaguera i de Maria Alòs Hernández i, consegüentment, nebot

²⁴⁴ AHPB. Pau Cabrer, *Manual*, 877/26, 3 de novembre de 1724, f. 293r-294r.

²⁴⁵ AHPB. Bonaventura Olzina, *Manual*, 946/10, 8 d'agost de 1727, f. 289v-291r.

²⁴⁶ AHC.B. Cúria del veguer i del corregidor, sèrie XXXVII, actuari Antoni Riera, any 1728, caixa 386, *El reverendo rector y comunidad de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pino de esta ciudad contra Juan Matons, platero, vecino de dicha ciudad, y Francisca Matons y Fornaguera, consortes*, s. f. (Dorico 2014, 144, 151 n. 88).

²⁴⁷ AHPB. Antoni Riera, *Manual*, 841/53, 24 d'abril de 1729, f. 60v-63r. Curiosament, el mateix notari de la cúria del corregidor que va signar la sentència.

²⁴⁸ AHPB. Bonaventura Olzina, *Manual*, 946/13, 16 de març de 1730, f. 82v-83r.

²⁴⁹ AHC.B. Cúria del veguer i del corregidor, sèrie XXXVII, actuari Ermenter Riera, any 1729, caixa 497, *Teresa Fornaguera y de Montaner, viuda, contra Juan Matons, platero, de Barcelona vecino*, s. f. (Dorico 2014, 144, 151 n. 90).

de l'argenter Bonaventura Fornaguera. El seu decés s'havia produït deu anys abans, el 16 de gener de 1720, assassinat per una partida de guerrillers a la localitat de Sant Boi, on residia. Era un borbònic declarat i exercia el càrrec de sotsdelegat de la intendència, encarregat de cobrar el cadastre al partit del Llobregat (Campmany 2014, 216). La seva vídua reclamava a Matons el reintegrament de 364 lliures a compliment de 1.120 lliures que l'advocat li havia avançat l'any 1717, tal com figurava en dues escriptures privades firmades pel mateix argenter. Matons va admetre el deute però va assegurar que era només de 61 lliures, 8 sous i 9 diners. La sentència, proferida el 26 de juny de 1730, va condemnar l'artífex al pagament de les 364 lliures juntament amb l'interès corresponent. Dos dies després, l'argenter la va recórrer amb un document extens en què explicava com s'havien desenvolupat els fets.

Segons la versió de Matons, el 31 d'octubre de 1717, s'havia desplaçat fins a la residència que Josep Fornaguera tenia al municipi de Sant Boi de Llobregat carregat amb una arca plena de peces d'argent noves que sumaven 403 unces i que tenien un valor de manufactura de més de 120 dobles. L'argenter va entregar-les a l'advocat juntament amb les actes principals de les propietats que havia heretat a Vilanova de Cubelles i el testament dels seus pares per acreditar que n'era l'hereu, documents que havien de servir com a caució. A canvi, Fornaguera havia d'entregar-li 200 dobles. Aquell dia va donar-n'hi 70 (392 lliures) i va prometre que el 14 de novembre li lliuraria la resta. Per aquelles dates, l'argenter estava molt ocupat —estava a punt de concloure els canelobres— així que van acordar que seria el seu fill Joan Baptista qui es desplaçaria fins a Sant Boi. Per evitar problemes, van deixar preparat el rebut amb la signatura original del mestre i l'espai adequat per a fer-hi constar la quantitat rebuda.

El dia assenyalat, el fill va presentar-se a casa de l'advocat però aquest només va donar-li 30 dobles (168 lliures) amb la promesa que el 16 de desembre li entregaria allò que faltava. Tampoc aquesta vegada va complir i només va entregar-li 50 dobles (280 lliures) amb el compromís que, el 21 de desembre, el seu cunyat Francesc Montaner, que havia de desplaçar-se fins a Barcelona, els hi entregaria les 50 que faltaven. Tot i això, l'advocat va pressionar Joan Baptista perquè escrivís, en el rebut i amb lletra seva, la quantitat de 130 dobles. El dia establert, Montaner va portar-los només 30 dobles, de manera que les 20 restants no van ser mai entregades. Conseqüentment, com afirmava l'argenter, calia restar aquesta quantitat a les 364 lliures que li reclamaven atès que, en realitat, Fornaguera només li havia deixat 180 dobles (1.008 lliures). A més, feia constar dues qüestions més. En primer lloc, que en el període comprès del 1719 al 1721 havia liquidat una part del deute (756 lliures). En segon lloc, que des de finals de maig de 1705 al 25 de maig de 1719, l'advocat havia agafat de la seva botiga,

i sense abonar-ne el cost, diferents objectes d'argent, d'or i de pedres precioses. Per tal de demostrar-ho, aportava com a prova un llistat detallat amb tots els objectes i n'indicava el valor.

Aquesta pràctica es portava a terme de mutu acord: l'advocat representava l'argenter en els plets que pogués tenir i, a canvi, l'artífex li pagava amb objectes i joies del seu taller. Però, més enllà d'aquest pacte privat, el compte és interessant perquè permet saber que Matons col·laborava amb el seu cunyat Jaume Llavina, especialitzat en les feines d'or i de pedres precioses. N'és un exemple l'encàrrec que Josep Fornaguera va fer-li l'any 1705, consistent en unes arracades d'or amb pedres blanques i una creu d'or amb diamants. La destinatària de la comanda era la seva cunyada Matilde Montaner, esposa del jurista Francesc Ametller i filla del doctor en ambdós drets Francesc Montaner i de Maria Orlau (García Fuertes 2008, 177). Per a la fabricació d'aquests peces, que es van encarregar a Llavina, Fornaguera va donar alguns diners i or vell i va ordenar a Matons que s'encarregués d'obtenir els diamants que faltaven per a la creu però sense pagar-li'n el cost. A més, l'argenter també va haver d'abonar a Llavina l'import de les mans, de manera que la despesa total que va tenir Matons en els joiells va ser de 50 lliures, 4 sous i 5 diners.

En definitiva, l'objectiu d'aquesta declaració era fer constar que Fornaguera li devia 190 lliures, 12 sous i 3 diners corresponents al total del compte de les peces que havia agafat del seu taller. Aquesta quantitat havia de restar-se a les 1.008 lliures, com també les 756 lliures ja retornades; és a dir, que l'argenter només havia de reemborsar 61 lliures, 8 sous i 9 diners.²⁵⁰ L'altra part, però, no estava disposada a rebaixar les pretensions i va fer constar que Josep Fornaguera havia assistit l'argenter en nombrosos plets i que el cost de les gestions que havia hagut de fer per defensar-lo era també molt considerable. El 29 de novembre de 1731 es va dictar sentència a favor de Teresa Fornaguera, confirmada el 13 de març de 1732, segons la qual l'argenter havia d'abonar-li 285 lliures, 10 sous i 6 diners, a més dels interessos corresponents.

El juliol de 1730 Matons es va veure involucrat en un altre plet que, en aquest cas, va tenir lloc a la Reial Audiència de Catalunya.²⁵¹ El motiu del litigi va ser la reclamació per part dels administradors de l'Hospital dels infants orfes de Barcelona del pagament de 105 lliures, 16 sous i 3 diners a raó d'un censal. L'origen de l'assumpte també es remuntava a la família

²⁵⁰ En realitat, l'operació de restar les 756 lliures i les 190 lliures, 12 sous i 3 diners a les 1.008 lliures entregades per Fornaguera és de 61 lliures, 7 sous i 9 diners, cosa que indica un error d'un sou en els comptes efectuats per la part de Matons.

²⁵¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 23710, *Causa de los administradores de los infantiles huérfanos de la ciudad de Barcelona, contra Juan Matons, platero, administrador de los bienes de sus hijos*.

Fornaguera: el 4 de desembre de 1699, Francesc Fornaguera i Alòs havia venut i creat a favor de Guillem Ramon d'Ivorra i Salvà, baró de Cervelló i senyor de la vila de Sant Vicenç dels Horts, un censal de 425 lliures amb una pensió anual de 21 lliures i 5 sous i en va donar com a fiador el seu oncle Bonaventura Fornaguera. D'aquesta quantitat, 400 lliures anaven destinades a pagar el lluïsmen de l'establiment fet el 18 de gener de 1680 entre els germans Francesc i Bonaventura Fornaguera i el mercader Francesc Argemí, en qui requeria llavors la baronia del Papiol, per la facultat de tenir una barca al riu Llobregat. Les 25 restants eren a compliment de totes les pensions vençudes, fins al dia 11 d'agost de 1699, del cens d'un morabatí que el baró de Cervelló havia de percebre sobre la barca, atès que en tenia el dret directe. Poc després, el 2 de gener de 1701, Guillem Ramon d'Ivorra i Salvà va consignar la pensió del censal a l'Hospital dels infants orfes de Barcelona. Traspassats Francesc Fornaguera i Alòs i l'argenter Bonaventura Fornaguera, l'obligació d'abonar la pensió va recaure en Francesca Fornaguera, hereva universal del seu pare i, de retruc, en Joan Matons, en qualitat de legítim administrador de l'heretat dels fills comuns.

L'argenter va aportar diverses raons per no haver de fer front a la quantitat que li reclamaven. En primer lloc, donava a conèixer que el 29 de juliol de 1727 havia introduït, en qualitat d'administrador legítim de l'heretat dels seus fills i filles, un plet a la Intendència General de Catalunya per sol·licitar que es fes efectiva una sentència dictada en el tribunal de la Batllia General de Catalunya el 5 de febrer de 1693. Feia constar que Francesc Argemí havia estat condemnat a compensar a Bonaventura Fornaguera i a la vídua de Francesc Fornaguera per l'evicció derivada de l'instrument d'establiment de la barca, atès que no els havia informat que el baró de Cervelló en tenia els drets directes. Mort ja Francesc Argemí, l'argenter volia fer recaure en els hereus l'obligació de complir amb la sentència. En segon lloc, volia fer prevaler que, a la cúria del corregidor, s'estava portant a terme una causa universal de concurs de creditors en relació amb l'heretat de Bonaventura Fornaguera. El motiu de la introducció del litigi era que el patrimoni heretat per Francesca Fornaguera era insuficient per assumir totes les obligacions de pagament que havia deixat el seu pare, entre les quals la de l'Hospital. Consegüentment, Matons argumentava que una mateixa dependència no podia litigar-se en dos tribunals diferents i apuntava la necessitat que ambdues causes fossin unificades. La tàctica emprada per l'argenter era dilatòria i així ho van veure els administradors de l'Hospital, que van sol·licitar el 29 de juliol de 1733 que fos assenyalat un dia per a dictar sentència, per bé que es desconeix quina en va ser la resolució.

Malgrat que els problemes econòmics de l'argenter devien ser coneguts, també ho era la seva excel·lència en el coneixement i la pràctica artística. Precisament per això va ser un dels escollits per a portar a terme la visura del projecte que el juny de 1732 havia fet Pere Costa per a la decoració de la capella de la confraria del Roser del convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona.²⁵² Juntament amb l'argenter, els altres visuradors havien de ser el mestre de cases Pere Bertran, el fuster Pere Costas i el pintor Antoni Viladomat. Tot i això, els quatre artífexs van renunciar-hi, de manera que el consell de la confraria va haver de substituir-los per Sebastià Aldabò, Joan Julià, Pau Gras i Joan Teixidor.²⁵³ Es desconeixen els motius pels quals no van voler intervenir-hi perquè en l'acta de la reunió, celebrada el 29 de juny de 1732, només s'hi especifica, sense esmentar-ne els noms, que els experts nomenats «se han excusat per més que encaridament, y ab totes veras, se'ls ha demanat», per la qual cosa es van haver de cercar altres persones que fossin igualment «pèritas e intelligents» en la matèria.²⁵⁴ Tal vegada, com ha proposat Francesc Miralpeix (2014, 133-134), les raons que tenia Matons per a renunciar-hi tenien a veure amb els problemes econòmics que patia per aquelles dates. D'aquesta situació n'és un clar indicatiu el fet que en el cadastre personal del gremi d'argenters corresponent a l'any 1733 es declarés «exempto y pobre» per a no pagar els 75 rals d'ardit corresponents a la quota com a mestre confrare,²⁵⁵ una evidència més de la seqüència de complicacions que va enllaçar l'argenter al final del seu període i que en van anar minvant progressivament l'economia.

9.5. El testament i l'inventari de béns

El 15 de juny de 1735, Joan Matons va redactar el testament, que es va publicar el 22 d'aquell mes.²⁵⁶ N'eren marmessors els fills i filles, el gendre Josep Rafart, la cunyada Mònica Fornaguera i els procuradors generals d'herències de l'església parroquial de Santa Maria del Pi, als quals demanava que executessin les següents disposicions testamentàries: pagar tots els deutes, disposar la sepultura del seu cos a l'església parroquial de Santa Maria del Mar i celebrar les misses que consideressin oportunes per al repòs de la seva ànima.

Joan Matons va instituir el seu fill Joan Baptista com hereu universal i va exigir-li que vetllés per la col·locació de les seves germanes Ignàsia i Francesca, encara donzelles, per a la qual

²⁵² Quant a la problemàtica relativa a la decoració de la capella de la confraria del Roser del convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona i als nombrosos artífexs que van intervenir-hi, vegeu el comentari de Francesc Miralpeix (2014, 129-134).

²⁵³ AHPB. Josep Mallacs, *Manuale unicum instrumentorum*, 986/1, 8 de juliol de 1732, f. 31v (Miralpeix 2014, 133).

²⁵⁴ *Ibid.*, 29 de juny de 1732, f. 27r-29r (Miralpeix 2014, 133).

²⁵⁵ AHCB. Gremis. Cadastre personal. C8/1733-1734.

²⁵⁶ AHPB. Bonaventura Galí, *Liber tercius testamentorum*, 918/74, 15 de juny de 1735, f. 95r-96v (Alcolea 1978, 260).

cosa havia de reservar la part que considerés oportuna dels béns que heretava. Val a dir que les propietats de Matons eren ben escasses i així va constatar-ho l'inventari de béns efectuat el 12 de juliol de 1735 a petició de Francesc Salom i d'Agustí Rovira, procuradors generals d'herències de la comunitat de preveres de Santa Maria del Pi. Entre els objectes que s'hi relacionen, només hi consten roba i mobles sense cap referència als estris de l'art de l'argenteria.²⁵⁷ Santiago Alcolea (1978, 267) va apuntar, precisament, que l'exigua quantitat de béns amb què comptava l'argenter en el moment del seu decés no s'ajustava a la categoria artística del difunt. Cal assenyalar, però, que l'inventari va ser realitzat «en la casa que habita dit Joan Baptista Matons situada en lo carrer de la Argantaria ahont morí dit defunt» i que devia ser la residència familiar. Així doncs, i sense dubtar de la complexa situació econòmica amb què el mestre va acabar els seus dies, és plausible pensar que la majoria de les possessions relatives a l'ofici d'argenter devien haver passat directament al fill. De fet, l'inventari de béns de Joan Baptista Matons, a diferència del del seu pare, és farcit d'utensilis i d'elements propis de l'ofici i també de diversos llibres, estampes, dibuixos i patrons de plom.²⁵⁸ A més, en l'inventari de Matons no s'hi van fer constar les propietats que l'argenter tenia a Vilanova de Cubelles i que, després de les darreres gestions en vida per a intentar eixugar tots els deutes, havien quedat reduïdes només a la casa.²⁵⁹

Quant als marmessors testamentaris, la inclusió dels procuradors generals d'herències de Santa Maria del Pi té relació amb el censal de 3.000 lliures creat per Bonaventura Fornaguera i confirmat per Matons i la seva esposa el 18 de setembre de 1713. Segons estableixen les clàusules de la concòrdia, el matrimoni s'hi obligava amb tots els seus béns de forma solidària, de manera que Matons, si era necessari, havia de renunciar al dot de la seva esposa en benefici de la comunitat com a primer creditor. Malgrat que els béns de Francesca van passar directament als fills i filles, l'argenter es va veure obligat a incloure la comunitat del Pi com a executors del seu testament. Joan Baptista Matons va preferir renunciar a l'escassa herència a favor dels creditors del seu pare, tal com s'especifica clarament en l'inventari: «Joannem Baptistam Matons enam auri et argenti fabrum filium suum [...] consentis repudiasset hereditatem sibi delatam per dictum patrem suum favore creditorum ejusdem». En conseqüència, la comunitat de preveres de Santa Maria del Pi va prendre possessió de la

²⁵⁷ AHPB. Bonaventura Galí, *Inventariorum liber tercius*, 918/80, 12 de juliol de 1735, f. 214r-215r (Alcolea 1978, 267).

²⁵⁸ AHPB. Fèlix Veguer Avellà, *Primus liber inventariorum et encantuum*, 1047/93, 27 de maig de 1755, f. 290r-297v (Alcolea 1978, 267-268).

²⁵⁹ En el cadastre corresponent a l'any 1736, mort ja l'argenter, hi consta que un Joan Matons, segurament el seu fill gran, va abonar 1 lliura per la casa que la família tenia a Vilanova de Cubelles. Vegeu ACGAF. Cadastre-Fiscalitat, 5360 (1728), f. 52; 5368 (1734), f. 11; 5370 (1736), f. 10.

reduïdíssima relació de pertinences que figuren en l'inventari de Joan Matons a raó del censal de 3.000 lliures, sense que els pertoqués res a cap dels seus fills i filles.

9.6. La descendència de Matons: Joan Baptista i Josep Matons

El fet que d'aquest període no es conservin els llibres de baptismes i d'òbits de la parròquia de Santa Maria del Mar, a la qual pertanyia la família Matons-Fornaguera, dificulta saber, amb seguretat, el nombre exacte de fills que va tenir el matrimoni però, en qualsevol cas, eren família nombrosa. Arran del decés de Francesca Fornaguera el març de 1723, sense fer testament, Joan Matons va esdevenir el legítim administrador dels béns que havien passat directament als fills i filles comuns. D'aquesta circumstància, se'n deixa constància, per exemple, en un document del 19 de juliol de 1724 inclòs en el plet que va enfrontar l'argenter amb el Capítol de Mallorca i en el qual s'hi relacionen els noms:

Juan Matons, platero de Barcelona, en nombre de padre y legítimo administrador de sus hijos dize que durante este pleito ha muerto *pro ut deo placuit* Francisca Matons actora, sin hazer testamento, sobreviviéndole quatro hijos nombrados Juan Bautista, Buenaventura, Joseph y Ignacio y, dos hijas, nombradas Ignacia y Francisca, todos comunes a ella y a dicho Juan Matons.²⁶⁰

Als sis fills a càrrec de l'artífex, cal sumar-hi Maria Teresa, casada a finals de l'any 1721 amb el candeler de cera Josep Rafart i Orriols.²⁶¹ El seu nom apareix, efectivament, en el testament de l'argenter, juntament amb el de la resta de germans i germanes:

En y ab lo qual elegesch en marmessors y del present meu testament executors a Joan Baptista Matons, argenter, fra Agustí de Barcelona, religiós caputxí, Bonaventura Matons, clergue y de la família del Il·lustríssim bisbe de Vich, Josep Matons, jove argenter, tots fills, Joseph Rafart candeler de cera, ciutadà de Barcelona, mon gendre, y Maria Theresa Rafart y Matons, muller sua y filla mia, Ignàsia Matons y Francisca Matons donzelles, fillas mias.²⁶²

En el document s'hi menciona un tal fra Agustí de Barcelona com a fill de l'argenter. Es tracta d'Ignasi, que havia pres l'hàbit de framenor caputxí al convent de Santa Eulàlia de Sarrià el gener de 1730, quan va entrar-hi de novici als setze anys. Un any després va professar els vots de l'orde:

Fray Agustí de Barcelona consta que secular se anomenava Ignasi Matons, fill llegendari y natural de Joan Matons ij de Francisca muller sua, aquesta difunta ij aquell viu, fou

²⁶⁰ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 151r.

²⁶¹ ACB. *Llicències d'esposalles*, vol. 123, 5 de desembre de 1721, f. 33.

²⁶² AHPB. Bonaventura Galí, *Liber tercius testamentorum*, 918/74, 15 de juny de 1735, f. 95r-96v (Alcolea 1978, 260).

vestit als 22 de janer de 1730 entra las sinch ij sis horas de la tarda per Fr. Gabriel de Senmenat President.²⁶³

Val la pena destacar que l'any 1735, a més de la Casa-Noviciat a Sarrià i de la Casa-Provincial a Santa Madrona, l'orde tenia a Catalunya un total de 23 convents, un d'aquests a Vilanova de Cubelles, fundat el 1644 (Serra 1996, 57-61). També Bonaventura Matons Fornaguera va optar per la vida religiosa. En el seu cas, la documentació revela que va ser prevere i rector de l'església parroquial de Santa Cecília de Voltregà, del bisbat de Vic.²⁶⁴

Pel que fa a la resta, la majoria va tenir relació –personal o laboral– amb el món de l'argenteria. Joan Baptista (c. 1695-1755),²⁶⁵ el fill gran del matrimoni, va iniciar el camí professional com aprenent i fadrí a casa del seu pare i va col·laborar de forma intensa en l'obra dels canelobres. Va obtenir el grau de mestre el 17 de setembre de 1733 i va examinar-se, com el seu progenitor, amb una piqueta d'argent [fig. 214]. En canvi, Josep (c. 1710-1778) va passar la prova amb una peça de joieria: un anell d'or [fig. 215]. Es va examinar el 2 d'octubre de 1745 i, amb anterioritat, consta al cadastre del gremi en qualitat de fadrí. Amb tota probabilitat, un vegada traspassat el pare, devia prosseguir al taller familiar dirigit pel germà.

Malgrat que la trajectòria professional dels fills resulta, a hores d'ara, força desconeguda, cal suposar que també devien ser artífexs de renom. Joan Baptista, per exemple, va exercir de gravador d'encunyis interí a la Reial Seca de Barcelona el 1737 (Ràfols 1951-1954, 2: 728; Crusafont 2006, 76-77). D'altra banda, Josep Matons va ser cridat juntament amb el mestre de cases Josep Juli i el pintor Antoni Viladomat per valorar el projecte del pintor Manuel Vinyals per a la remodelació del presbiteri de l'església de Santa Maria del Pi.²⁶⁶ Encara que posteriorment també es va sol·licitar l'opinió de l'escultor Pere Costa, els tres primers van ser escollits per ser «persones de notoria i distingida perícia», cosa que certifica que era considerat un artífex d'habilitat artística reconeguda (Miralpeix 2014, 153).

Quant a la seva vida familiar, Joan Baptista es va casar l'11 de maig de 1739 amb Maria Planes, nadiua de la vila de Sant Llorenç de Morunys. Era vídua del manyà Francesc Xavier Manxarell,

²⁶³ ACA. ORM, Monacals-Universitat, volums, 272, *Barcelona, convento de Santa Eulàlia de Sarrià. Libro de la recepción de novicios, 1705-1771*. Vegeu també ACA. ORM, Monacals-Universitat, volums, 265, *Barcelona, convento de Santa Eulàlia de Sarrià. Libro de profesiones, 1722-1735*.

²⁶⁴ L'adscripció religiosa de Bonaventura Matons apareix especificada en diversos documents familiars com, per exemple, els capítols matrimonials de Francesca i d'Ignàcia Matons. AHPB. Joan Olzina i Cabanes, *Tercius liber capitulorum matrimonialium et concordiarum*, 1007/37, 19 de juny de 1745, f. 42r-48r (Francesca Matons); AHPB. Ignasi Teixidor, Manual, 909/24, 1 d'abril de 1739, f. 23v-25v (Ignàcia Matons).

²⁶⁵ Les edats de naixement de Joan Baptista i de Josep Matons han estat calculades a partir de les edats consignades en el cadastre personal del gremi d'argenters.

²⁶⁶ En relació amb la reforma del presbiteri de l'església de Santa Maria del Pi, vegeu Vergés (1992, 76-80); Dorico (1997b, 126); Miralpeix (2014, 151-153).

natural també d'aquesta localitat del Solsonès, i filla del matrimoni conformat pel pagès Tomàs Planes i per Coloma.²⁶⁷ Per la seva banda, Josep es va casar dues vegades, la primera el 23 de gener de 1750 amb Mariàngela Barra Ribes, filla del cirurgià Josep Barra i de Manuela Ribes.²⁶⁸ L'enllaç, però, va tenir una durada breu i l'argenter es va casar en segones núpcies el 4 d'agost de 1766 amb Eulàlia Mas Sanpere, filla de l'argenter Francesc Mas i d'Eulàlia Sanpere. Era també el segon matrimoni d'Eulàlia, vídua de l'argenter Joan Matas.²⁶⁹

La posició econòmica de tots dos devia ser bastant més reeixida que la del pare si es tenen en compte les possessions que tenien al final de la seva vida. De Joan Baptista Matons se'n conserva un fragment del testament a l'Arxiu de l'Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau.²⁷⁰ Segons el document, l'argenter demanava a la seva esposa Maria Planes, instituïda com a hereva universal, que inventariés i vengués els seus béns en encant públic –amb l'excepció d'aquells que necessités per viure– i que, dels diners que en tragués, juntament amb el diner comptant, pagués les despeses de la sepultura, els llegats i els deutes pendents. També destinava 60 lliures a sufragar dues-centes misses. El patrimoni restant, dividit en tres parts iguals, el dedicava majoritàriament a causes pies: una destinada als pobres de l'Hospital General de la Santa Creu, una altra a l'administrador dels pobres vergonyants de l'església parroquial de Santa Maria del Mar i la tercera a la celebració de totes les misses que fos possible per a la salvació de la seva ànima i de la seva muller a l'església del convent de la Santíssima Trinitat.

Ateses les clàusules testamentàries, no és sorprenent que l'inventari de béns, iniciat el 27 de maig de 1755 i efectuat a la casa del carrer de l'Argenteria on residia, presenti una gran quantitat d'objectes d'índole ben diversa.²⁷¹ En relació amb l'ofici d'argenter, la residència comptava amb un aparador de fusta de noguera, tancat amb pany i clau i amb un vidre a la part del davant, on s'hi trobaven nombrosos joiells d'or i pedres precioses. Un segon aparador contenia els objectes d'argent, entre els quals sivelles, didals, agulles, reliquiaris, creus o capsos. Encara en un tercer hi havia altres objectes i joiells com, per exemple, tres dotzenes d'anells

²⁶⁷ ADB. Parròquies, Santa Maria del Mar, *Expedients matrimonials 1739*, núm. 81, 11 de maig de 1739; AHPB. Joan Francesc Casals, *Plec de capítols matrimonials*, 969/31, 1 de maig de 1750. El matrimoni va celebrar-se el 1739 però els pactes matrimonials no van establir-se fins al 1750, tal com consta en el document notarial.

²⁶⁸ ADB. Parròquies, Santa Maria del Mar, *Expedients matrimonials 1750*, núm. 21, 23 de gener de 1750. Els capítols matrimonials daten d'uns dies més tard: AHPB. Fèlix Campllonc, *Liber primus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et aucionum*, 1020/38, 29 de gener de 1750, f. 124v-126v.

²⁶⁹ ADB. Parròquies, Santa Maria del Mar, *Expedients matrimonials 1766*, núm. 154, 4 d'agost de 1766; AHPB. Fèlix Campllonc, *Liber sextus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et aucionum*, 1020/43, 13 de novembre de 1766, f. 57r-58v.

²⁷⁰ AHSCSP. Herències, llegats. Vol. VIII. Inv. 1. Carpeta 39/9. Clàusula testamentària de Joan Baptista Matons, argenter.

²⁷¹ AHPB. Fèlix Veguer Avellà, *Primus liber inventariorum et encantum*, 1047/93, 27 de maig de 1755, f. 290r-297v (Alcolea 1978, 267-268).

d'argent amb i sense pedres, botons, creus i també una caixa de nacre ornada amb argent valorada en 3 lliures i 10 sous. Al taller hi havia arreus diversos, entre els quals una pastera per fer motlles, una taula de noguera, tamborets i diverses eines (estenalles, martells, etc.). A l'habitatge, a més de les referències ben detallades de l'aixovar domèstic i del vestuari, cal remarcar-hi la presència d'«una sort de llibres, papers y estampas de dibuixos». L'encant dels béns es va portar a terme el 9 de juliol de 1755.²⁷² D'entre els artífexs que van participar-hi, es pot mencionar l'argenter Joan Brauver, que va adquirir «una sort de llibres de dibuixos» per 4 lliures i 18 sous; el seu germà Josep Matons, que hi va comprar diferents motllos de plom per 7 lliures i 8 sous; el jove argenter Josep Moner, que va fer-se amb un *esmarriet* i diversos llibres per 11 sous i 6 diners; l'argenter Feliu Duran, que va adquirir «quatre llibres de diferents històries per 13 sous»; i el mestre Carles Panyó, que va optar per la pastera i diferents motlles per 10 sous i 6 diners.

Es conserva també el testament de la seva esposa Maria Planes, publicat el febrer de 1761, gràcies al qual es pot confirmar que el matrimoni no va tenir descendència.²⁷³ Hi nomenava com a marmessors el germà Jaume Riera de la congregació de preveres de l'Oratori de Sant Felip Neri de Barcelona, l'argenter Pau Riera, el seu cunyat Felip Moner i el cirurgià Josep Monegal. Quant a l'herència, ordenava que els executors testamentaris empresin dels seus béns allò necessari per a liquidar els deutes i arranjar-ne la sepultura «en la parroquial ahont esdevindrà morir y en terra ferma» i a la celebració dels oficis corresponents per a la salvació de la seva ànima. Pel que fa a la resta de béns, amb l'excepció d'una calaixera i d'una taula llegades a Felip Moner, disposava que fossin venuts en encant públic i que els diners que en resultessin fossin aplicats a la celebració de misses de caritat, a 6 sous cadascuna, per al sufragi de la seva ànima i la del seu difunt espòs. L'inventari de béns va iniciar-se, per ordre dels marmessors, el 6 de març de 1761.²⁷⁴ S'hi assenyalen elements propis de l'utillatge domèstic, per bé que és remarcable apuntar que no vivia a la casa del carrer de l'Argenteria que figura en l'inventari del seu espòs, sinó en un domicili de la plaça del Rei propietat del daguer Francesc Grau. Es conserva també l'encant públic, que va tenir lloc els dies 9 i 10 del mateix mes i any.²⁷⁵

De Josep Matons, se n'ha localitzat el testament, publicat el 6 de maig de 1778 a la casa del carrer de l'Argenteria on habitava. Hi sol·licitava sepultura a l'església parroquial de Santa Maria

²⁷² AHPB. Fèlix Veguer Avellà, *Primus liber inventariorum et encantuum*, 1047/93, 9 de juliol de 1755, f. 297v-299r (Alcolea 1978, 268).

²⁷³ AHPB. Josep Bonaventura Fontana, *Manuale inventariorum, encantuum et testamentorum*, 1042/48, 25 de febrer de 1758 i publicat el 28 de febrer de 1761, f. 223v-225v.

²⁷⁴ *Ibid.*, 6 de març de 1761, f. 225v-229r.

²⁷⁵ *Ibid.*, 9 i 10 de març de 1761, f. 229r-233r.

del Mar, en el vas del cirurgià Pau Barra, germà de la seva primera muller, que es trobava concretament a la capella de tots els Sants. L'argenter demanava també la celebració de tres-centes misses per a la salvació de la seva ànima i llegava 7 lliures a l'Hospital General de la Santa Creu i 3 més a la bossa dels pobres del Col·legi dels Argenters. Finalment, instituïa hereva universal la segona esposa, Eulàlia Mas, i deixava escrit com volia que es repartissin els seus béns en cas d'una hipotètica descendència comuna que, probablement, no devia arribar.²⁷⁶

Pel que fa a les filles, Maria Teresa, la primogènita, es va casar a finals de l'any 1721 amb Josep Rafart, candeler de cera.²⁷⁷ Les altres dues noies eren força més joves i al testament de Matons, datat el juny de 1735, consten encara com a donzelles. Ignàsia es va casar el 30 de gener de 1739 amb l'argenter Josep Tramulles i Ferrera, fill de l'argenter Francesc Tramulles i d'Isabel Ferrera, la seva primera esposa.²⁷⁸ Francesca es va esposar el 7 de maig de 1745 amb Felip Moner Besa,²⁷⁹ jove argenter, fill del també mestre Miquel Moner i de Matilde Besa.²⁸⁰ El setembre d'aquell any va accedir a la categoria de mestre.²⁸¹ En ambdós casos, morts ja els progenitors, van ser els germans Joan Baptista i Bonaventura els encarregats d'abonar el dot per arranjar el casament. Els matrimonis de les dues filles demostren, una vegada més, l'endogàmia que regia el gremi d'argenters i que propiciava els enllaços entre diferents nissagues dedicades a l'ofici.

9.7. L'obrador del mestre

Dels argenters que van passar per l'obrador de Joan Matons, se'n coneixen els noms d'aquells que van assistir-lo durant els catorze anys que va durar la fàbrica dels canelobres.²⁸² Entre els fadrins, s'hi troben els argenters Joan Gasset, Magí Font, Josep Trias, Francesc Gómez, Emmanuel de la Luque i Francesc Martorell i, entre els aprenents, Josep Pi, Pau Cot, Pere

²⁷⁶ AHPB. Fèlix Campllong, *Manual de los testamentos serrados*, 1020/52, 8 de febrer de 1776 i publicat el 6 de maig de 1778, f. 1r-11v. Josep Matons hi nomenava marmessors testamentaris la segona esposa, Eulàlia Mas, el germà Bonaventura Matons, els cunyats Felip Moner i Manuel Barra, prevere i beneficiat de l'església parroquial de Sant Miquel arcàngel de Barcelona, els matrimonis formats per l'argenter Jaume Daroca i Josepa Mas i per Joan Pons i Teresa Mas, el confessor que tingués en el moment del seu decés i el notari Fèlix Campllong.

²⁷⁷ ACB. Llicències d'esposalles, vol. 123, 5 de desembre de 1721, f. 33.

²⁷⁸ ADB. Parròquies, Santa Maria del Mar, *Expedients matrimoniales 1739*, núm. 22, 30 de gener de 1739 (Dorico 2014, 152 n. 98) i AHPB. Ignasi Teixidor, *Manual*, 909/24, 1 d'abril de 1739, f. 23v-25v.

²⁷⁹ Els cognoms apareixen escrits indistintament en la documentació amb la forma «Monner» i «Bessa» o «Moner» i «Besa». S'ha optat per la segona opció perquè és així com els escriu l'argenter en el seu examen de passantia.

²⁸⁰ ADB. Parròquies, Santa Maria del Mar, *Expedients matrimoniales 1745*, núm. 85, 7 de maig de 1745 (Dorico 2014, 152 n. 98); AHPB. Joan Olzina i Cabanes, *Tercius liber capitulorum matrimonialium et concordiarum*, 1007/37, 19 de juny de 1745, f. 42r-48r.

²⁸¹ Felip Moner i Besa, *disseny de recipient*, 30 de setembre de 1745 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 970, f. 521).

²⁸² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 128r-127v.

Lleopart²⁸³ i Joan Roger. A tots aquests cal sumar-hi un altre nom, el de Jacint Comelles, fill d'un argenter de la vila de Pons, al bisbat d'Urgell, amb qui el mestre va establir un contracte d'aprenentatge el 7 de setembre de 1696.²⁸⁴ Evidentment, també cal considerar la figura de Joan Baptista Matons, que n'heretaria el taller, i la de Josep Matons, tot i que era bastant més jove que el seu germà.

La documentació gremial conservada —els *Llibres de Passanties* i el cadastre— permet conèixer quins dels seus deixebles van accedir a la categoria de mestre, encara que és complex resseguir-ne la trajectòria professional. D'entre els fadrins, cal destacar els noms de Joan Gasset i de Josep Trias. El primer va aprovar l'examen el 26 de novembre de 1711, als 30 anys, i el segon el 7 de novembre de 1712, als 28.²⁸⁵ Ambdós devien comptar amb una carrera reeixida perquè, en el cadastre del gremi de 1723, hi apareixen ja en qualitat de mestres amb botiga pròpia, tot i que se'n desconeix la producció. És interessant assenyalar que van testificar a favor de Matons en el plet que va enfrontar-lo amb el Capítol de Mallorca, amb la qual cosa devien mantenir una bona relació amb el mestre després del període formatiu.

L'argenter Francesc Martorell, en canvi, compta amb un major nombre de referències documentals. Era força més jove que Gasset i Trias, atès que va passar l'examen el 12 de gener de 1729.²⁸⁶ Va col·laborar amb Matons durant només vuit mesos i mig, compresos des del maig de 1717 al febrer de 1718. Tot i això, va poder viure de primera mà el tram final de l'elaboració dels dos canelobres de la seu de Mallorca. El 1722 va absentar-se de Barcelona i no va retornar-hi fins a la realització de la prova de passantia. El 1730 el notari Miquel Cabrer certificava que Martorell havia ingressat a la confraria el 12 de gener de l'any anterior.²⁸⁷

L'absència de Francesc Martorell de la Ciutat Comtal es deu a la col·laboració amb l'argenter Francesc Via II, l'altre gran mestre del període. Concretament, va assistir-lo en la fabricació d'un sagrari per a la cartoixa d'Escaladei. El projecte està documentat gràcies a fra Agustí Massot, prior d'Escaladei entre els anys 1721 i 1726. El religiós va deixar per escrit que Via va iniciar les tasques el 3 de maig de 1722 i que hi va treballar fins al 9 de gener de 1724, dia en què el va sorprendre la mort.²⁸⁸ També va especificar que s'hi havia desplaçat juntament amb

²⁸³ Per motius cronològics, no pot tractar-se de l'argenter que obraria l'urna de sant Ermengol de la Seu d'Urgell (1753-1755) i que va obtenir el grau de mestre el 30 de gener de 1744 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 962, f. 513).

²⁸⁴ AHPB. Joan Navés, *Borrador dels actes rebuts*, 845/7, 7 de setembre de 1696, s. f.

²⁸⁵ Joan Gasset, *disseny d'una capsà*, 26 de novembre de 1711 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 812, f. 363); Josep Trias, *disseny d'una piqueta d'argent*, 7 de novembre de 1712 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 818, f. 369).

²⁸⁶ Francesc Martorell, *disseny de canelobre*, 12 de gener de 1729 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 887, f. 439).

²⁸⁷ Vegeu AHCB. Gremis. Cadastre personal. C1/1719-1721, C3/1724, C6/1729-1730.

²⁸⁸ CRAI-UB. Biblioteca de Reserva, *Sermones varios del V.P.D. Agustí Massot, «Obres fetes en Scala Dei»* [ms. 1312], 1732-1735, p. 695-698.

el fadrí Francesc Martorell i l'aprenent Josep Romeu i que tots tres residien al convent. Quant a la retribució, es va acordar que Via cobrés 140 lliures per cada any treballat, Martorell 8 lliures i 8 sous i Romeu 5 lliures i 2 sous. L'obra devia ser de gran envergadura, perquè Via va treballar-hi gairebé 20 mesos i va deixar-la inacabada. És probable que comencés sol la feina, atès que consta que els tres argenters només van treballar junts durant 16 mesos i no els 20 que sembla que Via va residir al convent. Després de la defunció del mestre, Martorell va ser l'encarregat de seguir amb l'obra del sagrari, tasca que li va prendre 25 mesos més i per la qual va cobrar 162 lliures. Poc després, tornaria a col·laborar amb la cartoixa, concretament en la fabricació de quatre reliquiariis per a la sagristia amb models de Pere Costa (Dorico 2015, 94). Igualment, se l'ha documentat com l'artífex de dues obres per a la catedral de Solsona fabricades amb models de l'escultor Josep Sunyer i Raurell (1673-1751): un Nen Jesús d'argent (1738-1739) i una imatge de sant Joan (1742) (Planes 2012). Però, sobretot, de Martorell se n'ha destacat el reliquiari de sant Bernat Calvó de l'església Prioral de Reus, obrat els anys 1735-1736 (Vilaseca 1956; 1970, 69) [fig. 216].

Dels aprenents, només Pau Cot va accedir a la categoria de mestre argenter. Als 21 anys, quan encara era «joven platero», va declarar com a testimoni en el plet de Matons contra el Capítol de Mallorca.²⁸⁹ Es conserva el contracte d'aprenentatge que la seva mare, Elisabet Cot, ja vídua, va signar amb el mestre el 19 de juny de 1711, quan el noi tenia 14 anys.²⁹⁰ Després dels sis anys d'aprenentatge, va treballar com a fadrí fins a l'obtenció del grau de mestre el 18 de març de 1724.²⁹¹ D'acord amb la informació obtinguda dels diferents cadastres personals del gremi d'argenters, no devia tenir una projecció professional gaire destacada i, a tot estirar, devia treballar sempre en qualitat de fadrí.²⁹² Probablement va col·laborar amb l'argenter Rafael Rossell perquè, el 15 d'agost de 1734, va exercir de testimoni en el casament de la filla del mestre, Maria Teresa Rosell, amb Joan Brauver a l'església de Santa Maria del Mar (Trallero 1988b, 166).

²⁸⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, 15 de maig de 1720, f. 247r-243r.

²⁹⁰ AHPB. Bonaventura Galí, *Undecimum manuale instrumentorum*, 918/11, 19 de juny de 1711, f. 224r-224v.

²⁹¹ AHCB. Gremis. Cadastre personal. C2/1722-1723 i Pau Cot, *disseny d'una capsa*, 18 de març de 1724 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 865, f. 416).

²⁹² En el cadastre del 1725, se'l cita dins de l'epígraf «Mestres que no tenen botiga y son impeditos o inhábils per a treballar» i, en el del 1727, en el corresponent a «maestros pobres y miserables que su trabajo se puede considerar como de un mancebo», condició que manté en els cadastres posteriors. En el de l'any 1736, apareix dins de la categoria «maestros que no tienen tienda y son impedidos o inhábiles para trabajar» i, en el del 1738, directament en la de «maestros pobres de solemnidad». AHCB. Gremis. Cadastre personal. C4/1725-1726, C5/1727-1728, C10/1737-1738.

9.8. Matons i el gravat calcogràfic

La contribució dels argenters catalans al desenvolupament de la producció calcogràfica autòctona va ser molt destacada, especialment en els darrers decennis del segle XVII i primers del XVIII. La seva producció va rivalitzar amb la dels gravadors estrangers que, procedents majoritàriament de França o dels Països Baixos, van instal·lar-se en terres hispàniques a la recerca d'un mercat amb menys competència. Amb tot, la dedicació dels argenters barcelonins al gravat va ser puntual, sempre entesa com una activitat complementària respecte a la seva ocupació principal. Aquells que s'hi van dedicar pertanyien a diferents àmbits i corporacions gremials, de manera que el col·lectiu professional dels argenters no va ser l'únic que va practicar-lo, però sí un dels més propicis atesa la similitud tècnica entre el gravat calcogràfic i l'argenteria (Casanovas 1958, 131; Subirana 1996, 1: 177-178; Cornudella 1999, 160).

Joan Matons va ser un dels mestres que es va dedicar al gravat calcogràfic, si bé devia exercir-lo de forma bastant puntual si es prenen en consideració les poques estampes que se n'han pogut catalogar. De fet, de l'argenter només se'n coneixen dues de signades i datades, a les quals cal sumar-ne una altra que li va atribuir Maria Aurora Casanovas (1958, 138-139).

- Joan Matons (atribuït). *Escut de Catalunya flanquejat per dues figures femenines, símbols de la versatilitat i la justícia*. Calcografia. Il·lustra la publicació *Quaresma tercera que dixo año 1682 en el insigne templo de Santa Maria de la Mar de Barcelona al Excelentissimo Señor Virrey... el P. Thomas Muniessa...* Barcelona: José López, 1683 [fig. 217].
- Joan Matons. *Sant Llícer a la càtedra*. Calcografia. Il·lustra la publicació *Constitutiones sinodales Ilerden in diversis dioecessanis synodis stabilitae & Illustrissimi & Reverendissimi D. Fr. D. Michaelis Hieronymi de Molina*. Lleida, Jaume Magallón, 1691 [fig. 218].
- Joan Matons. *Anunciació*. Calcografia. Il·lustra la publicació *Canción real con que se celebra la gloriosísima legacia del Supremo Arcangel San Gabriel a la Reyna de todo lo creado*. Barcelona: Rafael Figueró, 1693 [fig. 219].

Des del punt de vista cronològic, totes tres devien haver estat concebudes durant la seva primera etapa professional i, fins i tot, l'atribuïda quan encara era un aprenent. Precisament aquesta cronologia tan primerenca fa difícil acceptar aquesta darrera dins del catàleg de l'argenter, atès que l'hauria hagut d'executar amb només 16 anys, una edat en la qual difícilment s'hauria pogut responsabilitzar d'un encàrrec d'aquestes característiques.

Quant a la qualitat dels gravats, en termes generals, s'ha apuntat que Matons es tractava d'un gravador excel·lent, per bé que les opinions apuntades no han estat ni unívocues ni coincidents.

Per a Maria Aurora Casanovas (1958, 138), les làmines de l'argenter són creacions reeixides, especialment l'*Anunciació* de la qual en va destacar el joc de contrastos lumínics que creen «una atmosfera de fluida pastositat que embolcalla les dues figures i mou sinuosament la tofa de llurs vestidures». Va apuntar la possibilitat que l'estampa estigués basada en una pintura, fet que va verificar més tard Rafael Cornudella (1999, 168): la va identificar com una còpia de l'*Anunciació* gravada per Francesco Villamena segons un original de Mario Arconio [fig. 220]. Per a Rosa Maria Subirana (1996, 1: 183-184), totes «tres són tècnicament correctes en la seva realització», tot i que ha considerat que la seva producció d'argenteria és de millor qualitat.

Per la seva banda, Joan Ramon Triadó (1984, 125-126), tot i afirmar que Matons va ser un excel·lent gravador, ha apuntat que les seves creacions amb el burí són força desiguals. Ha trobat més reeixida la corresponent a sant Llicer per la rotunditat i la bona resolució de l'ordenació clàssica, mentre que ha considerat més irregular la composició de l'*Anunciació*. També Francesc Miralpeix (2005, 229-230) ha subratllat la qualitat del gravat pertanyent a les *Constitutiones sinodales Ilerden* per la construcció de la perspectiva i la referència a l'arquitectura clàssica. A més, ha notat que el pòrtic gravat per l'argenter recorda les *Logge* del Palazzo della Ragione de Vicenza de Palladio, de manera que la làmina seria una mostra clara del fet que Matons va ser un artífex d'àmplia cultura i d'una formació teòrica de primer nivell. Val a dir que, en aquest gravat, l'argenter hi va fer constar l'expressió *invenit*, possiblement per deixar constància que era de creació pròpia i no una interpretació d'una altra composició. Sigui com vulgui, la seva producció calcogràfica certifica els grans dots que tenia per al dibuix i l'habilitat amb el burí.

9.9. La feina de gravador de moneda a la Reial Seca de Barcelona

La bona feina desenvolupada en l'art de la calcografia devia ser un dels motius pels quals l'any 1693 va obtenir el preuat càrrec de gravador d'encuny a la Reial Seca de Barcelona. Com a mínim, és el que es pot deduir d'un document conservat a l'Arxiu de la Corona d'Aragó relatiu precisament a la provisió de la vacant de gravador després del decés de l'argenter Josep Amell, que n'era el titular. Juan Clarós Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, duc de Medina Sidonia i virrei de Catalunya en el període comprès del 1690 al 1693, va ser l'encarregat de proposar tres argenters per al càrrec que, en ordre de preferència, eren els mestres Joan Matons, Onofre Rovira i Hilari Fornaguera. D'aquests, es decantava clarament pel primer perquè «según las noticias que ha adquirido de su suficiencia, parece se ha aplicado muchos años en labrar sellos, láminas y otras cosas d'esta calidad con notable sutileza y primor, que es la havidad principal que se necessita para dicho oficio de gravador». La designació de Matons

es va fer efectiva el 9 de febrer de 1693. En el document hi consta que el càrrec no tenia associat un sou fix perquè depenia de la quantitat i de la tipologia de monedes que haguessin de fabricar-se. Tot i això, s'estimava en uns 900 rals d'ardit a l'any, és a dir, unes 90 lliures.²⁹³ Cal assenyalar que la qüestió retributiva es va modificar el 26 de gener de 1718 quan Felip V va signar una Reial Ordre amb les noves ordinacions per a les Cases de Moneda, en la qual es disposava per al mestre gravador «30 reales de sueldo cada día en tiempo de labor, i 10 en el de suspensión» (*Tomo tercero de autos-acordados* 1777, 299). Aquest sou fix incloïa no tan sols l'elaboració dels encunyys, sinó també la fabricació dels punxons i de les matrius. Es resolïa així el dubte generat respecte al fet de si l'elaboració d'aquests elements havia de pagar-se a part o no, tal com va ocórrer en alguna ocasió amb Matons.

Durant el període en què l'argenter va treballar com a gravador de la Seca, es va encunyar a Catalunya una gran quantitat de monedes. Un dels tipus monetaris per excel·lència va ser el ral o ralet de plata català, que seguia la mateixa tipologia del croat català –l'efígie del rei a l'anvers i la creu al revers– però que se'n diferenciava perquè tenia menor contingut d'argent: se'n va rebaixar la llei i se'n va incrementar la talla, cosa que va permetre obtenir més monedes per marc d'argent emprat. L'origen del ralet cal cercar-lo l'any 1673 quan, sota el regnat de Carles II, es va acordar l'encunyació a Catalunya d'una nova peça d'argent que adoptés la llei de Castella. Del 1600 al 1654, el croat es va batre a una llei d'11,5 diners (11 diners i 12 grans) i a una talla d'entre 72 i 85 peces per marc. En canvi, a partir del 1674, el ralet va baixar a una llei d'11,16 diners (11 diners i 4 grans) mentre que la talla va passar a 90-110. Aquesta rebaixa es va mantenir en les emissions periòdiques efectuades durant el darrer quart del segle XVII (1674-1677, 1682, 1693 i 1698). Per a l'emissió del 1698, la Seca va refondre en ralets la moneda introduïda durant l'ocupació francesa de l'any anterior. En aquest cas, el ral català va reduir el seu pes fins a un 40% (Mateos 2011, 214, 223-224).

Joan Matons va ser el responsable dels punxons i encunyys dels ralets d'argent fabricats el 1693, el mateix any en què va entrar a la Seca, i el 1698 [fig. 221]. En el primer cas, es van fabricar monedes a raó de 8.019 marcs i 7 unces i l'artífex va cobrar per la feina 79 lliures i 2 sous pels encunyys i 75 lliures, 15 sous i 3 diners pel seu salari de gravador. En el segon cas, no es té documentat quin va ser el seu salari, però sí que va cobrar 35 lliures pels punxons i pels encunyys.²⁹⁴ El canvi dinàstic no va afectar pràcticament el panorama monetari català i Felip V

²⁹³ ACA. Consejo de Aragón, Legajos, 0245, n° 083, *Consulta sobre la provisión del oficio de grabador que vaca en la casa de la moneda de Barcelona; y despacho nombrando a Juan Matons*.

²⁹⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Instrumentos producidos por parte del Dr. Alexis Fornaguera con petición por él dada a los dos de agosto 1730*, f. 490r, 488v, 482r i 460r.

va permetre l'emissió dels tipus monetaris tradicionals sense grans canvis. El 2 de maig de 1705, es va autoritzar un batiment de ralets per una quantitat de 100.000 rals de vuit mexicans, que havien estat tramesos pel rei per als pagaments de les tropes. La tipologia va seguir la del croat, amb l'efígie del rei a l'anvers i la creu al revers. Es va mantenir la llei de l'argent d'11,16 diners, però es va tornar a una talla de 86 peces per marc en lloc de la de 90-100 emprada a partir del 1674. El procés d'encunyació es va portar a terme del 7 de maig al 9 d'octubre (Mateu 1933, 96-98).

Matons va participar-hi activament amb la fabricació dels punxons i dels encunys amb l'efígie de Felip V [fig. 222]. De la seva intervenció, n'ha quedat un document de gran interès: un fragment del plet que va enfrontar-lo, primer a la cúria del veguer i després a la Reial Audiència de Catalunya, amb el corredor de coll Benet Vergés, *l'assentista* amb qui els consellers de la ciutat van contractar la fabricació dels rals l'any 1705.²⁹⁵ Més enllà de les consideracions específiques en relació amb l'encunyació, hi ha referències als altres treballs que Matons va efectuar per a la Seca. Per exemple, s'hi donen alguns detalls relatius a la fabricació de peces de dos rals de tipus castellà a nom de Carles III, l'Arxiduc, popularment conegudes com a pecetes o pecetes carolines. Aquesta moneda, caracteritzada pel fet que a l'anvers portava un escut coronat amb les armes dels Àustries espanyols, va substituir, a partir del 1707, l'emissió de ralets a Barcelona, que també es van batre els anys 1705 i 1706 a nom d'aquest monarca (Mateu 1932, 192-196).

La fabricació de les peces de dos rals va prosseguir, en quantitats importants, fins al 1714. La documentació parla específicament de la intervenció de l'argenter en l'emissió del 1711 encara que, com a gravador de la Seca, cal entendre que devia participar en tots els batiments. Durant el període comprès del 1708 al 1711, també es van fabricar a Barcelona monedes de billó, mentre que el 1712 se'n van remarcar a fi de modificar-ne el valor efectiu (Sanahuja 2006, 35). Documentalment, es té notícia que Matons va col·laborar en les emissions del 1709 i del 1710 i també en la del 1712. Per tant, devia intervenir de manera regular en les encunyacions efectuades entre el 1705 i el 1714 [figs. 223-224].²⁹⁶

Després de l'any 1714, no hi va haver batiments a Barcelona fins al 1718. El 24 de setembre, Felip V va donar una cèdula, publicada l'1 d'octubre, per encunyar a tot el regne moneda de coure (*Tomo tercero de autos-acordados* 1777, 309-311). La fabricació es va allargar fins al 1720,

²⁹⁵ *Ibíd.*, f. 521v-449r.

²⁹⁶ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Instrumentos producidos por parte del Dr. Alexis Fornaguera con petición por él dada a los dos de agosto 1730*, f. 471v; ACM. SAG 2-094, document 16054-71, 28 de juliol de 1712.

caracteritzada pel fet que la mateixa tipologia de moneda es va batre a Barcelona, Segòvia, Saragossa i València (Mateu 1933, 99). A la Seca de Barcelona, Matons va encarregar-se de fabricar «quartos y octavos».²⁹⁷ Atès que el disseny havia de ser exactament el mateix a totes les seques, li van proporcionar diferents punxons, entre els quals de tres cavitats i d'altres amb lleons i castells, i també els instruments per a esculpir i gravar els preparatoris de la resta (Ripoll 2008, 67).

D'altra banda, al llarg del 1718, el capità general de Catalunya, el marquès de Castel-Rodrigo, va promulgar diversos edictes relatius a la moneda de billó falsificada que circulava pel sistema monetari català i va disposar diversos revisors oficials per detectar-ne els exemplars dubtosos (Salat 1818, 120-121). Joan Matons en va ser un d'aquests, juntament amb els assajadors de la Reial Seca de Barcelona, els argenters Antoni Mateu i Francesc Tramulles. A l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, es conserven alguns dels certificats que van estendre després d'haver reconegut els exemplars de moneda de billó.²⁹⁸ Com a salari per a fer la revisió, els oficials van repartir-se el 4% del valor de la moneda falsa retirada, tal com consta en les èpoques firmades a la Taula de Canvis i Comuns Dipòsits de Barcelona per Matons i Mateu.²⁹⁹

Una darrera intervenció documentada de l'argenter té relació amb la fabricació, l'any 1724, dels encunys de les medalles commemoratives de la proclamació de Lluís I, que va regnar pocs mesos [fig. 225]. Santiago Alcolea (1954, 5-6) va donar-ne la notícia a partir de la consulta dels Llibres d'Acords i Dietaris de l'Ajuntament de Barcelona: en una nota de pagament, consignada en la sessió del dia 18 de juliol de 1725, va acordar-se que Josep Berenguer, macer, pagués a Joan Matons 80 lliures, 9 sous i 9 diners a raó de les 974 lliures, 4 sous i 9 diners pel valor de les mans, l'or i l'argent de les medalles que l'argenter havia fabricat per a la Reial Proclamació de Lluís I. De les medalles d'or no se'n tenen notícies, però de les informacions conegudes se'n deriva que també se'n van fer. En relació amb les d'argent, van ser descrites per Adolfo Herrera (1882, 45) i se'n conserven diversos exemplars com, per exemple, al Gabinet Numismàtic del Museu Nacional d'Art de Catalunya.³⁰⁰ Si es compara la medalla de

²⁹⁷ ACM. SAG 2-094, document 16054-142, 14 d'agost de 1718.

²⁹⁸ AHPB. Bonaventura Galí, *Decimum octavum manuale instrumentorum*, 918/18, 30 de juny de 1718, f. 100v-101v, 5 de juliol de 1718, f. 102v-103r, 25 de juliol de 1718, f. 125v-126v, 29 de juliol de 1718, f. 126v-127r.

²⁹⁹ AHPB. Bonaventura Galí, *Liber 2 partitarum tabule huius civitatis*, 918/89, 25 de juny de 1718, 2 de juliol de 1718, 12 de juliol de 1718, 6 d'agost de 1718, 18 d'agost de 1718, 5 de setembre de 1718 i 9 de setembre de 1718, s. f.; *Liber 3 partitarum*, 918/90, 28 de setembre de 1718, 24 d'octubre de 1718 i 9 de desembre de 1718, s. f.

³⁰⁰ La bibliografia posterior (Crusafont 2006, 76-77; Ripoll 2008, 68-69) ha confós la personalitat de Joan Matons amb la del seu fill Joan Baptista Matons, de manera que han atribuït a un mateix argenter tant la medalla de la proclamació de Lluís I com els encunys fets a la Seca de Barcelona el 1737. En relació amb la medalla, dos dels exemplars conservats al MNAC van participar en la mostra *Històries metàl·liques. Art i poder a la medalla europea*, celebrada a la sala d'exposicions de Numismàtica de la institució del 16 d'octubre de 2014 al 16 d'octubre del 2015.

Lluís I amb la moneda de ralet del 1705, es pot observar la similitud en la resolució de l'efígie del monarca.

La fabricació de ralets d'argent l'any 1705: el litigi amb el corredor de coll Benet Vergés

De la feina de Matons a la Seca, se'n conserva un fragment del plet que va enfrontar-lo en segona instància a la Reial Audiència de Catalunya amb el corredor de coll Benet Vergés.³⁰¹ El motiu de la disputa va ser un desacord pel pagament de les feines que havia fet l'argenter en relació amb la fabricació de ralets de plata amb l'efígie de Felip V l'any 1705. La documentació permet conèixer les particularitats de la fabricació d'aquesta moneda però, sobretot, detalla en què consistia exactament la tasca de l'argenter i la gran aplicació amb què va executar-la.

El 30 de maig de 1705, els consellers de la ciutat van fer un acte d'assentament a favor de Benet Vergés per a la fabricació de ralets de plata per un valor de 12.000 marcs d'argent (100.000 peces de vuit mexicanes) tot i que, finalment, se'n van fabricar només 6.680. Segons l'acte d'ajust, havia de córrer a compte de Vergés no només el salari dels oficials sinó també les despeses vinculades a la fabricació dels encunys, dels punxons i de la resta d'elements requerits. Poc abans d'arrendar-se la fàbrica en encant públic, el conseller en cap Josep Company va donar ordre a Matons perquè esculpís i gravés tot allò necessari per a la fabricació dels ralets amb la promesa que els proveïdors (és a dir, Vergés) li pagarien la feina. Atenent l'ordre, Matons va esculpir en relleu quatre trossells o punxons d'acer: un per a l'efígie del monarca, un per a l'abreviatura d'ús, un per a la xifra cinc i un per a la xifra set. També va gravar dos encunys amb els quals va preparar 22 segells (11 per al revers i 11 per a l'anvers) i 6 encunys més necessaris per a estirar els riells.

Malgrat l'ordre de Company, Vergés no volia retribuir la feina a Matons perquè considerava que l'execució dels punxons i dels encunys estava inclosa en el seu sou com a gravador. L'assumpte va derivar en una demanda verbal a la cúria del veguer de la ciutat de Barcelona, interposada el 14 de desembre de 1705. La sentència, publicada el 8 de gener de 1706, condemnava Vergés a abonar a l'argenter 138 lliures més els interessos. L'*assentista* va pagar la quantitat de 154 lliures, 15 sous i 8 diners, però va recórrer la decisió a la Reial Audiència de Catalunya amb la presentació d'una causa d'apel·lació el 7 maig de 1707. En sentència del

³⁰¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Instrumentos producidos por parte del Dr. Alexis Fornaguera con petición por él dada a los dos de agosto 1730*, f. 521v-449r. La petició d'execució de la sentència dictada a la cúria del veguer i el posterior recurs d'apel·lació a la Reial Audiència es conserven reproduïts com a prova documental en la demanda de l'advocat Aleix Fornaguera contra l'argenter l'any 1730.

24 de setembre de 1710, la sala tercera va declarar, d'acord amb la taxa establerta per Carles V en la Reial Ordre del 2 de gener de 1534, que la feina del gravador de la Seca només s'havia de retribuir a un diner i malla per marc d'argent treballat.³⁰² En conseqüència, es va revocar la sentència i es va condemnar l'argenter a retornar a Vergés les 154 lliures, 15 sous i 8 diners juntament amb l'interès corresponent; en total, 188 lliures, 5 sous i 6 diners.³⁰³ El 22 d'octubre de 1710, Matons va presentar un recurs de suplicació a la Reial Audiència. Tot i això, sembla que la qüestió devia resoldre's amb un acord entre ambdues parts després del setge del 1714, del qual se'n desconeixen els termes.³⁰⁴

Més enllà de la qüestió econòmica, la part més interessant de la causa és l'argumentació emprada per l'argenter i els seus advocats per tal de demostrar que havia de ser compensat per tot allò que «gastà, impendí y treballà per posar a punt la fàbrica de ralets».³⁰⁵ El gravador o entallador era el responsable de posar en marxa la fàbrica de moneda amb la preparació dels punxons i dels encunys inicials, alhora que havia de substituir els encunys que es feien malbé durant el procés. Per tant, la feina de gravador implicava dues operacions: una primera de caràcter preparatori i, una segona, per a garantir que la fabricació no s'aturés en cap moment.

El salari que tenia taxat el gravador d'un diner i malla per marc d'argent fabricat era baix en el cas que es fabriqués poca quantitat de moneda perquè no compensava el treball efectuat a l'hora de concebre els punxons i els encunys. Contràriament, si la moneda fabricada era molt abundant, el sou del gravador s'incrementava en proporció, però també ho feia la responsabilitat perquè s'havien de gravar molts més encunys per assegurar la continuïtat del procés. Per aquest motiu, almenys des del 1640, la Reial Seca pagava als gravadors no només el sou sinó també les despeses de la fabricació dels punxons, dels encunys i dels motlles preliminars. D'altra banda, aquesta mesura obligava els gravadors a entregar els punxons i els encunys a la Reial Seca a fi d'evitar que quedessin en mans de particulars i que fossin susceptibles de ser emprats per falsificar moneda.

³⁰² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Instrumentos producidos por parte del Dr. Alexis Fornaguera con petición por él dada a los dos de agosto 1730*, f. 520v (capítol 1 de l'adhesió a la causa d'apel·lació de 7 de maig de 1707) i 496r (capítol 1 del recurs de suplicació de 22 d'octubre de 1710).

³⁰³ La causa d'apel·lació per quanties entre 10 i 1000 lliures no paralitzava l'execució de la sentència prèvia (Espiau i Pozo 1996, LI). Vegeu les èpoques relatives a l'execució de les sentències signades davant de l'escrivà de la causa, el notari Jaume Vilarriquer: AHPB. Jaume Vilarriquer, *Sextum manuale instrumentorum*, 869/6, 6 de desembre de 1706, f. 34r-35r; 7 de juny de 1707, f. 71v-72r; *Septimum manuale instrumentorum*, 869/7, 15 d'abril de 1711, f. 225r-226r; 10 de juny de 1711, f. 229v-230r.

³⁰⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Alexis Fornaguera contra Joan Matons*, f. 198r.

³⁰⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Instrumentos producidos por parte del Dr. Alexis Fornaguera con petición por él dada a los dos de agosto 1730*, f. 513r (capítol 3 de la deducció de 28 de juny de 1707).

En el cas concret de la fàbrica de ralets del 1705, hi havia un altre motiu que jugava a favor de Matons: el fet que Vergés havia abonat al ferrer de la Seca, responsable «en fer los cortes per la fàbrica de la moneda», no només el seu salari sinó també allò corresponent a «aquells primers cortes que feu y serviren per posar a punt de cortar la moneda».³⁰⁶ Així doncs, per una qüestió d'igualtat, l'argenter reclamava cobrar per la feina que havia fet en la fase preparatòria, de la mateixa manera que ho havia fet el ferrer. Afegia a aquestes raons la dificultat pròpia del procés de gravar els punxons i els encunys damunt d'un material tan obstinat com l'acer i dels danys que causava a la vista. A més, després de gravats, els punxons i els encunys havien de ser trempats, un procediment complex que sovint en suposava la ruptura, de manera que era necessari tornar-los a fer.

Arran de les argumentacions donades, la part de Vergés va acceptar que la feina de gravar els punxons podia ser pagada a 22 lliures però mantenia que, en cap cas, podia arribar a la xifra pretesa per l'argenter. Tot i això, Matons argumentava que l'ofici de gravador era de gran preeminència i que calia una gran habilitat i «de molta pràctica y gran intelligència».³⁰⁷ De fet, era precís que el gravador tingués coneixement i pràctica de diferents arts, entre les quals esmentava l'aritmètica, la geometria, la grafidia o el dibuix, l'arquitectura, l'anatomia i la perspectiva, perquè la qualitat de les monedes depenia de la perfecció dels punxons i dels encunys. Enumerava pràcticament les mateixes disciplines que Francesc Via II havia considerat per al bon exercici de l'argenteria en la seva proposta formativa per als joves argenters. En aquest cas, Matons defensava que també eren vàlides per al gravador, atès que era un oficial necessari i convenient al bé públic.

Matons era plenament conscient de la vàlua de la seva feina i, de forma similar a les consideracions que plantejaria en el cas dels canelobres, defensava que havia de cobrar en funció de l'excel·lència del resultat i que, per tant, s'havia de pagar «lo treball de dits punxons y encunys segons la perfecció de aquells».³⁰⁸ Assenyalava també que, a major perfecció de les monedes, més difícil en resultava la falsificació, de manera que «interessa molt la República que lo premi sia igual al treball»;³⁰⁹ és a dir, que era necessari compensar correctament els bons gravadors, sobretot quan la dificultat variava en funció de la moneda que calia fabricar, sense que es poguessin preveure amb antelació les despeses i els treballs preparatoris. Aquesta qüestió preocupava certament l'argenter perquè el 7 de novembre de 1698 ja havia fet un

³⁰⁶ *Ibíd.*, f. 512r (capítol 13 de la deducció de 28 de juny de 1707).

³⁰⁷ *Ibíd.*, f. 509v (capítols 35 i 36 de la deducció de 28 de juny de 1707).

³⁰⁸ *Ibíd.*, f. 509v (capítol 38 de la deducció de 28 de juny de 1707).

³⁰⁹ *Ibíd.*, f. 480v (capítol 73 del recurs de suplicació de 22 octubre de 1710).

requeriment per conèixer què havien cobrat els gravadors i forjadors d'encunys de la Seca en els batiments de moneda d'argent efectuats els anys 1607, 1613, 1630-1633 i 1639.³¹⁰

Per tal de demostrar la complexitat del procediment de concepció dels punxons i dels encunys, l'argenter va relatar el procediment que emprava a l'hora de gravar en relleu l'efígie d'un personatge absent i del qual normalment només se'n tenia coneixement a través d'un retrat pictòric «terciat o en frente»,³¹¹ és a dir, de tres quarts o frontal. Atès que a partir d'una pintura amb aquestes característiques no es podia inferir el perfil, calia fer un model de fang o cera de volum rodó a imitació del retrat pictòric. En el cas del retrat de Felip V, prèviament a l'elaboració del punxó, Matons havia executat amb cera un retrat del monarca de volum rodó per tal de concebre'n la forma del perfil. Amb posterioritat, havia fabricat els punxons en lloc de gravar directament l'efígie en els encunys, un procediment que assegurava que totes les monedes quedessin iguals i, per tant, n'evitava la falsificació.

La defensa de Matons feia referència a un altre exemple per a demostrar la seva gran vàlua i implicació com a gravador de moneda. Cap a l'any 1706, es va crear una comissió per determinar el procediment més adequat per a fabricar moneda d'argent.³¹² Els responsables van ser Josep Minguella, Joan Baptista Reverter, Josep Antoni Roig, Josep Oliver i Joan Llinàs, els quals van consultar l'afer amb els argenters Jaume Carreras i Joan Matons i amb el ferrer Jacint Valls. Matons era de l'opinió que el procediment més perfecte per encunyar moneda era el del tòrcul perquè permetia crear totes les peces amb perfecció i igualtat de pes. Però, a més, va argumentar que la fabricació d'un tòrcul era una tasca complexa, atès que requeria d'una gran habilitat i de la concurrència de diversos oficials, entre els quals fusters, manyans, courers, mestres de cases, etc. A aquestes raons s'hi sumava el fet que tenien un pes considerable i eren difícils de transportar, cosa que disminuïa les possibilitats que les monedes fabricades amb aquest mètode poguessin ser falsificades.

Atenent a l'opinió de Matons, van sol·licitar a Carlos Massé, «de nació estrangera», que en dirigís la fabricació. Paral·lelament, van encarregar a Matons la preparació dels punxons i dels encunys necessaris per a fer moneda de rals de dos. El treball de l'argenter va ser de gran qualitat perquè es van imprimir algunes monedes d'or i d'argent, segurament a mode de prova, que van ser enviades a València on «meresqueren lo aplauso general de quants las veren per lo

³¹⁰ AHPB. Josep Simon, *Manual*, 899/4, 7 de novembre de 1698, f. 669r-670v.

³¹¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Instrumentos producidos por parte del Dr. Alexis Fornaguera con petición por él dada a los dos de agosto 1730*, f. 509v (capítol 39 de la deducció de 28 juny de 1707).

³¹² És probable que calgui vincular la formació de la comissió amb la petició del Consell de Cent al monarca, del 5 de juny de 1706, de fabricar rals de dos (Mateu 1932, 195).

singular primor de la gravadura y gran perfecció de la effigies». ³¹³ En canvi, no va ser tan reeixida la tasca de construcció del tòrcul. Matons va supervisar-ne l'operació de forma voluntària i va indicar a Massé que algunes de les peces no s'estaven fabricant de manera adequada. Tot i això, aquest no va fer-li cas i no va corregir les imperfeccions detectades.

Quan el tòrcul ja estava molt avançat, se'n van fer dos més de bronze amb tots els arreu necessaris. Matons va fer notar que no havien solucionat els problemes que havia assenyalat i que, per tant, aquests dos nous tòrculs tampoc serien eficaços. Tal com va predir l'argenter, l'empresa va fracassar. Però lluny de donar la qüestió per fallida, el mestre va tenir diverses reunions amb el fuster Josep Llopart i junts van fer diferents dissenys i traces d'un nou tòrcul i, fins i tot, un model de fusta. Convençuts de l'èxit del projecte, van proposar-ne la construcció a un preu de 200 lliures al president del consell d'hisenda per mediació de Francesc d'Amigant, que exercia de mestre de la Seca. A més, van plantejar ser remunerats només en el cas que l'encàrrec reeixís i van donar quatre anys de garantia: si es detectava qualsevol defecte, es comprometien a reparar-lo i, en el cas que no en fossin capaços, restituirien els diners percebuts. També es van oferir a dirigir els oficials encarregats de la fabricació i a entregar el model de fusta. La proposta no va ser acceptada i Matons i Llopart en van culpar Benet Vergés. Segons els dos mestres, el corredor de coll havia impedit que els fessin l'encàrrec perquè econòmicament no li convenia: si s'hagués posat en funcionament el tòrcul, hauria perdut els beneficis que obtenia gràcies a l'arrendament de la fàbrica de la moneda de rals de dos amb molinet. Efectivament, el 2 de juny de 1707, els consellers de la ciutat van donar l'ordre de fabricar-ne amb aquest mètode (*Manual de novells ardits* 1892-1975, 26: 191).

Més enllà de les complicacions amb què es van trobar, aquest cas resulta interessant per observar l'habilitat de l'argenter i demostrar, com pretenia la seva defensa, «lo bon zel que ha tingut sempre dit Joan Matons al bé públich per rahó de haver desitjat se fes y fabricà la moneda ab lo millor modo y perfecció que fos possible no perdonant per eix efecte tot estudi y treball ab detriment gran de sa casa y salut». En aquesta mateixa línia, es van donar a conèixer altres procediments que havia concebut per a fer més eficient la producció de les monedes i permetre que els encunys tinguessin una vida útil més llarga, atès que alguns podien arribar a durar només un dia. Segons es relata en la documentació, «Joan Matons ha descobert trassa y modo no practicat may en dita Seca que és lo de fer revenir dits encunys y passar-los per lo torn quant estan ja molt cansats de servir per lo que duran dits encunys molt més del

³¹³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Instrumentos producidos por parte del Dr. Alexis Fornaguera con petición por él dada a los dos de agosto 1730*, f. 475v-474v (capítols 10 i 11 de la rèplica a Vergés de l'1 de desembre de 1711).

que duraven». Val a dir que el procediment va aplicar-se de forma efectiva en el cas de la fabricació de ralets de plata però no en el cas de la moneda de billó «per rahó de sa major durícia y terquedat que té lo belló a diferència de la plata».³¹⁴ Aquests exemples són una mostra més de l'enginy i la capacitat tècnica i inventiva que esmerçava Matons en les diverses dedicacions professionals, a les quals s'hi podria afegir una certa visió comercial que, malgrat tot, sempre estava supeditada a l'assoliment de l'excel·lència artística.

³¹⁴ *Ibíd.*, f. 473v-472r (capítols 16, 25 i 26 de la rèplica a Vergés de l'1 de desembre de 1711).

10. Testimonis documentals de l'obra perduda

Joan Matons va centrar la major part de la seva activitat professional en l'elaboració de dues obres d'envergadura: l'urna de sant Bernat Calvó (1701-1728) i els canelobres per a la seu de Mallorca (1704-1718). Però més enllà d'aquestes dues grans creacions, afortunadament conservades, la documentació d'arxiu permet ampliar una mica més el catàleg de l'argenter amb un ventall d'obres que no han perdurat. En alguns casos es tracta de grans comandes i en d'altres d'encàrrecs més modestos però, en tots sense excepció, l'argenter va treballar-hi amb l'ambició d'excel·lir en l'obratge. Al llarg de les següents pàgines, es proposa un recorregut documental al voltant de les obres en què va intervenir a fi de fer una aproximació més completa a la seva producció.

10.1. La prova de passantia: una piqueta d'aigua beneïda

L'argenter es va examinar amb una piqueta d'argent per a contenir aigua beneïda, de reduïdes dimensions i destinada a ser penjada a la paret. L'obra no s'ha conservat però sí el dibuix fet a llapis i contingut en els *Llibres de Passanties*, que palesa els grans dots artístics de l'argenter [fig. 226]. Objectes d'aquest tipus van ser habituals en àmbits de caràcter privat, tals com petits oratoris o capelles, o en el marc de les devocions domèstiques (Montevecchi i Vasco Rocca 1988, 422). Des d'un punt de vista formal, es constitueix d'un petit receptacle i d'una placa imponent. Al centre, hi ha un medalló ovalat destinat segurament a insertar-hi algun tipus d'esmalt o bé un altre motiu figuratiu. A la passantia, però, és emprat per a situar-hi les dades biogràfiques de l'argenter:

Presenta Joan Matons per son examen una piqueta de plata, la qual és feta de la sua propia mà; y lo modo de ella ensenya lo present dibuix, també per sa mà delineat, vuy a 2 de mars de la Nativitat del Senyor de 1690.

L'aspecte més destacat del disseny de Matons és la decoració profusa de la peça a base d'elements vegetals, d'àngels, de querubins i de robes en forma de cintes que s'entrellacen en perfecta consonància amb el gust de l'època. El medalló central, flanquejat per sis àngels, presenta un motiu de tipus vegetal que recorda les fulles de roure. Els dos àngels de la part inferior, amb ales imponents i túniques voleiants, sostenen el medalló amb les mans. Just a sobre n'hi ha dos més, graciosament recolzats, i amb draperia als braços. Al capdamunt, dos àngels més presenten una placa de petites dimensions amb el dibuix d'una creu. Un caparró de querubí és l'encarregat de coronar el conjunt. Al seu torn, el receptacle per a l'aigua beneïda es constitueix amb dos àngels afrontats, un a cada cantó, de manera que en modelen la forma

semicircular amb els seus cossos. Del joc de draperies, n'ergeix un *putto*. La transició entre el receptacle i la placa s'efectua a través d'unes volutes d'acant i d'un querubí.

En la seva proposta, resulta evident la influència exercida pels dissenys de Jean Lepautre. En concret, devia prendre com a model les piquetes d'aigua beneïda publicades el 1659 en la col·lecció *Inventions pour faire des plaques ou des Aubenistiers servans aux orfèvres*. La concepció general de la peça deriva clarament de la piqueta amb placa ovalada i àngels amb ales majestuoses i túniques en vol que flanquegen un medalló central [fig. 227]. En canvi, el receptacle segueix molt de prop una altra de les propostes de la mateixa col·lecció. També semblen basar-se en aquest segon disseny els dos *putti* situats al costat del medalló central, damunt dels àngels principals [fig. 228].

De la mateixa manera, es troben en l'òrbita de Lepautre les dues figures superiors, alades i de trets femenins, que coronen la piqueta i que sostenen un petit medalló amb una creu. Concretament, el paral·lelisme és clar amb dues propostes. En primer lloc, un disseny d'epitafi pertanyent a la col·lecció *Sépultures et épitaphes*, en el qual hi ha un medalló flanquejat per dues figures femenines, una de les quals sosté un llibre i l'altra una ploma. La posició de les extremitats és exactament la mateixa que la de les figures de Matons, tot i que cal fer l'exercici d'invertir la imatge: podria haver emprat el tors i el rostre d'ambdues figures però canviant-les de posició per tal que les mirades es dirigissin cap enfora [fig. 229-231]. En segon lloc, l'estampa tercera de la publicació *La pompeuse et magnifique cérémonie du sacre du roy Louis XIV. Fet à Rheims le 7 juin 1654. Représentée au naturel par ordre de leurs Majestez* (1655). Les dues figures femenines situades a la part inferior i que sostenen un medalló recorden, potser de manera encara més directa, les dues de Matons [figs. 232-233]. A banda d'aquests dos models, per la posició dels braços, es podrien considerar com a referent les dues figures alades del gravat d'un tabernacle ornat amb un Sant Sagrament dins d'un medalló de la col·lecció *Tabernacles pour orner et embellir les autels* [figs. 234-235]. En canvi, les extremitats inferiors podrien coincidir amb les de les dues figures femenines que actuen de suport d'un pedestal amb el bust d'un emperador [figs. 236-237].

Sigui com vulgui, allò que sembla clar és que Matons tenia un coneixement profund dels gravats de Lepautre i que, amb tota probabilitat, va inspirar-s'hi per resoldre també la posició de les figures femenines del coronament. Altres petits detalls se situen també en l'àmbit de les propostes del francès. Per una banda, els dos petits querubins, tant aquell que remata el conjunt com aquell que actua com a transició entre el receptacle i el cos principal de la piqueta d'argent, recorden el querubí situat a la part inferior d'un panell octogonal amb l'escena del

Descans durant la fugida a Egipte pertanyent al conjunt *Divers panneaux d'ornements nouvellement inventez et gravez par le Pautre* [fig. 238]. També el motiu decoratiu de l'oval, similar a les fulles de roure, apareix en diverses propostes de Lepautre com, per exemple, el seu autoretrat [fig. 239].

Tal com s'ha apuntat anteriorment, molts argenters catalans van basar-se en Lepautre a l'hora de resoldre el dibuix d'examen. Concretament, la col·lecció de piquetes d'aigua beneïda va tenir molt èxit a finals del segle XVII, tal com ho demostren les propostes de Joan Silva (1699) i de Jacint Vilaterçana (1699), basades en alguns gravats pertanyents a la col·lecció *Inventions pour faire des plaques ou des Aubenistiers servans aux orfèvres* [figs. 69-72].³¹⁵ A diferència d'aquestes passanties, en què s'utilitza la part superior d'una sola piqueta com si es tractés d'un *cartouche*, Matons no es va limitar a copiar un únic disseny, sinó que va combinar diversos gravats a fi de crear una peça nova. Es tracta, per tant, d'un procediment molt més complex, que demostra que no tots els argenters van utilitzar els gravats de forma mimètica.

Però encara hi ha un altre aspecte que cal subratllar: en el cas de Matons la referència a Lepautre no tenia un caràcter merament ornamental, sinó que havia de ser executada en metall noble. Dels 1.907 dibuixos que conformen els set volums dels *Llibres de Passanties*, només n'hi ha vint-i-cinc corresponents a piquetes d'aigua beneïda. Exceptuant-ne una, la de Sebastià Molet executada el 1688, totes són posteriors a la de Matons, i cap altra va ser concebuda a partir dels complexos dissenys de Lepautre. Per tant, el seu examen esdevenia tota una declaració d'intencions.³¹⁶ D'una banda, perquè es posicionava com un artífex capaç de crear una proposta nova i original i d'obrar en argent una peça de gran dificultat tècnica i amb un marcat caràcter escultòric. De l'altra, perquè demostrava tenir un coneixement ferm de les propostes d'argenteria europea, amb les quals va establir un diàleg fructífer per arribar a una solució personal, de gran delicadesa i d'extrema qualitat en el disseny.

³¹⁵ Joan Silva, *disseny d'un anell*, 6 de juliol de 1699 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 740, f. 291); Jacint Vilaterçana (1699), *disseny d'un anell*, 6 de juliol de 1699 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 746, f. 297).

³¹⁶ A fi d'abreujar la referència, s'indica només el nom de l'argenter i les dades bàsiques per a localitzar-ne l'examen en els *Llibres de Passanties* del gremi d'argenters conservats a l'AHCB. Sebastià Molet (vol. III, núm. 686, f. 237), Anton Ros (vol. III, núm. 729, f. 280), Salvador Serdanya (vol. III, núm. 804, f. 355), Jeroni Elies (vol. III, núm. 807, f. 358), Josep Trias (vol. III, núm. 818, f. 369), Josep Ros i Arnó (vol. III, núm. 886, f. 438), Joan Baptista Matons (vol. III, núm. 919, f. 470), Joan Brauver (vol. III, núm. 926, f. 477), Francesc Ferrandonas (vol. IV, núm. 1006, f. 4), Josep Fonfanyet (vol. IV, núm. 1016, f. 14), Isidre Buxeda (vol. IV, núm. 1030, f. 28), Josep Romeu (vol. IV, núm. 1111, f. 109), Tomàs Tuxenes (vol. IV, núm. 1123, f. 121), Francesc Gasó (vol. IV, núm. 1159, f. 157), Nicolau Lagarriga (vol. IV, núm. 1176, f. 174); Joan Angeli (vol. V, núm. 1264, f. 15), Joan Altet i Colomer (vol. V, núm. 1314, f. 65), Anton Brossa (vol. V, núm. 1327, f. 78), Tomàs Solé i Vilajuana (vol. V, núm. 1361, f. 112), Domingo Bosch (vol. V, núm. 1402, f. 153), Ramon Altet i Sanpere (vol. V, núm. 1427, f. 178), Alcarius Marlez (vol. V, núm. 1440, f. 191), Anton Aparici (vol. V, núm. 1553, f. 305) i Josep Vila (vol. VI, núm. 1796).

10.2. Un tabernacle amb el Misteri de l'Ascensió per a la catedral de Tarragona (1693-1699)

Una de les obres inicials més destacades de l'argenter va ser el Misteri de l'Ascensió de Crist per a la catedral de Tarragona, fabricat entre el 1693 i el mes de maig de 1699. Segons Emili Morera (1904, 154), l'obra va desaparèixer durant la Guerra del Francès quan moltes de les peces d'argenteria que formaven part del tresor de la catedral es van perdre, ja fos a causa dels saquejos o bé perquè van ser foses per encunyar moneda i sufragar així la despesa militar que causava la defensa de la ciutat. No obstant això, la historiografia l'ha relacionat amb Matons des de dates primerenques. Juan Agustín Ceán Bermúdez ([1800] 2001, 3: 98-99), en parlar del mestre, només mencionava que «trabajó en plata a fines del siglo XVII el Misterio de la Ascensión del Señor, que existe en la catedral de Tarragona por modelo del escultor Roig». La notícia coincideix amb la informació donada per mossèn Sanç Capdevila (1935, 93) qui, sense mencionar específicament l'argenter, informava que, el 23 de maig de 1699, Josep Valls Pendutxo, ardiaca de Sant Llorenç i canonge de la catedral de Tarragona, havia promogut la fabricació d'un tabernacle de plata amb les imatges de Crist, la Mare de Déu, sant Pere, sant Joan i sant Jaume.

La documentació conservada permet constatar que l'obra va ser fabricada efectivament a càrrec de Josep Valls Pendutxo. No se n'ha localitzat el contracte però sí un compte de dèbit i crèdit entre l'argenter Matons i el doctor en drets Pere Joan Llegat, comissionat del canonge Valls per a l'afer del Misteri.³¹⁷ Segons allò que s'hi esmenta, Llegat havia lliurat l'any 1693 a l'argenter plata de vaixella per iniciar l'obra que, sumades a altres partides d'argent, van fer un total de 697 unces i 10 argenços a la llei de marca de Barcelona. La fe del contrast va revelar que l'obra havia pesat 771 unces i 10 argenços que, unificades a la llei de 10 diners i 12 grans, es corresponien a 832 unces; és a dir, una vegada conclosa l'obra, encara faltaven per abonar a l'argenter 134 unces i 6 argenços que, valorades a 30 sous per unça, suposaven una quantitat de 201 lliures, 11 sous i 4 diners. D'altra banda, les mans havien estat acordades per 100 dobles (550 lliures). Dels diferents pagaments (efectuats el 2 de febrer, l'1 i el 3 d'abril de 1699), constava que s'havien abonat 458 lliures i 14 sous, incloses 93 lliures i 10 sous per als models de fusta corresponents a les cinc imatges i a la peanya. Calia sumar-hi, a més, altres conceptes com ara el d'afinar l'argent, d'encarnar els rostres de les imatges, de guarnir-la, de fabricar el plint de fusta i platejar-lo, o de construir la caixa de fusta necessària per al trasllat de l'obra. El dia 21 de maig, Matons va signar una àpoca per la quantitat total que encara li devien: 537 lliures, 12 sous

³¹⁷ AHPB. Lluís Cases, *Manual dels actes rebuts*, 828/9, 21 de maig de 1699, f. 456v-461v (document citat per Triadó 1992, 565. Tot i això, l'interpreta com si fos el contracte i no el compte de dèbit i crèdit entre ambdues parts).

i 11 diners.³¹⁸ En definitiva, el cost total aproximat del tabernacle va assolir les 2.042 lliures, 15 sous i 7 diners.³¹⁹

L'obra va ser lliurada a Barcelona el 18 de maig de 1699 i, un dia després, mossèn Jaume Monlleó «capellà de dit senyor ardiacha», va traslladar-la a Tarragona.³²⁰ Pocs dies després, ja havia arribat al seu destí, atès que en la reunió capitular del 23 de maig de 1699 es deixa constància de l'acta de donació.³²¹ Concretament, s'hi especifica que el canonge Valls, «mogut de la devoció que té al Misteri de la Ascensió de Christo Señor Nostre, ha fet fabricar un tabernacle de plata ab las imatges de Christo Señor Nostre, de la Verge Maria, de sant Pere, sant Joan i sant Jaume a effecte de donar-lo a la present iglésia». El Capítol va admetre «ab molt gust la dita offrenda» i van donar-li permís i consentiment per fundar una novena hora el dia de l'Ascensió. En la sessió capitular del 25 de maig, el canonge Macip plantejava la necessitat de fabricar un armari per allotjar-lo, concretament a la sagristia, en el qual s'hi hauria de preservar no només el Misteri «sinó tota o casi tota la plata de la Santa Iglésia», petició que va ser acceptada pel Capítol.³²²

Des d'un punt de vista iconogràfic, l'obra representava la darrera aparició de Crist als apòstols després de la Resurrecció en el moment en què va ser elevat al cel per mitjà d'un núvol (Fets 1: 9-12). Normalment, les representacions d'aquest episodi inclouen els 11 apòstols –sense Judes i abans de la incorporació de Macià– acompanyats de la Mare de Déu, símbol de la Mare Església que Crist deixa rere seu a la Terra. També és freqüent la presència de dos àngels amb un bastó de missatger a la mà (Réau [1996] 2008, 609-610). Tot i això, la documentació relativa a l'obra de Matons només indica la fabricació de les cinc imatges esmentades en l'acta de lliurament. També en el compte s'hi relacionen «las sinch imatges y las armas del dit Misteri», de plata fina, i «la plata de la montanya», que era «casi fina»; és a dir, que l'argenter va representar-hi també la muntanya de les Oliveres. Gràcies al document, es pot saber que els rostres de les imatges anaven encarnats i que hi havia un plint de fusta per a fortificar l'obra. Respecte a l'escut d'armes, segurament el del canonge Valls, el compte menciona l'ús de setze dotzenes de pedres morades amb les quals es va configurar una graella i una palma, les càrregues situades dins del camper.

³¹⁸ *Ibíd.*, f. 456v-457v.

³¹⁹ Aquest import es desglossava en 1.248 lliures per l'argent i 794 lliures, 15 sous i 7 diners per les mans i altres despeses.

³²⁰ AHPB. Lluís Cases, *Manual dels actes rebuts*, 828/9, 21 de maig de 1699, f. 461r.

³²¹ ACCT. *Llibre d'acords capitulars*, 1698-1701, 51, caps 16, f. 112r-113r.

³²² *Ibíd.*, f. 114r-114v.

Gràcies a Matons, se sap que el tabernacle va gaudir d'una gran rebuda i que el comitent en va quedar molt satisfet, fins al punt de comparar-lo amb les grans obres de l'argenteria italiana:

Y si se considera que espero no rebre'n menor dicha de dit Molt Il·lustre Capítol de la que rebí del Il·lustre Senyor ardiaca de Sant Llorens quant en carta que me féu del sentir de la obra del Misteri de la Assensió del Senyor que fiu de son orde, me digué que estimave y regoneixia lo gran estudi y aplicació auria jo empleat en la obra accedint en tot a sa aspectació y que no creya se pogués en estos paysos fer cosa igual a las principals que de aquell gènere avia vistas en la bona porció de món auria seguida en las parts de Itàlia y altres, y que quants la veyan quedavan ab la mateixa admiració y ab molt que notar en ella de bo.³²³

En termes semblants va referir-s'hi Joan Pau Pol a l'hora d'intentar convèncer els canonges mallorquins de l'habilitat de Matons:

Poden informar-se dits senyors canonyas en los señors canonyas de la Iglésia Catedral de Tarragona qui és Juan Matons mestra argenter de Barcelona, que'ls treballà un Mystery de la Asensió del Senyor ab apòstols y Maria Santíssima que pasmà a thotom qui a vist y veu dita obra per lo molt que'està de art y sutilesa, y dita obra se ajustà en sent doblas de mans y sens demanar res dit Matons dits señors canonyas li donaren 12 doblas de albrísias.³²⁴

Quant a l'escultor que va intervenir en la fabricació dels models, Juan Agustín Céan Bermúdez esmenta la intervenció de Joan Roig segons una informació procedent de l'Arxiu Capitular de Tarragona que no s'ha pogut verificar durant el transcurs de la present recerca però que, amb tota probabilitat, és certa. Així doncs, cal apuntar que, si efectivament l'obra es va iniciar el 1693, podria ser que Matons hagués treballat amb Joan Roig I, la trajectòria del qual va allargar-se fins al 1697. Si fos així, la dada resultaria molt interessant perquè, fins ara, només s'havia pogut relacionar la trajectòria professional de l'argenter Matons amb la de Joan Roig II. Per altra banda, Céan Bermúdez ([1800] 2001, 4: 235), a l'hora de redactar l'entrada corresponent a l'escultor, va afirmar que «executó el modelo de la Asunción de Nuestra Señora, que trabajó en plata Juan Matons para la catedral de Tarragona; y se conserva el modelo en el col·legio de los Agustinos de Barcelona».³²⁵ De moment, no s'ha pogut documentar la fabricació per part de l'argenter d'aquesta imatge, amb la qual cosa podria ser que es referís, en realitat, a la imatge de la Mare de Déu que formava part del grup de l'Ascensió de Crist.

³²³ ACM. SAG 2-094, document 16054-8, 4 d'abril de 1704.

³²⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-1, 29 de març de 1703 (Ramis d'Ayreflor 1947, 76).

³²⁵ Aquesta informació ha estat recollida per altres autors com, per exemple, Josep Ramis d'Ayreflor (1947, 79), Josep Francesc Ràfols (1951-1954, 2: 727), Agustí Duran i Sanpere (1975a, 402) i Joan Ainaud de Lasarte (1978, 127).

10.3. Un nou encàrrec per a la catedral de Tarragona: els dos lleons del Monument (1695-1696)

El Misteri de l'Ascensió de Crist no va ser l'única obra de Matons que va embellir la catedral de Tarragona. Una breu anotació procedent del Llibre de Fàbrica, continguda en l'exercici del 1695, dóna a conèixer que l'argenter va cobrar 14 dobles (77 lliures) per «treballar los lleons de la caixa del Monument»³²⁶ i que va fer-ho en col·laboració amb Joan Roig, atès que hi consta el lliurament a l'escultor de 2 dobles «per dos modelos de fusta per buidar los lleons». L'any següent, les figures ja eren a la catedral. En els comptes corresponents a l'exercici del 1696, hi figura l'abonament d'1 lliura i 12 sous a l'estafeta que va transportar «dos lleons de la caixa del moniment».³²⁷ La notícia és de gran interès perquè corrobora documentalment que la relació professional de Matons amb la nissaga d'escultors es remunta a la dècada de 1690 i, per tant, que era anterior a la col·laboració de Roig II en l'urna de sant Bernat Calvó i en els canelobres de Mallorca. És probable que l'encàrrec s'hagués fet a Joan Roig I, encara que el fill hi hagués pogut intervenir com a col·laborador del taller patern.

Respecte al Monument de la catedral de Tarragona, els prelats i el Capítol van preocupar-se de dotar-lo de la magnificència que li pertocava. D'una banda, amb el finançament de nous ornaments i, de l'altra, amb la creació d'institucions i fundacions per a perpetuar la lluminària i garantir les pregàries la nit del Dijous Sant. Només se n'ha conservat l'urna, obrada del 1681 al 1685 per l'argenter Gaspar Arandes Alomar a partir, probablement, d'un disseny de l'escultor Francesc Grau (1638-1693) [fig. 240]. Sortosament, l'obra es va salvar de les grans pèrdues que va patir el tresor de la catedral durant la Guerra del Francès gràcies al fet que va ser traslladada a Mallorca per Romualdo Mon i Velarde, arquebisbe de Tarragona del 1804 al 1816, quan s'hi va refugiar arran de l'arribada de les tropes napoleòniques (Martínez Subías 2012, 2014).

Quant a la funció que devien tenir els lleons, s'ha considerat que serien elements destinats a embellir el conjunt del Monument, ubicats al frontal o a la façana (Martínez Subías 2012, 332; 2014, 20). Tot i això, no se'n tenen dades certes i, en conseqüència, no es pot dir amb exactitud quina funció devien tenir. Allò que sembla clar és que el seu obratge té relació amb la voluntat d'atorgar més solemnitat al conjunt. En la resolució capitular del 31 de juliol de 1694, s'hi especifica «que la caixa del Monument se necessita de adobar y perficionar», amb la qual cosa els lleons de Matons podrien haver estat encarregats per a resoldre aquesta necessitat. No devia ser l'única transformació del Monument perquè en el Llibre de Fàbrica s'hi registren, en

³²⁶ ACCT. *Llibre de Fàbrica*, 1687-1718, 300, capsa 73, f. 81 (Martínez Subías 2012, 332; 2014, 20).

³²⁷ *Ibíd.*, f. 87.

l'exercici del 1696, altres pagaments. Concretament, se'n consigna un de 2 lliures i 6 sous al «fuster per lo que a treballat en la caixa del Monument» i un altre d'1 lliura i 16 sous «al serraller per los ferros a fet per dita caixa».³²⁸

10.4. Un Misteri per a la confraria de la Soledat del convent de la Mercè de Barcelona (1697)

A partir del 1703, Joan Matons es va veure involucrat en un plet a la cúria del veguer de Barcelona amb el també argenter Francesc Domènech.³²⁹ El motiu del litigi va ser un desacord sobre el sou que Domènech havia de percebre arran de la seva col·laboració en una de les obres del mestre. Es tractava, concretament, del Misteri de la Soledat que Matons havia fabricat vers el 1697 «per ordre dels cavallers de la ciutat de Barcelona» de la confraria de la Mare de Déu de la Soledat, instituïda i fundada en el convent de Nostra Senyora de la Mercè de Barcelona. El Divendres Sant, la confraria, formada per la noblesa, organitzava una processó que sortia de l'església de la Mercè i que concentrava una gran quantitat de gent. Els consellers de la ciutat n'eren testimonis des d'un balcó semioficial de la plaça de la Llana (Comellas 2007, 45).

Les confraries i els gremis competien entre ells per a embellir els passos o misteris que integraven les processons de Setmana Santa, de manera que cada vegada més van incorporar ornaments d'argent, especialment les corones dels personatges sagrats i els caps de les barres dels baiards. Malauradament, en el context de crisi posterior a la Guerra del Francès, molts d'aquests treballs es van perdre perquè les confraries es van veure obligades a desprendre's de l'argent que ornamentava els misteris a fi de fabricar moneda (Amades [1953] 2006, 706-707).

El Misteri de la Soledat era un dels passos més destacats de la processó que, al seu torn, era una de les més importants de Barcelona, juntament amb la dels Dolors del Diumenge de Rams, la del Natzarè del Dimarts Sant o la de la Puríssima Sang del Dijous Sant (Miralpeix 2011, 3). El baró de Maldà explica que l'any 1776, després que es reprenguessin les processons, prohibides des de l'any 1770, la de la Soledat va ser gairebé tan llarga com la de Rams, conformada per dotze o tretze misteris dels quals el del Sant Crist era portat pels cavallers casats i, el de la Soledat, pels cavallers solters (Amat 1987, 47-49).

³²⁸ ACCT. *Llibre d'acords capitulars*, 1693-1698, 50, capsa 16, f. 61v.; *Llibre de Fàbrica*, 1687-1718, 300, capsa 73, f. 87.

³²⁹ AHCB. Cúria del veguer i del corregidor, sèrie XXXVII, actuari Josep Huguet, any 1703, caixa 424, *Francesc Domènech contra Joan Matons*, p. 1-72. També es reproduïx un fragment del procés en el plet que va enfrontar Joan Matons amb el Capítol de canonges de Mallorca a la Reial Audiència de Barcelona. ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Instrumentos producidos por parte de dicho Cabildo de Mallorca*, f. 406-398v.

L'encàrrec a Matons devia executar-se amb celeritat perquè l'argenter va requerir la col·laboració d'altres mestres, un dels quals va ser Joan Mas, que va treballar en el projecte des de l'inici. Uns dies abans del lliurament, van vincular-s'hi també els argenters Sebastià Molet, Pere Joan Sanpere³³⁰ i Francesc Domènech. Aquest darrer afirmava haver-hi treballat durant 33 jornades juntament amb el seu aprenent, Bernadí Guller, i sol·licitava que Matons fos condemnat a pagar-li la quantitat de 52 lliures i 6 sous a raó d'1 lliura i 8 sous la jornada, més 14 sous per a l'aprenent. Contràriament, Matons al·legava que Domènech havia intervingut en el Misteri uns dotze dies i Guller només deu. Per aquesta feina, l'havia remunerat amb 22 lliures abonades en dues partides. Matons considerava que la compensació era suficient i que hauria pogut pagar-li només 13 lliures i 12 sous, amb l'argument que era costum compensar, com a màxim, amb 8 rals (16 sous) per jornada els mestres i 4 rals (8 sous) els aprenents. A més, Matons no havia cobrat tot el compte pendent fins al 1700 i, tot i així, segons les declaracions de l'argenter i dels testimonis, havia retribuint tots els col·laboradors i cap s'havia mostrat disconforme fins aquell moment.

La sentència, proferida el 30 de maig de 1703, no va considerar la totalitat de la petició de Domènech però sí que li va ser beneficiosa perquè va condemnar Matons a pagar-li 46 lliures i 10 sous. La sentència es fonamentava en la declaració de l'argenter Pere Joan Sanpere, de la qual se'n podia inferir que Domènech i l'aprenent havien treballat en el Misteri 30 dies. La part de Matons va apel·lar la sentència amb l'argument que la declaració de Sanpere havia induït a confusió perquè havia declarat haver treballat en el Misteri un total de 33 dies i que, a partir del tercer, Domènech li havia comunicat que també hi col·laboraria. A fi de corregir-la, Matons va detallar amb exactitud els dies que ambdós havien treballat en el Misteri i també en què havia consistit la col·laboració. És per això que, més enllà de la disputa monetària, la documentació processal permet tenir una idea aproximada de com era el Misteri i de la feina d'argenteria que va comportar.

La tasca de Sanpere, retribuïda amb cinc dobles (27 lliures i 10 sous), havia consistit en la fabricació de «la corona de las armas de dit Misteri y las cornucòpies dels cantons del detràs de dit Misteri fins al estat de emblanquir, brunyir y dorar». La seva intervenció en l'obra s'havia iniciat una vegada conclusos els models de fang, els motlles de guix i les estampes d'estany. Els models de fang s'havien enllestit el dia 10 de març de 1697 i havien estat necessaris tres dies més per tal d'acabar els motlles de guix i assegurar que fossin «axugats y torrats» per tal de

³³⁰ El cognom de l'argenter apareix escrit en la documentació indistintament amb la fórmula «Sanpere» o «Santpera». S'ha optat per la primera opció perquè és així com l'escriu l'artífex en el seu examen de passantia. Vegeu Pere Joan Sanpere, *disseny de gerro*, 19 de novembre de 1694 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 713, f. 264).

buidar les «estampas de estany de dita corona de las armas y cornucopias».³³¹ Així doncs, Sanpere havia començat a treballar efectivament en l'obra el 14 de març de 1697 i havia acabat la seva tasca el 5 d'abril. Calia restar-hi, d'una banda, els quatre dies que havien estat necessaris per a col·locar les peces, emblanquir-les i daurar-les i per a soldar els cargols i, de l'altra, els dies de precepte. En definitiva, Sanpere havia intervingut en el projecte un total de 13 dies efectius. El tercer dia que hi treballava, Domènech li havia comunicat que també hi col·laboraria; per tant, els dies que hi devia intervenir en van ser deu i alguns coincidents amb dies festius. A més, la tasca de Domènech en la fàbrica del Misteri havia estat menor que la de Sanpere: havia consistit a cisellar tres fulles de les cantoneres del davant del baiard, a treballar amb la tècnica del repussat una part de les planxes «en aquell endret que no y hauria sobras per a poder-las sisellar perquè la pega las cobria» i a ajustar i soldar alguns cargols.³³² El seu aprenent s'havia limitat a les tasques de gratibuixar i brunyir.

Respecte a l'abast de la col·laboració de Joan Mas, no se'n tenen detalls però devia ser necessàriament superior. El mateix argenter va declarar haver-hi treballat des de l'inici, tal com va certificar-ho un dels seus col·laboradors, Josep Granés, que va declarar haver habitat a casa del mestre durant l'any 1697 on s'hi treballava «molta part del Misteri de la Soledat que feren los cavallers de esta ciutat».³³³ Tampoc se sap en què va consistir exactament la tasca de Sebastià Molet però sí que va treballar-hi durant la quaresma del 1697. Es desconeix què van cobrar malgrat que la documentació indica que tots dos van quedar-ne satisfets.

La documentació processal no dona més informació relativa a l'obra, de manera que és probable que l'encàrrec a l'argenter hagués consistit només en l'ornamentació del baiard, amb les motlures, les cantoneres, les armes de la confraria i algun altre element decoratiu. En qualsevol cas, la feina es va acabar a darrera hora, atès que el Misteri va ser lliurat el 5 d'abril de 1697, Divendres Sant, a les dues de la matinada. El responsable de rebre'l va ser el noble Bernat de Gàver i Fluvià, cavaller i síndic del braç militar (Martí Fraga 2009, 454).³³⁴

Malgrat que el Misteri va sortir en processó des del mateix any 1697, la seva vida no devia ser molt llarga. L'1 de novembre de 1718, els majorals de la confraria declaraven que «d'esta part de trenta anys, poch més o menos, que se feu de plata part dita de lo Misteri de Nostra Señora de la Soledat que aportan los cavallers en la professó que, tots anys lo Divendres Sant a la

³³¹ AHCB. Cúria del veguer i del corregidor, sèrie XXXVII, actuari Josep Huguet, any 1703, caixa 424. *Francesc Domènech contra Joan Matons*, p. 53-54.

³³² *Ibíd.*, p. 34.

³³³ *Ibíd.*, 21 de maig de 1703, p. 9 (declaració de Joan Mas); 31 d'octubre de 1703, p. 2 (declaració de Josep Granés).

³³⁴ *Ibíd.*, p. 54.

tarda, fa y dedica piadosament la dita confraria». En realitat, feia tot just vint-i-un anys que Matons havia entregat el Misteri però tot i això havia patit desperfectes. Segons afirmaven en el mateix document «lo dit Misteri amb lo ús y servei de tants anys se troba molt atropellat y malmès havent-hi moltes pessas rompudas y altres reparadas y la plata ja ennegrida, la qual per la part de dorar no se pot blanquejar, y que los portans de aquell se queixan per lo pesat».³³⁵

Aquesta situació s'havia agreujat per l'elevat cost que, des de l'inici, els cavallers de la confraria havien hagut d'assumir per tal de guarnir-lo any rere any. Les despeses que suposaven els rams de flors artificials i els ornaments per a la creu i la corona de la Mare de Déu havien provocat la falta de cavallers voluntaris que volguessin encarregar-se'n. La situació havia arribat a ser tan preocupant que, el 16 de març de 1710, s'havia resolt que el cost de l'ornamentació anés a càrrec de la confraria. A canvi, el cavaller portador del Misteri durant la processó havia de donar deu dobles en concepte d'almoïna. Aquesta proposta, però, no va acabar de reeixir i, finalment, el 1718 la confraria va determinar una altra solució: desfer el Misteri i reutilitzar l'argent per fer-ne un de nou en el qual els rams de flors i els ornaments de la creu i la corona fossin també d'argent. Esperaven que «ab est medi se alleujaria lo pes de dit Sant Misteri y lo cavaller portant no hauria de gastar per obrador».³³⁶

El mateix 1 de novembre de 1718, es va signar l'acte de concòrdia entre els majorals de la confraria i l'argenter Jeroni Elies per a la «fàbrica y renovació de dit Misteri de Nostra Senyora de la Soledat».³³⁷ El mestre es comprometia a tenir enllestida l'obra el Diumenge de Rams de l'any següent i a seguir el dibuix que ell mateix havia realitzat. El contracte també deixava clar que la renovació contemplava l'obratge de vint rams o florerets d'argent amb diferents flors. D'aquests, setze havien de col·locar-se «en lo ruedo del beart ahont se acostumavan posar rams de flors de cola». Els quatre situats a les cantoneres havien de tenir una mida superior i seguir el model del ram de seda que li havien donat com a mostra, mentre que els quatre restants «havien de ser desfets» per adornar la creu. En canvi, s'indicava que l'escut d'armes de la confraria i els dos àngels situats al dors del baiard havien de quedar amb «la mateixa forma menos que se n'ha de traurer lo or», amb la qual cosa devien mantenir-se els del projecte de Matons amb l'excepció del sobredaurat. Elies havia de fer també un altre escut amb les armes de la confraria per a col·locar-lo a la part del davant mentre que «lo demás del beart ha de ser entretaxit ab una ordenansa de flors com està contengut en dit diseño». Per la seva banda, la confraria es responsabilitzava del vellut negre per a cobrir-lo. Quant a la qüestió econòmica, els

³³⁵ AHPB. Bonaventura Galí, *Decimum octavum manuale instrumentorum*, 918/18, 1 de novembre de 1718, f. 172v-173v.

³³⁶ *Ibid.*, f. 173r.

³³⁷ *Ibid.*, f. 173v-174v.

majorals entregarien a Jeroni Elias l'argent i l'or existent en el Misteri anterior, que havien de ser degudament pesats en presència del notari. Alhora, l'argenter quedava obligat a bonificar els majorals amb 60 peces de vuit per l'or que en pogués treure. Per les mans, rebria 444 peces de vuit (621 lliures i 12 sous) en acabar l'obra: 320 per a la tasca desenvolupada en els vint rams i 124 per a la guarnició del baiard. El dia 2 de novembre, Elies firmava una àpoca als majorals de la confraria pel valor de 963 unces i 1 argenç corresponents a l'argent obtingut de l'antic Misteri.³³⁸

10.5. Un Nen Jesús destinat a la Seu Vella de Lleida (1700-1701)

En el catàleg de l'argenter, també s'hi troben escultures d'argent, una de les tipologies més característiques de l'argenteria d'època moderna. Una d'aquestes és la imatge del Nen Jesús per a la Seu de Lleida. De l'obra, en va donar notícia el mateix argenter en una de les cartes que va enviar al Capítol de Mallorca tot just iniciar el projecte dels canelobres:

Per a mi lo més era empenyar-me y que entenguessen que, empenyat que fos, no feya jo menos en las obras encara que se consertassen a baix preu, en prova del qual doní lo exemplar de la imatge del Ninyo Jesús que fiu per la Santa Iglésia de Lleyda en la qual, a més de las sinch sentas lliuras de mans ab que se consertà y fiu obra per a més de dos-sentas lliuras de pèrdua, y no quedí menos gustós per no aver pogut accedir en més de dotze doblas de albrícias per ocasió de trobar-se molt exhaust en aquella era aquell Molt Il·lustre Capítol.³³⁹

Ben probablement, l'escultura va desaparèixer com a conseqüència dels nefastos esdeveniments que, des del segle XVIII i fins al XX, van afectar l'edifici de la Seu Vella i el seu patrimoni moble: la Guerra de Successió, la Guerra del Francès i, especialment, la perllongada ocupació militar de l'edifici per part de l'exèrcit espanyol des del 1707 i fins a finals de la dècada de 1940.³⁴⁰

Del Nen Jesús, se'n tenia coneixement gràcies a les recerques efectuades a l'Arxiu Capítular de Lleida per Gabriel Alonso (1976, 371, 375-376), primer, i Joan Bosch i M. Assumpta Roig (1991, 318), després. Tot i això, en aquests treballs no s'hi especificava l'artífex, atès que el nom no apareixia referenciat en els volums de les actes capitulars ni en els llibres d'obra de la Seu, fonts emprades en ambdues investigacions. L'afortunada localització d'uns comptes

³³⁸ AHPB. Bonaventura Galí, *Decimum octavum manuale instrumentorum*, 918/18, 2 de novembre de 1718, f. 174v.

³³⁹ ACM. SAG 2-094, document 16054-8, 4 d'abril de 1704.

³⁴⁰ En relació amb els successos que van afectar la ciutat de Lleida des del segle XVII i fins al primer terç del segle XX, vegeu el volum IV de la segona edició augmentada, corregida i actualitzada de la *Història de Lleida* de Josep Lladonosa (1991). Quant a l'afectació del patrimoni artístic d'època moderna de la Seu Vella, vegeu concretament el treball de Joan Bosch i de M. Assumpta Roig (1991).

conservats en els llibres de sagristia, n'ha revelat la identitat i ha permès posar en relació les paraules de l'argenter amb les notícies documentals ja conegudes.³⁴¹

L'origen de l'obra es remunta al capítol celebrat el 21 de desembre de 1698, en el qual els canonges lleidatans van resoldre «que's fasse un Salvador per a la sagristia de plata»³⁴² alhora que van nomenar una comissió responsable, encapçalada per l'ardiaca Jerònim de Valls, i encarregada d'indagar la quantitat d'argent disponible a la sagristia.³⁴³ Segons un memorial conservat, els capitulars lleidatans van sacrificar un considerable nombre de peces d'argent que totes juntes pesaven 45 lliures tenderes i mitja.³⁴⁴ Al llarg del 1699, també es devien fer gestions relatives a la fabricació d'un model de fusta perquè, en el capítol celebrat el 23 de desembre, s'hi resolvia que Valls el fes adobar com cregués convenient. Pocs dies després, el 5 de gener de 1700, van deliberar que «acabada la estàtua de plata del Niño Jesús, sie donat lo modelo de fusta o los trossos de aquella al señor ardiaca Valls».³⁴⁵

Enllestit el model, l'obratge va iniciar-se a començaments del 1700. En un compte autògraf elaborat pel mateix Matons el 28 de febrer de 1701, conclosa la imatge, s'hi detalla el lliurament d'una primera partida d'argent el 25 de gener de 1700 conformada per «diferents pesas vingudes de Lleyda per fer y fabricar una imatge de un Ninyo Jesús per dita Santa Chatedral Iglésia», les quals sumaven un total de 576 unces i 15 argenços. S'hi van afegir dues partides més d'argent: una el 30 de juliol del 1700, corresponent a 47 unces i 5 argenços, i una darrera el 30 d'agost del 1700, de 130 unces i 6 argenços.³⁴⁶ L'obratge devia executar-se amb celeritat perquè, en el capítol celebrat el 26 de novembre de 1700, els canonges ja es plantejaven el transport de la imatge a Lleida. Per aquest motiu, van resoldre escriure al canonge Francesc Sabater, comissionat del Capítol lleidatà, perquè «lo enviar lo Niño Jesús, que o fasse de la manera li escriurà lo señor ardiaca Valls».³⁴⁷

³⁴¹ ACL. P3B_M5_P3_C06, *Comptes de Sagristia 1689-1714*, f. 204v (compte elaborat per Joan Oliver, administrador), f. 209v-210r (compte elaborat per Joan Matons) i f. 211r-212r (compte elaborat per canonge Francesc Sabater).

³⁴² Gabriel Alonso (1976, 371) diferencia una escultura d'argent del Salvador (1699) i una del Nen Jesús (1700) mentre que Joan Bosch i M. Assumpta Roig (1991, 318) consideren que es tractaria de la mateixa obra.

³⁴³ ACL. AC-0109, 1697-1700, 21 de desembre de 1698, f. 161r (Bosch i Roig 1991, 318 n. 43).

³⁴⁴ ACL. P3B_M5_P3_C06, *Comptes de Sagristia 1689-1714*, f. 207r-207v: «dos calses dorats», «dos gerros, lo un dorat», «una calderilla», «una creu ab un sant Christo dorat», «altre gerro», «dos canadelles grans», «altres dos canadelles dorades», «un remate de valle dorat», «un salispace», «una veracreu», «un calse trencat», «un pom de olors», «tres crimeres», «dos canadelles petites», «dos indices», «una palmatòria petita», «una asafata gran sisellada», «una font vella», «quatre patenes», «un calse ab la copa dorada», «altre calse ab la copa dorada», «tres patenes, les dos dorades», «sinch platillos», «una custòdia ab lo sol y una creu», «quatre crimeres petites», «una creueta dorada ab un sant Christo», «dos culleretes», «en un paperet, dos o tres bossins de plata».

³⁴⁵ ACL. AC-0109, 1697-1700, 23 de desembre de 1699, f. 223v; 5 de gener de 1700, f. 230v (Bosch i Roig 1991, 318 n. 43).

³⁴⁶ ACL. P3B_M5_P3_C06, *Comptes de Sagristia 1689-1714*, f. 209v.

³⁴⁷ ACL. AC-0109, 1697-1700, 26 de novembre de 1700, f. 331v.

Un altre compte, en aquest cas elaborat pel canonge Francesc Sabater, revela que la quantitat lliurada a Matons, a Barcelona, arribava a les 1.734 lliures, 9 sous i 7 diners. Aquesta xifra incloïa les partides corresponents a l'argent i al valor de la manufactura, amb l'excepció de 110 lliures que havien estat enviades pel canonge Valls el 15 de gener de 1700, corresponents al primer pagament de les mans.³⁴⁸ Altres conceptes que s'hi detallen són les 49 lliures pagades a l'escultor pel model de fusta d'alzina, les 5 lliures i 10 sous abonades al pintor per l'encarnació de la imatge o les 5 lliures corresponents a la construcció de la caixa que havia de transportar l'escultura fins a Lleida. Malgrat que en el compte no s'especifica la identitat dels col·laboradors de l'argenter, es pot deduir que tots ells treballaven a Barcelona, atès que van ser remunerats pel canonge Sabater a la Ciutat Comtal. A més, el compte permet conèixer millor com era l'escultura. Als detalls ja comentats, com el fet que el Nen Jesús anava encarnat, s'hi pot afegir que tenia «dos ulls de porcellana», que als peus s'hi havia simulat una nuvolada i que la peanya era de fusta platejada. Probablement en algun punt tindria també una ornamentació a base de pedres. Com a mínim, en el compte hi figuren 4 lliures i 10 sous abonades al lapidari «per vuit pedras grosas y trenta tres patitas».

La fe del contrast va revelar que l'obra pesava 710 unces i 2 argenços que, unificades a la llei de marca de Barcelona, feien un total de 802 unces i 9 argenços. Atès que el preu de l'argent s'havia contractat a raó de 30 sous l'unça, el còmput final assolia la quantitat de 1.203 lliures, 16 sous i 10 diners. Tenint en compte que el valor de l'argent enviat pels canonges de Lleida era de 1.132 lliures i 7 diners, encara li devien a Matons 71 lliures, 16 sous i 3 diners. Calia sumar-hi les 390 lliures pendents de les mans: en total 461 lliures, 16 sous i 3 diners, per les quals l'argenter va firmar un rebut el 28 de febrer de 1701.³⁴⁹

L'obra va agradar als canonges lleidatans: a més de les 500 lliures amb què s'havien concertat les mans, van resoldre bonificar l'argenter amb 12 dobles (66 lliures) «per lo bé que ha treballat y ha tingut més treball del que y hauria en la planta».³⁵⁰ Precisament, Joan Matons, en la missiva enviada als canonges mallorquins, argumentava que, malgrat que les mans haurien hagut de ser recompensades amb 200 lliures més de la quantitat pactada, el Capítol de Lleida només havia pogut premiar-lo amb 12 dobles pel fet de trobar-se en una situació econòmica precària. Tot i això, l'argenter assegurava que el treball que havia aplicat en la imatge havia estat exactament el mateix que si hagués estat degudament recompensat perquè no es movia

³⁴⁸ ACL. P3B_M5_P3_C06, *Comptes de Sagristia 1689-1714*, f. 209v i 211r-212r.

³⁴⁹ *Ibid.*, f. 209v-210r (compte elaborat per Joan Matons).

³⁵⁰ ACL. AC-0110, 1701-1703, 8 de març de 1701, f. 20r; ACL. P3B_M5_P3_C06, *Comptes de Sagristia 1689-1714*, f. 204v. La notícia sobre la bonificació va donar-la també Gabriel Alonso (1976, 371).

pel valor econòmic sinó per «l'honor y estimació» en relació amb la seva feina.³⁵¹ Amb tot, a partir dels comptes conservats, es pot calcular que la despesa total en l'obra va ser de 1.910 lliures, 9 sous i 7 diners, una xifra gens menyspreable.

L'estàtua d'argent obrada per Joan Matons s'ha de contextualitzar en una dinàmica creixent de fabricació d'imatges del Nen Jesús amb metall noble. Una d'aquestes és la que Francesc Via II va fer per a l'església de Sant Vicenç de Rupià gràcies al llegat testamentari del prevere Vicenç Massanet. L'argenter va treballar a partir d'un model de fusta d'alzina elaborat per Joan Roig I i pel qual l'escultor va cobrar 11 lliures. El contracte amb l'argenter es va formalitzar el 15 d'abril de 1689 i va acabar la imatge pocs mesos després. El lliurament va tenir lloc l'1 de gener de 1690: el preu de les mans es va pactar per un total de 180 lliures (Madurell 1954, 24).

Un altre cas és l'escultura d'argent del Nen Jesús fabricada per Francesc Martorell per a la catedral de Solsona a partir d'un model de l'escultor manresà Josep Sunyer. El contracte es va signar el 30 de juliol de 1738 entre l'artífex i el canonge Joan Lluch. L'obra tampoc s'ha conservat però la documentació en dóna més dades. Estava formada per la peanya i la figura del Nen, probablement dreta. El contracte especificava que havia de tenir vuit pams d'alçada, i que portava dues corones. La iconografia es completava amb una bola del món i un núvol. Tenia els ulls de *porcellana* i duia unes pedres d'escàs valor. Les dues corones i el món es van sobredaurar mentre que el Nen Jesús tenia les carnacions pintades. La imatge va pesar 996,625 unces i el cost total va arribar a la considerable xifra de 3.312 lliures, 2 sous i 7 diners, de les quals 102 lliures, 9 sous i 1 diner i mig van anar destinades a sufragar el preu de les mans. El Capítol va quedar satisfet amb el resultat, de manera que van bonificar Martorell amb 56 lliures (Planes 2012, 45-48).

Afortunadament, s'ha conservat una escultura d'argent del Nen Jesús d'època moderna procedent de l'església de la Pietat de la Seu d'Urgell (Vives 1979, 478) [fig. 241]. Datada al segle XVII, se'n desconeix l'autoria però el treball denota que va ser executada per un artífex de primer nivell. Representa l'infant Jesús dempeus i aixecat damunt la bola del món de la qual en surten dues cares d'àngel amb ales esteses. Destaca el mantell de plecs sumptuosos que envolta el cos de l'infant i que li recobreix pràcticament tota la part posterior. Com és habitual en aquest tipus d'obres, reproduïx un teixit de brocat de flors, algunes d'obertes i d'altres encara poncelles, tiges i fulles naturalistes. L'esfera i el mantell són del color de l'argent, mentre que les cares angèliques i el Nen Jesús tenen les carnacions simulades i el cabell d'un ros intens. Un clau situat al bell mig de la part posterior del crani evidencia l'existència d'una corona que no s'ha conservat. També devia sostenir amb la mà una llarga i fina creu de fusta,

³⁵¹ ACM. SAG 2-094, document 16054-8, 4 d'abril de 1704.

actualment perduda. En resum, els diversos exemples descrits documentalment i el Nen Jesús de la Seu d'Urgell permeten tenir una idea aproximada de com devia ser la proposta de Matons per a la Seu de Lleida.

10.6. Algunes dades sobre un sant Agustí per a la col·legiata de Santa Maria de Manresa (1700-1702)

L'argenter Joan Matons també va obrar una figura de sant Agustí destinada a la col·legiata de Santa Maria de Manresa. Carles Dorico (2007, 317-318) ha documentat l'encàrrec del bisbe Antoni Pasqual, que l'argenter va executar segons un model de fusta fabricat per l'escultor Pau Costa. Malgrat que no es tenen notícies detallades ni de les característiques del treball ni tampoc de l'evolució del procés, es pot intuir que l'encàrrec devia efectuar-se en el context dels contactes per a l'urna de sant Bernat Calvó. El 3 de novembre de 1700, el bisbe de Vic va ordenar l'abonament de 483 lliures i 2 diners a un botiguer vigatà pel cost de l'argent que havia fet arribar a Joan Matons. Es conserva també una segona ordre de pagament, aquesta sense datar, segons la qual l'argenter va rebre 66 lliures, 19 sous i 10 diners en retribució de les mans i de l'argent que hi havia hagut d'afegir. Es tracta, amb tota probabilitat, del darrer pagament que el bisbe devia fer en relació amb l'obra. Quant a la intervenció de Pau Costa, se'n té constància gràcies a un document datat el 13 d'agost de 1702, segons el qual l'escultor es va ocupar de fabricar el model de la figura de sant Agustí a canvi que Antoni Pasqual li condonés la quantitat corresponent a la compra d'una casa –escripturada el 22 d'octubre de 1698– al carrer de Sant Sadurní de Vic i que es trobava sota el domini alodial del bisbe.

10.7. Una comanda de la catedral de Barcelona: la maça del bidell (1701-1702)

A començaments del segle XVIII, Joan Matons va fabricar una maça «de plata blanca y dorada» per al bidell del Capítol de la catedral de Barcelona. L'origen de l'encàrrec es remunta a l'agost de 1701, quan els canonges plantejaven la necessitat de crear una comissió per tractar «tot lo que se offerirà en la entrada de sa magestad»;³⁵² és a dir, començaven a disposar els preparatius necessaris per a rebre Felip V a Barcelona, atès que el nou monarca hi havia convocat la Cort general. Les sessions de les anomenades Corts de Barcelona es van celebrar entre el 12 d'octubre de 1701 i fins al 14 de gener de 1702. L'entrada reial va tenir lloc uns dies abans, concretament el diumenge 2 d'octubre de 1701 cap a les dues de la tarda, pel portal de Sant Antoni, l'accés més il·lustre de la ciutat. Va ser rebut per les autoritats i va

³⁵² ACB. *Resolucions. Actes capitulars*, 1700 (maig)-1702 (maig), 8 d'agost de 1701, f. 229r.

organitzar-se una gran celebració en honor seu (*Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, 1997-2007, 10: 34).

Entre les diferents accions que volien dur a terme, els canonges proposaven que «lo viadell se hauria de fer la lloba de domàs nova y adobar o renovar la massa que a de portar y també lo sombrero o gorra de vellut per anar la funsió més lusida».³⁵³ Uns dies després, el canonge i sagristà major Miquel Magarola, responsable de la gestió, informava el Capítol que les accions relatives al vestuari del bidell s'estaven efectuant sense entrebancs. Quant a la maça, en canvi, advertia que no se'n podria fer una de nova per la brevetat del temps. Els canonges no estaven disposats a renunciar-hi, així que van resoldre que, en cas que l'argenter del Capítol de la seu confirmés que no tenia prou temps per executar-la, es consultés la disponibilitat d'altres argenters.³⁵⁴ Ben probablement, gràcies a aquesta disposició, es va consultar l'afer amb Joan Matons, que es va comprometre a fabricar l'obra. El 18 d'octubre, el canonge i sagristà major Pere Pau Atxer informava que la maça ja s'estava fabricant i que el mestre sol·licitava 62 lliures per l'argent que havia hagut de comprar.³⁵⁵ El Capítol va autoritzar-ne la despesa i, el 23 d'octubre de 1701, es va fer efectiu el pagament «a bon compte de la plata que dit Matons a comprada per fabricar la massa de plata».³⁵⁶

A mitjans del mes de desembre, el canonge Atxer informava d'una nova petició de 90 lliures per a comprar 60 unces d'argent. A fi d'afrontar-la, el Capítol va resoldre que se cerqués plata vella de la sagristia. Els dubtes sobre la disponibilitat econòmica van provocar que, en reunions posteriors, s'arribés a plantejar l'opció de suspendre l'obratge de la maça. No obstant això, a finals de gener, el canonge Atxer informava que hi havia recursos suficients per prosseguir l'obra, de manera que el Capítol va resoldre pagar l'artífex.³⁵⁷ L'abonament va tenir lloc el 30 de gener de 1702: en total 147 lliures i 5 sous pel valor de 95 unces d'argent a raó de 31 sous l'unça que l'argenter ja havia adquirit.³⁵⁸ A aquesta quantitat, van sumar-s'hi 18 trentins d'or necessaris per a daurar la maça, que van sol·licitar-se l'abril d'aquell any. El canonge Atxer va oferir avançar-los del seu patrimoni, proposta que el Capítol va acceptar.³⁵⁹

³⁵³ *Ibíd.*, 12 d'agost de 1701, f. 232v.

³⁵⁴ *Ibíd.*, 29 d'agost de 1701, f. 234v.

³⁵⁵ *Ibíd.*, 18 d'octubre de 1701, f. 269r.

³⁵⁶ ACB. *Sagristia. Llibres de dipòsits de caixa i de vaivé de la sagristia*, 1686-1706, f. 55r.

³⁵⁷ ACB. *Resolucions. Actes capitulars*, 1700 (maig)-1702 (maig), 20 de desembre de 1701, f. 307r; 9 de gener de 1702, f. 309v; 27 de gener de 1702, f. 319r.

³⁵⁸ ACB. *Sagristia. Llibres de dipòsits de caixa i de vaivé de la sagristia*, 1686-1706, f. 55r.

³⁵⁹ ACB. *Resolucions. Actes capitulars*, 1700 (maig)-1702 (maig), 28 d'abril de 1702, f. 368r.

La maça es va concloure poc temps després: el 2 de juny d'aquell any es va efectuar la fe del contrast, certificada per l'argenter Josep Ros³⁶⁰ i el 14 de juny, en reunió capitular, es va llegir el compte elaborat per l'argenter.³⁶¹ En aquesta ocasió, l'obratge no s'havia regulat per mitjà d'un contracte, sinó que el preu final havia de pactar-se una vegada fos conclusa. Tot i això, l'ajust no va ser senzill perquè l'argenter va considerar que el valor total de l'argent i de les mans era de 1.020 lliures, 10 sous i 8 diners. Als canonges, però, els va semblar «ser tan excessius los gastos y exorbitat lo que demana dit argenter» que van decidir informar-se amb altres mestres d'allò que realment podia costar una obra d'aquestes característiques. En la sessió del 28 de juny, els canonges Josep Ramon i Miquel de Magarola, delegats del Capítol en aquest afer, van comunicar a la resta de capitulars que si aconseguien pactar amb l'argenter el pagament de 100 dobles (550 lliures) per la manufactura de l'obra «faria bon negoci lo Capítol». Els canonges van acceptar la proposta i van deixar en mans dels capitulars Ramon i Magarola la tasca d'entendre's amb el mestre.³⁶² El mateix dia, van ordenar als canonges Lluís de Josa i Peguera, Antoni de Saiol i Quarteroni i Josep Ramon i Reig, en qualitat de responsables de la caixa dels dipòsits de la sagristia, que paguessin a Matons 761 lliures, 5 sous i 8 diners en compliment de les 970 lliures, 10 sous i 8 diners del cost total de l'obra,³⁶³ és a dir, que van aconseguir rebaixar en 50 lliures el preu que havia proposat Matons. Segons els comptes dels capitulars barcelonins, aquesta quantitat es desglossava tal com es presenta a la Taula 9:³⁶⁴

TAULA 9. Despesa vinculada a la fabricació de la maça d'argent per a la catedral de Barcelona (1701-1702)

Concepte	Cost
Argent: 177 unces i 14 argenços de pes de la maça, a raó de 15 rals i mig l'unça (31 sous)	275 ll. 14 s. 2 d.
Daurat de la maça: 17 trentins, 1 onçè i ¼ d'onçè, a raó de 6 lliures i 6 sous cada trentí	109 ll. 14 s. 6 d.
Asta i ànima de fusta	1 ll. 2 s.
Ferros amb rosques de la maça	1 ll.
Models de cera fets per un escultor	33 ll.
Mans de «fabricar y dorar dita obra o massa»	550 ll.
Total despesa	970 ll 10 s 8 d
Font: elaboració pròpia	

³⁶⁰ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Instrumentos producidos por parte de dicho Juan Matons*, f. 393r. S'hi reproduïx una carta datada el 28 de juny de 1702 en poder de Macià Marçal, notari del Capítol de la catedral de Barcelona, amb el manament relatiu al pagament.

³⁶¹ ACB. *Resoluciones. Actes capitulars*, 1702 (maig)-1704 (abril), 14 de juny de 1702, f. 13v.

³⁶² *Ibid.*, 28 de juny de 1702, f. 17r-17v.

³⁶³ ACB. *Sagristia. Llibres de dipòsits de caixa i de vaivé de la sagristia*, 1686-1706, f. 99r.

³⁶⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Instrumentos producidos por parte de dicho Juan Matons*, f. 393v-393r. S'hi reproduïx una carta datada el 28 de juny de 1702 en poder de Macià Marçal, notari del Capítol de la catedral de Barcelona, amb el manament relatiu al pagament.

L'exemple de la maça va ser emprat per l'argenter Matons en el plet que va enfrontar-lo amb el Capítol de canonges de Mallorca per evidenciar que, en aquesta ocasió, les mans s'havien recompensat amb 25 lliures el marc d'argent treballat, un preu molt elevat respecte allò que els capitulars mallorquins volien abonar pels canelobres. L'argenter, a més, remarcava que, en el cas de la maça, la majoria de les parts s'havien fabricat amb la tècnica de la fosa mentre que l'obra dels canelobres tenia moltes parts treballades amb repussat, tècnica que implicava un major treball. És interessant reproduir la descripció de l'obra feta pel mateix argenter:

Las piessas que se hallan en dicha massa, siendo como son todas vaciadas o fundidas, menos el cuerpo de los cañutos del mango y parte de tres piessas del cuerpo de dicha massa, que son de chapa lisas sin sinelar, quando en los ciriales fabricados ay muchísimas piessas de chapa en relieve y sineladas con mucho mayor trabajo y arte como assí es público y notorio.³⁶⁵

Des d'un punt de vista tipològic, les maces són una derivació clara dels ceptres reials, autèntics signes d'autoritat i protocol. Són abundants els exemples obrats per diverses institucions públiques, normalment en nombre parell, com ara les dues de Francesc Via II per a la vila de Reus (1712) [fig. 201]. També n'hi ha d'àmbit religiós, com les maces napolitanes que es conserven a la catedral de Burgos, fabricades el 1529 (Salas 2004, 536), o l'exemplar fabricat per Bonaventura Fornaguera per a la Seu de Lleida.³⁶⁶ Quant a la forma, és probable que la maça obrada per Matons disposés d'un cap tancat en forma d'esfera, d'aspecte clarament massís, característica habitual de les maces del segle XVII a diferència de les del segle XVI, les quals disposaven normalment d'un ceptre curt i d'un cap calat definit per elements en forma d'essa.³⁶⁷

10.8. Una custòdia per a les Guàrdies Valones (1725)

Cap al final de la seva trajectòria, Matons va fabricar una custòdia per ordre d'Hilari Meesens, capellà del regiment de les Guàrdies Valones. El contracte es va signar el 29 d'abril de 1725 i l'argenter va tenir enllestida l'obra aproximadament un any després. També en aquest cas el pagament va ser motiu de controvèrsia fins al punt que l'argenter no es va considerar satisfactòriament retribuït. El 23 de març de 1726, va firmar una declaració i protesta en la qual reconeixia haver cobrat una part de la feina a través de l'argenter Pau Vilallonga, el qual li havia entregat 122 lliures, 16 sous i 8 diners de moneda d'ardit en diners comptants (87 pesos,

³⁶⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 131r-131v.

³⁶⁶ ACL. P3B_M5_P3_C06, *Comptes de Sagristia 1689-1714*, f. 48r (1691).

³⁶⁷ Per a una aproximació a l'evolució de les maces en territori peninsular, vegeu els treballs de Carlos Salas (2004) i d'Ignacio Miguélez (2010).

10 rals i 8 diners de moneda de billó catalana).³⁶⁸ Tot i això, feia constar que encara havien d'abonar-li el valor de diferents peces i materials emprats per reforçar l'obra:

A saber que para el cumplimiento de la paga total falta el valor o coste de la piessa de madera que está y sirve de refuerzo dentro del Polo Celeste; el del hierro que circuye y refuerza por dentro el sol grande y por línea perpendicular toda la montea y pie de la obra; las muellas de azero del sol pequeño, como también el importe de las piessas de letón o alambre que son de chapa y en parte vassías sirviendo de fortificación y mantenimiento a la dicha obra.³⁶⁹

L'argenter no només denunciava l'impagament sinó també que Meesens l'havia enganyat per sostreure la custòdia del seu taller. Concretament, el 19 de març de 1726 li havia sol·licitat l'obra amb l'excusa que havia de mostrar-la al llavors coronel del regiment de les Guàrdies Valones de Felip V i capità general de l'Exèrcit i Principat de Catalunya, Guillaume de Melun, més conegut com a marquès de Risbourg (Brussel·les, 1660-Barcelona, 1735) (Borràs Maimó 2009, 49). L'eclesiàstic li havia promès que li retornaria la custòdia i que li pagaria la totalitat d'allò que havien pactat, però no va fer cap de les dues coses. Ans al contrari, va amagar l'obra i va absentar-se de la ciutat el dia 21 de març. Davant d'aquesta situació, Matons no considerava que el deute estigués saldat i obria la possibilitat de pledejar per obtenir la totalitat del pagament. No es té constància de com va acabar l'assumpte però segurament l'argenter es va conformar amb els diners rebuts i no va emprendre cap mesura legal. Com a mínim, en una relació de les accions legals que, a petició de Matons, l'advocat Aleix Fornaguera havia dut a terme fins al 1729, només hi figura el memorial notarial del 23 de març de 1726, valorat en 1 lliura i 4 sous.³⁷⁰

10.9. Un plet amb l'argenter Josep Tramulles i Ferrera arran de l'obratge d'un calze d'argent (1730)

Una de les darreres obres documentades de Matons és un calze d'argent obrat per indicació de l'argenter Josep Tramulles i Ferrera. Se'n té coneixement gràcies a un plet que va enfrontar els dos mestres a la cúria del corregidor de la ciutat de Barcelona del 10 d'abril al 3 de maig de 1730.³⁷¹ El motiu del litigi va ser la negativa de Matons a lliurar el calze «blanqueado solamente y sin dorar», és a dir, del color natural de l'argent perquè considerava que el treball no estaria

³⁶⁸ AHPB. Bonaventura Galí, *Vigessimum sextum manuale instrumentorum*, 918/26, 23 de març de 1726, f. 93v-94r.

³⁶⁹ *Ibid.*, f. 93v.

³⁷⁰ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Aleix Fornaguera contra Joan Matons*, f. 199v.

³⁷¹ Cúria del veguer i del corregidor, sèrie XXXVII, actuari Antoni Riera, any 1730, caixa 393, *Josep Tramulles y Ferreras, platero, vecino de la presente ciudad de Barcelona contra Juan Matons, también platero, vecino de dicha presente ciudad*, s. f. (Dorico 2014, 151 n. 90).

conclòs fins que la copa no s'hagués sobredaurat. Per aquest motiu, exigia que Tramulles li subministrés l'or necessari per a portar a terme el procediment d'acabat i complir així allò que s'havia convingut. El seu futur gendre no comprenia perquè Matons s'aferrava a haver de sobredaurar el calze, sobretot quan s'havia compromès a pagar-li igualment el valor de les mans que havien pactat. L'argenter feia prevaler les qüestions artístiques per damunt de les econòmiques, per la qual cosa reclamava el dret a «continuar su fábrica hasta su total perfección».

Per a sostenir-ne la posició des del punt de vista jurídic, la part de Matons va argumentar que el contracte que s'havia establert era «de locación y conducción», és a dir, un contracte d'arrendament d'obra segons el qual l'arrendador (*locator*) havia de pagar una quantitat a l'arrendatari (*conductor*) perquè aquest li entregués una obra acabada (García Garrido 1990, 224). Consegüentment, l'argenter defensava que no estava obligat a restituir el calze fins que no estigués «enteramente dorado y perfeccionado» i s'acomplís degudament l'objecte del contracte. En altres paraules, Tramulles no tenia cap altra sortida que esperar pacientment que Matons conclogués l'obra tal com s'havia acordat. A fi de fer prevaler el seu dret, el mestre sol·licitava l'*interim summarissimo retinenda possessionis* o qualsevol altre mitjà de possessori i advertia Tramulles que s'abstingués d'ulteriors «molestias y turbaciones y entregue a esta parte de Matons el oro que se ha menester para dorar el cáliz según lo convenido».

Tramulles no ho veia de la mateixa manera perquè defensava que la propietat del calze era seva en qualitat d'arrendador del contracte i que, per tant, a Matons no li pertocava cap tipus de possessió de l'obra. Feia constar, a més, que el mestre havia modificat el projecte i que alguns elements no coincidien amb el dibuix que ambdós havien pactat, per la qual cosa hauria pogut abonar-li la quantitat corresponent a la part obrada i retirar-li el calze. Però, no només no ho havia fet, sinó que, a més, s'havia compromès a pagar-li la totalitat acordada. Remarcava que «el querer dicho Matons dorar el cáliz por la última perfección, es querer arreglar la obra a su propia voluntad y no a la del dueño». Per tal de reforçar la seva posició i exigir l'aprehensió del calze, va entregar al notari de la causa, Antoni Riera, 84 lliures en compliment de les 20 dobles (112 lliures) amb què l'argenter havia de ser retribuit.

Matons va accedir a lliurar el calze mentre no es publicués la sentència definitiva i sempre que fos custodiat per Riera. A més, exigia que no fos vist per ningú, atès que «de la sola ostención de dicho cáliz pueden seguirse algunos perjuicios irreparables». Aquesta exigència demostra la preocupació de l'artífex perquè les seves obres no fossin mostrades fins que ell no en donés el vistiplau. Respecte als diners, Matons era del parer que, una vegada acomplert el

contracte, havia de cobrar una quantitat superior, tant per les mans com pel material de més que havia hagut d'afegir-hi. Tramulles no s'hi oposava, al contrari: sol·licitava a Matons que especificués la quantitat necessària per tal de dipositar-la i recuperar el calze.

La qüestió va acabar amb un pacte entre ambdues parts. El 3 de maig de 1730, Tramulles va informar la cúria que havia arribat a un acord amb Matons, de manera que consentia que el calze fos lliurat novament a l'argenter. Aquell mateix dia, davant del notari Bonaventura Galí, l'artífex va signar una àpoca relativa a la restitució de l'obra.³⁷² Malgrat que es desconeixen els pactes als quals van arribar, és probable que davant de la negativa de Matons a deixar el calze inacabat, Tramulles optés per lliurar l'or necessari al mestre perquè l'acabés de la manera prevista. Sigui com vulgui, el litigi és un exemple evident de l'excel·lència a la qual aspirava l'argenter i també del seu alt nivell d'obstinació quan es tractava d'afers relatius a la seva feina.

10.10. *Et alia*

Joan Matons va ser un argenter de grans comandes, però també va executar treballs de menor envergadura. En col·laboració amb el seu sogre, Bonaventura Fornaguera, va fabricar un braser d'argent per a Madrona Costa, vídua de l'argenter Joan Costa. El document de lliurament és de l'1 de novembre de 1692, del qual se'n desprèn que van treballar en l'obra durant setze mesos. Hi consta que el braser va pesar un total de 270 marcs i 14 argenços. El mateix dia, els dos artífexs van firmar l'àpoca conforme a les notables 891 lliures rebudes per les mans, a raó de 3 lliures i 6 sous per marc d'argent emprat.³⁷³ Es tracta d'una notícia interessant perquè permet documentar la relació professional amb Fornaguera, especialment els primers anys després de l'obtenció del grau de mestre argenter. És probable que gràcies a aquest vincle amb el sogre, Matons hagués obtingut diversos encàrrecs per a la Seu Vella de Lleida. Precisament, en el context de fabricació de la imatge d'argent del Nen Jesús, el llibre de sagristia recull un pagament de 35 lliures efectuat a l'argenter l'any 1701 «per aver adobat dos incencers», blanquejar-los i fer-hi algunes peces noves. També li havien enviat unes canelles, per bé que n'havia hagut de fer unes de noves de major pes «per estar espallades y no poder servir».³⁷⁴

Més avançada la seva trajectòria, va obrar durant dos mesos diferents objectes de parament per encàrrec de João de Almeida, segon comte d'Assumar i ambaixador de Portugal a Barcelona del 1705 al 1713, durant el govern de Carles III, l'Arxiduc. Se'n té coneixement

³⁷² AHPB. Bonaventura Galí, *Trigessimus manuale instrumentorum*, 918/30, 3 de maig de 1730, f. 153r.

³⁷³ AHPB. Joan Navés, *Esborrany*, 845/4, 1 de novembre de 1692, s. f.

³⁷⁴ ACL. P3B_M5_P3_C06, *Comptes de Sagristia 1689-1714*, f. 226v.

gràcies a les cartes enviades tant pel mateix artífex com pel síndic Domingo Fogueres als canonges de Mallorca a fi de convèncer-los, d'una banda, que l'acceptació havia estat forçosa i, de l'altra, que no havia comportat un retard en l'execució dels canelobres:

Des del febrer 1704 en sa casa no se ha treballat obra xica ni gran fora de la fàbrica dels sirials si no és la que se treballà per lo senyor embaixador de Portugal, que fonch obra de poch temps. Y encara fonch menester que, havent ell recusat empendrer-la y empenyar-se ab lo motiu de son primitiu empenyo y dient que jo lo instava tots los dias per lo cumpliment, dit senyor embaixador me envià a don Juan [Larunya] demanant-me per favor lo permís, al que me aparegué prudencial no poder escusar-me, tement que la violència no precedís a la galanteria com acostuma en subjectes de tanta monta apasionats a llurs capritxos.³⁷⁵

Per les paraules del síndic, es pot intuir que la fama de Matons devia ser molt considerable, atès que l'ambaixador de Portugal va sol·licitar al canonge que autoritzés l'argenter a suspendre temporalment l'obra dels canelobres perquè pogués portar a terme el seu encàrrec. En relació amb aquest assumpte, resulta especialment interessant una carta de l'argenter Matons, on detalla exactament en què va consistir la feina:

No duptaria jo valer-me dels fadrins que en est intermedi han treballat en casa fer treurer un testimonial autèntich de ésser estada tant gran y continua la aplicació y treball meu y de mos oficials en la obra dels sirials fins vuy que, si no és en unas sotacopas, sucrera, pebrera y candeleras de plata que molt temps ha forçosament aguí de fer per lo senyor embaixador de Portugal, no he fet altre cosa alguna per ninguna altre perçona, ni menos he dexada la dita obra dels sirials per donar ni un sol colp de martell ni llimada alguna al tabernacle ho urna que ha de servir per lo cos del gloriós sant Bernat Calvó, que és en la Catedral Iglésia de Vich.³⁷⁶

En aquest ocasió, Matons va fer diferents elements de parament, com són les sotacopes, una sucrera, una pebrera i unes candeleres. La documentació demostra que el taller va fer front a altres encàrrecs d'aquestes característiques, també durant el període en què es treballava en l'obra dels canelobres. Concretament, el llistat aportat per l'argenter en el plet que va enfrontar-lo amb Teresa Montaner a la cúria del corregidor el 1730 evidencia que Matons va treballar diferents objectes d'argent lliurats a l'advocat Josep Fornaguera en les següents dates:³⁷⁷

- 1709, abril, 26: «dos forquillas de plata a la moda».
- 1708, novembre, 24: «una cullera nova».
- 1710, febrer, 23: «deu culleras de plata novas a la moda».

³⁷⁵ ACM. SAG 2-094, document 16054-77, 17 d'octubre de 1712.

³⁷⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-76, 16 d'octubre de 1712.

³⁷⁷ Cúria del veguer i del Corregidor, sèrie XXXVII, actuari Ermenter Riera, any 1729, caixa 497, *Teresa Fornaguera y de Montaner, vídua, contra Juan Matons, platero, de Barcelona vecino*, s. f. (Dorico 2014, 144, 151 n. 90).

- 1710, novembre, 21: algunes «sivellas de plata».
- 1712, abril, 9: algunes «sivellas de plata».
- 1713, juny, 7: «una forquilla».
- 1717, abril, 10: «dos parells de botons plans de plata».
- 1717, maig, 26: «uns Agnus y suquilla de plata ab sos vidres».
- 1717, novembre, 14: «un saler de plata» i «un platet de plata petit» i «una escudelleta de plata».
- 1718, juny, 20: «uns agnus de fil y grana de plata».
- 1718, juny, 26: «un parell de sivellas».
- 1719, gener, 10: «dos reliquiaris de plata».
- 1719, març, 3 i 6: unes «sivellas».

La fabricació d'aquests objectes no devia comportar una feina excessiva al taller i probablement eren executats pels aprenents i fadrins, tot i que amb la supervisió del mestre. D'altra banda, el compte també revela que no tots es van haver de fer expressament perquè alguns ja constaven en els aparadors de la botiga. En qualsevol cas, és interessant constatar que el taller de Matons assumia tot tipus de feines relatives a peces d'argent, ja fossin grans comandes o bé obres menors, mentre que no executava les peces pròpiament de joieria. En el compte s'especifica que l'argenter les subcontractava al seu cunyat Jaume Llavina i, més puntualment, al mestre Josep Vilar, tots dos especialitzats en el treball de joieria, com queda clar en els respectius exàmens de passantia.³⁷⁸

De la mateixa manera, l'argenter també va fabricar obres menors per a centres religiosos. Segons les paraules de Josep Gudiol (1902) «Joan Matons feu també una llàntia de plata per la capella de Sant Bernat de la catedral de Vich en 1700, i en va fer una altre, en 1703, Josep Ros».³⁷⁹ De fet, era habitual que els grans mestres efectuassin treballs d'aquestes característiques. Així ho demostra la llàntia que Francesc Via II va obrar per al convent de la Mare de Déu de la Mercè de Barcelona, un encàrrec fet pels consellers de la ciutat el 29 de setembre de 1688,³⁸⁰ o bé les diverses que consten en el catàleg de Bonaventura Fornaguera, entre les quals la que va concloure el 1685 per a la catedral de Tarragona.

³⁷⁸ Jaume Llavina, *disseny d'un anell*, 13 de febrer de 1697 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 728, f. 279); Josep Vilar, *disseny d'un anell*, 28 de setembre de 1707 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 791, f. 342).

³⁷⁹ Tot i això, Alba Erra (1990, 1: 126 n. 19) apuntava que el 2 de juny de 1700 el Capítol de Vic va pagar el valor d'una llàntia a Joan Matons, però no amb destí a la capella de Sant Bernat Calvó sinó per a fondre-la i emprar-ne el material per a l'urna.

³⁸⁰ AHCB. Fons municipals, *Manual 11-II-1686 a 19-XII-1688*, f. 404v-406r (Duran Sanpere 1973a, 523 n. 1).

11. L'urna de sant Bernat Calvó per a la catedral de Vic (1701-1728)

L'urna d'argent destinada a contenir el cos de sant Bernat Calvó, conservada a la capella dedicada al sant a la catedral de Vic, ha estat considerada una de les obres més rellevants de l'argenteria barroca catalana [figs. 242-243]. Va ser fabricada entre els anys 1701 i 1728, amb una llarga aturada que es correspon aproximadament amb el període en què l'argenter va treballar en els canelobres per a la seu de Mallorca. Ha estat objecte de diverses aportacions bibliogràfiques que n'han estudiat a bastament els antecedents i el complex procés d'obratge.

Les primeres contribucions historiogràfiques provenen d'autors del nucli de Vic. L'any 1902 Josep Gudiol a *Nocions de arqueologia sagrada catalana* la descrivia com una «obra formosíssima com no té parió, digna companyona dels magnífics candelers de set brocals de la catedral de Palma». Explicava que el 1700 Fornaguera havia projectat un sepulcre per a sant Bernat Calvó, però que va prevaler el projecte de Matons alhora que atribuïa tant a Joan Roig com a Pere Costa la construcció dels models de diversos components, tot i que no va especificar la feina feta per cadascú (Gudiol 1902, 585). L'interès de Gudiol en l'obra va culminar en dos articles posteriors. En el primer, va descriure'n els antecedents i va transcriure'n el contracte, del qual se'n conserva una còpia a l'Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic (Gudiol 1906). En el segon, va publicar la història completa de l'urna, amb nombroses referències documentals procedents del mateix arxiu vigatà (Gudiol 1912, 1924). Anys més tard, Eduard Junyent (1943) va sumar-s'hi amb l'elaboració d'un estudi que prioritzava els aspectes religiosos i de devoció.

A les notícies conegudes, s'hi van incorporar les procedents de la documentació notarial conservada a Barcelona. Josep Maria Madurell (1968) va publicar un article en el qual va donar a conèixer els contractes i les èpoques firmades entre l'argenter Matons i el Capítol de Vic. Els treballs monogràfics posteriors sobre l'obra van ser síntesis dels estudis anteriors.³⁸¹ Va ser necessari esperar fins a la tesi de llicenciatura d'Alba Erra (1990) per conèixer nous documents procedents també de l'Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic i per comptar amb un interessant estudi dels miracles representats en els relleus de l'urna, amb una identificació de les fonts iconogràfiques. Una síntesi de la recerca va ser publicada al Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Erra 1994). En dates posteriors, Carles Dorico (2014) s'ha dedicat també a l'estudi de l'urna, especialment interessat a esbrinar el grau d'intervenció de l'escultor Pere Costa en la fabricació dels models. En aquestes pàgines es fa una revisió de totes aquestes

³⁸¹ Gros i Ordeig (1980) i Dalmases i Erra (1989).

aportacions i s'hi afegeix una recerca específica relativa als models gràfics emprats a l'hora de resoldre tant els relleus narratius de l'urna com els motius vegetals que l'ornamenten.

11.1. Antecedents

El bisbe Bernat Calvó va morir el 26 d'octubre de 1243 i, des de l'inici, va generar molta devoció a la ciutat de Vic. Una gran multitud es va congregar a la catedral per tal de contemplar-ne el cos i per tocar-ne el sepulcre. Les despulles del bisbe van ser dipositades a la catedral, al costat de les fonts baptismals, en un túmul elevat i adossat al mur lateral de l'església. La veneració popular va culminar amb l'erecció, vers el 1301, de l'altar dedicat al sant gràcies a un benefici instituit per Bernat Dolcet el 1296. Però, sobretot, cal remarcar la institució de la festa del sant el 24 d'octubre, reconeguda per un decret del bisbe Berenguer de Saguàrdia del 1326. Mig segle més tard, l'any 1382, va ser contractat un escultor de la diòcesi de Cambrai, anomenat Colí de Marchveyla (Colí de Marchvella), per fer un sepulcre d'alabastre amb la imatge d'un bisbe vestit de pontifical a la coberta, sis miracles del sant en el frontispici i dos miracles més als costats (Gudiol 1912, 4; Junyent 1943, 317; Ordeig 2014, 262-263, 269).

La primera pedra de la capella de Sant Bernat Calvó, projectada al costat del cloquer romànic, es va col·locar el 26 d'octubre de 1633, encara que no va ser inaugurada fins al 31 de novembre de 1694, quan s'hi van traslladar les despulles del sant bisbe, dipositades en el mateix sarcòfag d'alabastre del 1382 (Ordeig 2014, 282). A finals del segle XVII, els canonges vigatans van decidir substituir el sepulcre gòtic per un de fusta tallada i daurada que van encarregar a l'escultor Pau Costa, pare del també escultor Pere Costa. La construcció del nou sepulcre va avançar de manera intermitent durant més de tres anys fins que, el 7 de març de 1698, se'n va suspendre la fabricació i es va acordar fer-ne un de nou amb un argenter de Barcelona. Aquest canvi de projecte tan significatiu s'ha de relacionar amb els intents d'obtenir la canonització del sant, aconseguida el 26 de setembre de 1710, de manera que l'obra actual «és el resultat final d'un procés iniciat al segle XIII, per tal de demostrar la santedat del bisbe Bernat Calvó i de gratificar la devoció popular» (Erra 1994, 67).

El Capítol de Vic va contactar amb els argenters Joan Matons i Bonaventura Fornaguera que, l'any 1700, van presentar un primer projecte. Tot i això, la proposta devia semblar massa ambiciosa als canonges perquè els dos mestres van presentar-ne una altra el 14 de febrer d'aquell any, caracteritzada per una reducció de l'argent necessari i, consegüentment, per un abaratiment del cost. A diferència de la traça anterior, van reduir els elements que havien de

fabricar-se amb el procediment de la fosa, de manera que, amb l'excepció de «sis angelets ab sas cornucòpies», tota la resta havia de ser de planxa. Amb aquestes modificacions, la despesa total prevista era de 2.903 lliures i 16 sous. El balanç no contemplava la imatge de mig cos del sant ni tampoc unes florerres perquè, segons hi consta, en el moment de fer la previsió, els dos argenters no tenien constància que s'haguessin d'executar amb metall noble. Tot i les modificacions implementades, els dos argenters asseguraven que «sols se a dismunyt lo pes de la obra, que lo treball casi és lo mateix». D'altra banda, apuntaven també la conveniència que els cinc miracles fossin coberts amb vidres.³⁸²

El nou projecte devia convèncer els capitulars perquè, el juny de l'any següent, van formalitzar el contracte.³⁸³ Malgrat que el projecte inicial havia estat elaborat conjuntament pels dos argenters, en el contracte s'hi especifica que «entre los modelos que per est effecte se són disposats, se haja inclinat a la planta e idea feta per Joan Matons, argenter, ciutadà de Barcelona, puix lo primorós y garbós d'ella». A partir d'aquí s'han plantejat diferents hipòtesis. Segons Alba Erra (1990, 1: 70), Bonaventura Fornaguera devia signar el projecte només en qualitat d'avalador gràcies al seu prestigi i experiència; en canvi, Carles Dorico (2014, 134) considera que, a part de les dues traces elaborades amb el seu sogre, Matons també en devia presentar d'altres en solitari i que una d'aquestes devia ser l'escollida.

Sense certes documentals que permetin avalar una de les dues opcions, allò cert és que, des de la darrera missiva a la formalització del contracte, va transcórrer més d'un any. Aquest interval temporal faria plausible l'existència de noves traces. Potser així es podria comprendre perquè, des del projecte de febrer del 1700 als models contractats amb l'escultor, es va passar de sis angelets amb cornucòpies a només quatre àngels situats al capdamunt de les cartel·les. En qualsevol cas, el parentiu existent entre els dos mestres devia afavorir l'obtenció de l'encàrrec, ja fos per executar-lo conjuntament o bé per assegurar una obra d'aquestes característiques a un membre de la família.

11.2. Pactes contractuals: l'inici del projecte (1701-1704)

El contracte entre el Capítol de canonges de Vic, representat pel canonge Miquel Joan Bosch, i l'argenter Matons es va signar el 12 de juny de 1701 davant del notari Joan Francesc Verneda. Hi constaven com a fermances els mestres Bonaventura Fornaguera i Jaume Llavina, sogre

³⁸² ABEV. ACV. Calaix 36, Sant Bernat Calvó, urna, 14 de febrer de 1700 (Erra 1990, 2: 178-180 doc. 6).

³⁸³ AHPB. Joan Francesc Verneda, *Secundus liber concordiarum*, 880/27, 12 de juny de 1701, f. 316r-319v (Madurell 1968). Se'n conserva una còpia a l'Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic. Vegeu ABEV. ACV. Calaix 36, Sant Bernat Calvó, urna (Erra 1990, 2: 181-184 doc. 7).

i cunyat respectivament de l'argenter. El contracte disposava de clàusules que obligaven tant l'artífex com els comitents. Les referents a l'argenter eren les següents:

- Acabar l'urna en un termini de sis anys.
- Ajustar-se al «modelo y traça sobredita» tot i que «se variàs per ell alguna pessa o dibuix de dita traça o modelo a fi de que la obra de dita urna isca més perfeta».
- Corregir qualsevol imperfecció o canvi respecte al model que no aportés major perfecció a l'obra.
- Donar compte dels diners i de l'argent que li serien lliurats.
- Tenir l'obligació d'executar l'obra amb la mateixa qualitat i llei que la plata que li havia estat lliurada.
- Traslladar-se a Vic per instal·lar l'obra.
- Justificar amb precisió la destinació de l'argent rebut pel Capítol, tant en relació amb el pes com amb la llei.

I les clàusules contractuals referents al Capítol eren:

- Lliurar tota la plata necessària a l'argenter, una quantitat en «plata fina» i la resta de marca de Barcelona.
- Pagar 7 lliures i 6 sous per cada marc d'argent treballat i 15 dobles per cadascun dels cinc relleus amb els miracles del sant bisbe.
- Abonar el cost de tots els models necessaris, tant «los tocants a la art de escultor com los tocants a la art de fuster», i el d'altres materials necessaris.
- Pagar les despeses del transport de l'urna a Vic.
- Tenir la facultat de fer visurar l'obra una vegada enllestida.

En el contracte queda clar que, amb l'obra conclosa, caldria efectuar un balanç que certifiqués el pes i la llei de les diferents parts (caixa i relleus). Si es trobava que l'obra tenia més valor que l'argent lliurat, el Capítol s'obligava a compensar la diferència però, si era a la inversa, seria l'argenter qui tindria l'obligació de corregir-ho.

El 9 de juny de 1701, el Capítol va adquirir 500 unces d'argent de llei d'11 diners i 4 grans a raó de 31 sous i 3 diners l'unça.³⁸⁴ Tot i això, no va ser fins poc després d'acabar la maça per a la catedral de Barcelona que van concretar-se els primers pagaments, els quals van allargar-se del setembre de 1702 al juny de 1704 [Taula 10].

³⁸⁴ AHPB. Joan Francesc Verneda, *Manual*, 880/14, 9 de juny de 1701, f. 284v-285r (Madurell 1968, 25).

TAULA 10. Pagaments vinculats a la fabricació de l'urna de sant Bernat Calvó (1702-1704)

Data	Concepte
1702, setembre, 27	298 unces i 8 argenços i mig d'argent en barra de llei d'11 diners i 4 grans
1703, febrer, 5	201 unces i 10 argenços d'argent en barra de llei d'11 diners i 4 grans
1703, març, 19	68 unces d'argent de llei de 10 diners i 12 grans a raó de 29 sous i 6 diners per unça
1703, agost, 8	200 lliures per les mans
1704, juny, 22	277 unces i 8 argenços d'argent de llei de 10 diners i 12 grans a raó de 29 sous i entre 3 i 8 diners per unça
1704, juny, 22	50 lliures i 5 sous per les mans

Font: elaboració pròpia a partir de Madurell (1968, 25-33) i AHPB. Joan Francesc Verneda, *Manuale instrumentorum*, 880/17, 22 de juny de 1704, f. 407v-408v.

Poc temps després de signar el contracte, es va encarregar la construcció d'una estructura de fusta que permetés la fortificació de l'urna, amb un caràcter estrictament funcional. L'artífex que se'n va ocupar va ser l'escultor barceloní Josep Font, que va percebre 7 dobles (38 lliures i 10 sous) abonades entre el novembre de 1701 i el març de 1702 (Dorico 2014, 134). En canvi, els models que havien de servir a l'argenter per fabricar les històries i altres peces amb un marcat caràcter artístic van ser encarregades a Joan Roig II, que dirigia el taller familiar des de la mort del seu pare, el 1697. El juliol de 1702, Miquel Joan Bosch, el síndic del Capítol de Vic a Barcelona, i l'escultor van signar un contracte privat en què es detallaven els models que havia de fer i pels quals seria recompensat amb una quantitat de 200 lliures. La tasca de Roig consistia a fer «tots los modellos, tant de sera com de fusta [...], los quals an de servir per poder fabricar-se de plata la urna del sant cos del gloriós sant Bernat Calvó». Concretament, havia de fer «quatre cartelas de fusta ab un serafí ab una de las quatre»; «sinch històrias eo miracles del sant de mitx relleu, treballades de cera», «quatre guarnicions de ditas històrias, també treballades de sera» i, finalment, «quatre modellos dels angelets que estan assentats sobre los resalts de las cartelas, també treballats de sera».³⁸⁵

Del contracte, Carles Dorico (2014, 134) n'ha subratllat el fet que, d'una banda, es preveïés només la fabricació d'un únic serafí en una de les cartel·les en lloc dels quatre actuals i, sobretot, que només es mencionés l'emmarcament de quatre dels cinc relleus. La hipòtesi que planteja l'investigador és que el mateix argenter devia haver fet prèviament alguns models. Tanmateix, en el cas dels canelobres de la seu de Mallorca, el pressupost inicial de Matons només contemplava l'elaboració d'un únic model dels àngels de les branques perquè tots havien de ser iguals; posteriorment, es va decidir que fossin diferents i això va obligar a fer diversos models.³⁸⁶ Si s'aplica a l'urna la mateixa lògica, podria ser que només hagués estat

³⁸⁵ ABEV. ACV. Sant Bernat Calvó, calaix 36 (Erra 1990, 2: 185 doc. 8; Dorico 2014, 154 doc. 1).

³⁸⁶ ACM. SAG 2-093, document 16055-32, sense datar: «era pressís fer-se en modello la una mitat ho part de dit fullatge feta a dos caras y sols un serafí porque ab un se podrian fer tots».

necessari elaborar un únic model dels serafins perquè tots quatre havien de tenir la mateixa forma. El mateix devia succeir amb els emmarcaments de les escenes, atès que els dos laterals són equivalents i, consegüentment, només es requerien quatre models en lloc de cinc.

Joan Roig II va morir l'any 1706 i només va ser a temps d'enllestir un dels models, el corresponent al compartiment central de l'urna. La seva contribució a l'obra no va ser retribuïda fins molts anys després quan, a l'octubre del 1716, la vídua Esperança Regordosa va reclamar-ne el pagament. Els canonges van acudir a Joan Matons, que va assumir la funció d'intermediari i, el 2 d'abril de 1717, van abonar-li 5 dobles i mitja (30 lliures i 16 sous) pel valor «de una història eo miracle de sera que lo dit quòndam son marit féu en modello per la urna de plata del gloriós sant Bernat Calvó» (Dorico 2014, 136).

Tot i la seva mort prematura, Joan Roig II ha estat considerat un dels escultors més reeixits del barroc català. El seu examen va suscitar grans elogis per part dels examinadors, un dels quals va ser Llätzer Tramulles II (Martinell 1959-1963, 2: 118-121). De ben segur, els dots per a l'escultura els va aprendre al taller patern. Consta que va col·laborar amb Joan Roig I en els retaules de la capella de la Mare de Déu de Salas a Sant Climent de Llobregat (1686), de Santa Perpètua de la Mogoda (1687 i 1691), de sant Pacià de la catedral de Barcelona (1688) i de l'església de Sant Vicenç de Ruplà (1689-1699). Segurament, també va treballar amb el seu progenitor en l'orgue de la parroquial de Sitges, contractat l'octubre de 1695. Va fabricar, tot i que no s'ha conservat, el retaule major de l'església parroquial de Santa Maria de Santiga, cremat el 1936, i va deixar inacabat, a causa del seu decés, el retaule de la capella del Roser del convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona. En canvi, s'ha conservat el retaule dels Dolors de Sitges (1699-1702) (Bosch 2006b).

11.3. Aturada del 1705 al 1719

El decés de l'escultor Joan Roig II no va afectar el desenvolupament del projecte perquè feia un parell d'anys que estava aturat a causa de dos motius fonamentals. D'una banda, Matons i Roig havien centrat els esforços en els canelobres per a la seu de Mallorca des del febrer de 1704. De l'altra, el Capítol vigatà tampoc tenia recursos econòmics suficients per prosseguir amb el finançament de la fàbrica. Tot i això, a començaments del 1706, Matons va contactar amb els canonges vigatans per a comunicar-los la seva disposició a reprendre els treballs de l'urna (Dorico 2014, 135). Probablement, aquesta decisió estava motivada per la situació bèl·lica que afectava les comunicacions entre Barcelona i Mallorca i que, des de l'estiu del 1705 fins a finals de l'any 1706, va impossibilitar l'enviament de diners per part dels canonges

mallorquins.³⁸⁷ Malgrat que la proposició va ser desestimada, la idea va prendre força anys més tard. En el capítol celebrat el 24 de desembre de 1710, es va acordar cercar una partida d'argent per continuar la fàbrica de l'urna, una proposta que tal vegada va rebutjar llavors el mateix argenter per centrar-se en els canelobres.³⁸⁸ Sigui com vulgui, els canonges mallorquins van tenir notícia dels contactes. En una carta del 6 de setembre de 1712, el canonge Antoni Castillo comunicava a l'argenter que els capitulars mallorquins «estaven informats de moltes alajes, tabernacles y varies obres que vostra mercè ha treballadas en estos temps de la nostra fàbrica».³⁸⁹ Matons va respondre que no s'havia compromès amb cap altra tasca d'importància, «ni menos he dexada dita obra dels sirials per donar ni un sol colp de martell ni llimada alguna al tabernacle ho urna que ha de servir per lo cos del gloriós sant Bernat Calvó». Afegia, a més, que si bé el Capítol de Vic havia convingut que «acabats los sirials, se acabaria la sua obra [...] temps ha que voldrien que, acabada o no, se treballàs y acabàs la sua».³⁹⁰

L'afer de l'urna no es va tornar a tractar en capítol fins al 28 d'agost de 1717, quan va sorgir la preocupació per la sort que podien córrer les peces d'argent en poder de l'argenter. Carles Dorico (2014, 136) ha plantejat la hipòtesi que la desconfiança dels canonges fos causada per la sospita que el mestre hagués emprat l'argent de l'urna per a altres afers. De fet, en un document posterior, Matons demanava al canonge Jaume de Cortada l'avançament d'una considerable quantitat de diners necessària «per fer-se restituir en son poder la història y algunas altres pessas de plata de dita obra» que, per manca de liquiditat, s'havia vist obligat a empenyorar.

Finalment, el mes d'abril de 1719, el Capítol vigatà va resoldre comunicar a l'argenter que el rellevava del compromís de fabricar l'urna i que havia de retornar les peces d'argent i els altres elements relatius a l'obra. Va ser llavors quan Matons va adreçar un escrit al canonge Jaume de Cortada per intentar reconduir la situació. Per la carta de l'argenter, datada el 5 d'abril de 1719, sembla que una de les coses que li retreien era la tardança en la represa de la feina una vegada els canelobres ja havien estat enllestits. L'argenter es defensava: si bé feia més d'un any que els havia acabat, havia estat ocupat amb el seu treball a la Seca. Tanmateix, es mostrava disposat a prosseguir de seguida amb l'urna i, fins i tot, a assumir-ne temporalment les despeses si era necessari, atès que esperava comptar aviat amb les més de 3.000 lliures que el Capítol de la seu

³⁸⁷ ACM. SAG 2-093, document 16055-12, 9 d'abril de 1718 (compte final de Domingo Fogueres) i document 16055-52, 28 d'agost de 1718 (còpia de la petició d'entrega dels canelobres presentada per l'advocat del Capítol de Mallorca).

³⁸⁸ ABEV. ACV. *Llibre XIV del secretari, 1707-1719* (ACV 57/68), 24 de desembre de 1710, f. 115r (Erra 1990, 1: 49; Dorico 2014, 135, 149 n. 30).

³⁸⁹ ACM. SAG 2-094, document 16054-75, 6 de setembre de 1712.

³⁹⁰ ACM. SAG 2-094, document 16054-76, 16 d'octubre de 1712.

de Mallorca li devia. Advertia els canonges que si tiraven endavant la resolució, caldria buscar un expert perquè taxés les estampes de bronze i estany que s'havien fabricat i perquè comprovés el pes i la llei de les peces ja obrades.³⁹¹

11.4. Represa del projecte després de la Guerra de Successió (1720-1728)

La promesa de l'argenter i la millora econòmica experimentada pel Capítol van afavorir que els canonges vigatans resolguessin prosseguir amb la fàbrica. Abans, però, el canonge Jaume de Cortada es va assessorar sobre l'afer amb diferents argenters, entre els quals Francesc Via II i Josep Ros i també amb Miquel Fogueres (Dorico 2014, 137). Paral·lelament, devien sol·licitar un nou compte a Matons perquè un nou balanç, datat el 3 d'agost de 1720, valorava la despesa total en 1.612 lliures, 12 sous i 6 diners, sense comptar «la imatge del mitg cos del sant per no aver acordat fer-se en est contracte».³⁹²

El 26 de setembre de 1720 es va signar el segon contracte que cancel·lava l'anterior. L'argenter havia de seguir «lo dit modelo y traça que en lo principi se ideà y aprobà», tot i que es van puntualitzar alguns aspectes.³⁹³ Concretament, calia eliminar del projecte inicial «lo mig cos y las dos florerer ab sos peus que se demostren en dit dibuix sobre la dita urna». L'argenter es comprometia a tenir acabada l'urna en el termini de quatre anys i mig i el Capítol a retribuir-li la feina amb les mateixes condicions estipulades en el contracte anterior. Es mantenien intactes la resta d'aspectes, fins i tot la clàusula per la qual l'argenter tenia la facultat de variar les peces que cregués convenient a fi de cercar la perfecció de l'obra. En aquest cas, però, els canonges afegien una condició respecte al contracte anterior, segurament previnguts per la causa judicial que l'argenter tenia oberta amb el Capítol de Mallorca: els canvis no serien, en cap cas, remunerats més enllà del preu pactat per les mans.

Els canonges es comprometien a assumir les despeses relatives als treballs de fusteria i ferreria i també dels models corresponents «a las quatre històrias y guarnicions de ellas; de las quatre cartelas ab un cherubí; y quatre àngels que estan sentats sobre los pilarets de la urna». En canvi, la resta havia d'anar a càrrec del mateix argenter, per la qual cosa li pagarien 60 lliures. Per confirmar l'encàrrec, van enviar a Matons argent i diners en efectiu [vegeu taula 11]. Amb tot, els canonges vigatans mostraven una certa desconfiança envers l'argenter. És per això que

³⁹¹ ABEV. ACV. Calaix 36, Sant Bernat Calvó, urna, 5 d'abril de 1719 (Erra 1990, 2: 186-187 doc. 9). Concretament, Matons calculava que el Capítol de Mallorca li devia 3.499 lliures, 16 sous i 11 diners, a banda dels perjudicis. ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 1r-2r.

³⁹² *Ibid.*, 3 d'agost de 1720 (Erra 1990, 2: 188-189 doc. 10).

³⁹³ AHPB. Josep Francesc Fontana, *Decimum quintum manuale instrumentorum*, 934/15, 26 de setembre de 1720, f. 120r-122r (Madurell 1968, 27-28).

van resoldre que les peces, tant les acabades com aquelles que es trobessin en procés de fabricació, fossin traslladades a un lloc segur. En un primer moment, l'encarregat de custodiar l'argent va ser un nebot del canonge Jaume de Cortada. A finals del 1721, però, la responsabilitat va passar als canonges Joan Pau Senmartí i Antoni Mas, que van gestionar el dipòsit de les peces de l'urna a l'arxiu de Sant Sever (Dorico 2014, 138). En una missiva del 17 de desembre de 1722, van comunicar el dipòsit de 109 peces i també quin seria el procediment a seguir: l'argenter havia de sol·licitar quines peces necessitava perquè li fossin lliurades i havia de firmar un paper en què en constés el número i el pes.³⁹⁴

TAULA 11. Pagaments vinculats a la fabricació de l'urna de sant Bernat Calvó (1720-1728)

Data	Concepte
1720, setembre, 27	366 unces i 3 argenços d'argent de llei de 10 diners i 12 grans
1720, octubre, 22	431 lliures i 4 sous per les mans
1722, setembre, 15	140 unces i 12 argenços en moneda d'argent a raó de 32 sous per unça
1722, desembre, 16	160 lliures per les mans
1723, gener, 13	109 unces i 4 argenços en moneda de rals de vuit curts o retallats, considerats de llei d'11 diners 100 unces d'argent de llei de 10 diners i 12 grans a raó de 32 sous per unça
1723, gener, 13	238 lliures per les mans
1723, juny, 22	210 lliures per les mans
1723, juliol, 13	60 unces d'argent de llei de 10 diners i 12 grans a raó de 31 sous per unça
1723, juliol, 20	65 unces d'argent de llei de 10 diners i 12 grans a raó de 31 sous per unça
1723, agost, 4	64 unces d'argent de llei de 10 diners i 12 grans a raó de 31 sous i 6 diners per unça
1723, octubre, 6	140 unces d'argent de llei de 10 diners i 12 grans a raó de 31 sous i 6 diners per unça
1723, octubre, 8	50 unces d'argent de llei de 10 diners i 12 grans a raó de 31 sous i 6 diners per unça
1723, desembre, 9	40 lliures per les mans
1724, gener, 19	40 lliures per les mans
1724, novembre, 8	112 unces d'argent de llei de 10 diners i 12 grans a raó de 31 sous per unça
1725, març, 18	50 unces d'argent (1)
1726, abril, 16	200 unces d'argent de llei de 10 diners i 12 grans
1726, agost, 8	93 unces d'argent i 7 argenços en plata de vaixela de 10 diners i 12 grans
1727, gener, 8	300 lliures per les mans
1727, octubre, 7	125 lliures per les mans
1728, gener, 17	75 lliures per les mans o l'argent

Font: elaboració pròpia a partir de Madurell (1968, 25-33).
(1) Pagament sense època notarial inclòs en una relació del Capítol de Vic sense datar (Erra 1990, 2: 220-221 doc. 22).

³⁹⁴ ABEV. ACV. Calaix 36, Sant Bernat Calvó, urna, 17 de desembre de 1722 (Erra 1990, 2: 196 doc. 13).

L'escultor Joan Costa, actiu a Barcelona durant la primera meitat del segle XVIII, va ser, en un primer moment, l'escollit per prosseguir la tasca de Joan Roig II. L'encàrrec es va formalitzar el 4 de novembre de 1720.³⁹⁵ Costa havia de fabricar «los modelos de las quatre històries»; «los modelos de las guarnicions de ditas quatre històries», «los modelos de las quatre cartelas ab un serafí en una de ellas» i «los modelos dels quatre àngels», pels quals cobraria 155 lliures. Per raons que es desconeixen, el contracte va ser cancel·lat a finals del 1722.³⁹⁶ L'artífex que el va substituir va ser Pere Costa (1693-1761), fill del també escultor Pau Costa. Format a Barcelona al costat dels artistes arribats amb la cort de l'arxiduc Carles, va esdevenir un dels escultors i arquitectes de més renom del barroc català. El 1712 va ingressar en el gremi d'escultors i, posteriorment, va treballar amb el seu pare en diverses poblacions catalanes. Cap a l'any 1720, es va instal·lar novament a Barcelona, moment en el qual devia contactar amb l'argenter Matons.³⁹⁷ De Costa, se n'ha destacat el caràcter innovador de les propostes estètiques i el fet que va ser un artífex d'amplis interessos intel·lectuals (Dorico 1997b). A més, va col·laborar habitualment amb argenters, com ho demostren el model d'un vehicle per al convent barceloní de Jonqueres (1726) i el d'un altre per a la cartoixa d'Escaladei, obrat per Joan Mas amb la col·laboració de Joan Baptista de la Seca (1727-1730). El 1727 va fabricar el model de fusta per a l'urna d'argent que conté el reliquiari de la santa Cinta de Tortosa, obra de Francesc Tramulles i Josep Tramulles i Ferrera [fig. 213]. En darrer lloc, el 1731, va fer la traça d'unes palmatòries per a la catedral de Girona que havien de construir-se amb ferro i després cobrir-se de plata (Dorico 2015, 94).

El contracte amb l'escultor es va signar el 13 de novembre de 1722.³⁹⁸ En aquest cas, se li encarregaven «los modelos de las quatre històries sens guarnició», «los quatre modelos de cartelas de fusta de alsina ab un serafí a una de ellas» i «los modelos de quatre àngels ho

³⁹⁵ AHPB. Josep Francesc Fontana, *Decimum quintum manuale instrumentorum*, 934/15, 4 de novembre de 1720, f. 134r-134v (Madurell 1968, 30-31).

³⁹⁶ AHPB. Josep Francesc Fontana, *Decimum septimum manuale instrumentorum*, 934/17, 16 de desembre de 1722, f. 184r. (Madurell 1968, 31).

³⁹⁷ D'aquest període, en destaca la fabricació del retaule major de l'església conventual de Jonqueres, executat entre el 1721 i el 1723 i actualment desaparegut. El 1735 va traslladar el seu taller a Aleixar, on va acabar el retaule major de l'església parroquial de Reus, iniciat dos anys abans. Posteriorment, es va traslladar primer a Manresa i després a Cervera si bé va transcórrer algunes temporades a Barcelona: el 1746 va ser cridat pels obrers de l'església parroquial del Pi per estudiar el projecte de renovació del presbiteri elaborat pel pintor Manuel Vinyals i el 1752 se'l documenta vinculat als treballs previs de la construcció del retaule major de l'església del convent de Sant Agustí (Dorico 1997b). A finals del 1752 i començament del 1753, va residir a Vic on va ocupar-se del retaule major de l'església del convent dominic de Santa Clara. Pel que fa al debat sobre l'autoria d'aquest darrer retaule, vegeu els treballs de Carles Dorico (1997b) i Aurora Pérez (2000) i també l'opinió de Joan Bosch (2006a, 41-42; 2007, 190-191).

Altres treballs de l'artífex van ser el retaule major de l'església de Sant Sever de Barcelona (1754-1755), l'estàtua de l'arcàngel sant Miquel situada al frontispici de l'església de la Barceloneta (1755), destruïda el 1936, i el projecte de la façana de l'església del nou convent de Sant Agustí de Barcelona (1754-1757). Durant aquest període també va fer els projectes d'un retaule per a l'església de Sant Felip Neri (c. 1754-1757), del retaule major de l'església de Santa Marta (1756) i del retaule de sant Agustí de la catedral de Barcelona (1756-1757) (Dorico 1997b). De Costa, també se'n conserva una traça per al retaule major de l'església de Santa Coloma de Queralt (c. 1745) (Canalda 2001).

³⁹⁸ ABEV. ACV. *Comptes, Primera sèrie, 1700-1800* (ACV 16/5), full solt (Dorico 2014, 155 doc. 3).

ninyos treballats de cera ho barro que han de servir per davant de dita urna»; és a dir, s'excloïen les guarnicions, segurament encarregades per Matons a un altre escultor o bé elaborades per ell mateix perquè, en el compte final relatiu a l'obra, hi figuren 98 lliures pagades a l'argenter «per los modelos de las guarnicions y cera».³⁹⁹

El Capítol es comprometia a retribuir la feina a Pere Costa amb 155 lliures, pagades en tres terminis, i a subministrar-li la cera necessària. A canvi, l'escultor havia de tenir els models enllestits en sis mesos i mig. A més, s'obligava a seguir «lo dibuix ho trassa de dita urna, de la qual ne té dit Costa plena notícia, com y també segons la disposició que aperexerà a dit Joan Matons». Aquesta clàusula apareix també en el contracte amb Joan Costa però no en el de Joan Roig II, fet que podria indicar que la concepció de l'obra i de tots els models ja havia estat completada. En altres paraules, es podria pensar que si bé Roig només havia estat a temps de fabricar el model del relleu central, sí que devia participar activament amb l'argenter en la ideació de tot el conjunt. Sigui com vulgui, cal remarcar que Pere Costa era un artífex de primer nivell que garantia a Matons la qualitat artística necessària a l'hora de traduir en cera, fang o fusta la seva concepció de l'obra. Però, a més, també devia exercir una tasca consultiva. Així es dedueix d'algunes missives que Matons va enviar als canonges vigatans, en les quals afirmava haver endarrerit la resposta d'algunes qüestions «aguardant que Pere Costa escultor se restituesca en esta ciutat».⁴⁰⁰ Al llarg de l'any 1722 i durant tot el 1723, la construcció de l'urna va progressar lentament però sense interrupcions, com posa de manifest la successió de pagaments a l'argenter [vegeu taula 11].

No obstant això, durant el transcurs de la fabricació, va sorgir una polèmica perquè el Capítol pretenia reduir la feina concertada mitjançant l'eliminació dels quatre àngels previstos. L'argenter va aprofitar una estada del canonge Senmartí a Barcelona el 1723 per transmetre-li la necessitat de donar un coronament a l'obra: proposava substituir els àngels, que pesarien unes 180 unces, per unes hídries de només 64 unces, sempre que es retornés a la idea del bust del sant del qual afirmava tenir-ne ja un model de fusta. Els canonges vigatans es van negar a acceptar la proposta i van resoldre que l'argenter havia d'acabar l'obra «sens rematos ni altres cosas, per no tenir l'administració per gastar» (Dorico 2014, 139). Amb tot, Matons va rebre una carta l'octubre de 1724 en la qual el Capítol li comunicava que no havia pres una decisió

³⁹⁹ ABEV. ACV. Calaix 36, Sant Bernat Calvó, urna, 26 d'octubre de 1728 (compte final elaborat per Alberch i Barrera, oïdors de comptes del Capítol) (Erra 1990, 2: 214-217 doc. 20).

⁴⁰⁰ *Ibid.*, 15 de maig de 1726 (Erra 1990, 2: 200-201 doc. 15).

en ferm i que considerava oportú deixar habilitat el coronament de l'obra per a poder-hi aplicar «en son lloch y temps los àngels o ídria y lo mig cos del sant».⁴⁰¹

A començament de l'any 1725, l'argenter va fer arribar un balanç de les peces que encara faltaven per treballar, en el qual hi va incloure les necessàries per a poder col·locar amb posterioritat el cos de sant Bernat Calvó. També els recordava que, en el cas que no es possessin els àngels en el coronament, caldria fer les hídries per garantir la correcta proporció de l'obra.⁴⁰² L'assumpte va ser motiu de debat els següents mesos, tal com demostren les missives intercanviades entre les dues parts. En una d'aquestes, datada el maig de 1726, Matons insistia en la necessitat d'incorporar algun element que embellís el coronament de l'obra i recordava que la substitució dels àngels per hídries el perjudicava des d'un punt de vista econòmic. Tot i això, els informava que havia començat a fabricar-les: comptava amb el model i algunes peces ja obrades en argent. Es justificava davant dels canonges pel fet d'haver «fet fer lo modello per altri y no per Pere Costa escultor» amb l'argument que l'artífex no es trobava a Barcelona.⁴⁰³ Malauradament, no va donar el nom de l'escultor ni es referia tampoc al mestre que, vers el 1723, havia executat el model de fusta corresponent al mig cos de sant Bernat Calvó i que, probablement, es tractava de la mateixa persona.

Als canonges vigatans no els va agradar l'obstinació de Matons. En una reunió capitular celebrada a finals de maig de 1726, van decidir prohibir-li novament la fabricació de les hídries o de qualsevol altre coronament fins al punt d'amenaçar-lo amb iniciar un plet similar a aquell que l'enfrontava amb els canonges mallorquins (Dorico 2014, 141-142). En una missiva del juny de 1726, l'argenter acatava les ordres però se'n lamentava perquè s'havia «aplicat infatigablement y ab tant gran dispendi en las cosas més primoroses y de gran pèrdua com son las històrias y demás pessas que's troban ja fetas», que es quedaria privat de treure «major benefici que he sempre esperat en las que he deixades per lo últim». La queixa devia tenir relació amb la menor quantitat d'argent que hauria de treballar i, en conseqüència, amb el fet de cobrar menys per la manufactura total de l'obra, sense poder recuperar la despesa de temps invertida en les peces ja fabricades. Tanmateix, la preocupació principal de l'argenter no era l'econòmica, sinó que pogués atribuir-se a un error seu que a l'obra li manqués un element per donar-li remat, és a dir, els judicis que poguessin sorgir entre l'opinió pública.⁴⁰⁴

⁴⁰¹ *Ibíd.*, 30 de juny de 1726 (carta en la qual l'argenter recordava les gestions de 1723 i 1724) (Erra 1990, 2: 202-205 doc. 16).

⁴⁰² *Ibíd.*, 10 de febrer de 1725 (Erra 1990, 2: 197-199 doc. 14).

⁴⁰³ *Ibíd.*, 15 de maig de 1726 (Erra 1990, 2: 200-201 doc. 15).

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, 30 de juny de 1726 (Erra 1990, 2: 202-205 doc. 16).

En qualsevol cas, l'argenter els advertia: si tiraven endavant la requesta per treure-li l'argent i les peces de l'urna, caldria nomenar pèrits per tal de determinar-ne el pes i la llei i estimar-ne el valor. Però, a més, els notificava que el cost de la seva feina no podria calcular-se en funció de les clàusules contractuals, atès que era el Capítol qui volia desviar-se d'allò acordat i oposar-se a la fabricació dels àngels. Així doncs, les peces executades haurien d'estimar-se en funció del «valor que tindrian aquelles segons sa perfecció». Reblava l'argument amb la consideració de l'absurditat que seria arribar a aquests extrems només per evitar l'execució de les hídries, especialment quan l'objectiu final era aconseguir un «major lauro en la obra y en son artífice, quietut y sociego en tots, major culto en lo sant y edificació en lo públich».⁴⁰⁵

La posició convincent de l'argenter devia deixar els canonges sense possibilitats de reconduir la situació, de manera que, en la reunió capitular del 6 de juliol de 1726, van resoldre que Matons coronés l'urna amb les hídries, amb la condició que no superessin les 70 unces d'argent.⁴⁰⁶ Pocs dies després, el 20 de juliol, l'argenter escrivia al Capítol per mostrar la seva gratitud. Expressava també la impossibilitat de tenir acabada l'urna el mes d'octubre pel retard en el lliurament de l'argent, però prometia esforçar-s'hi per tenir-la enllestida per Nadal sempre que no s'endarrerissin amb els pagaments. En darrer lloc, feia partícips els canonges que el seu desig no era altre que veure acabada l'urna, sobretot perquè havia renunciat a altres comandes importants amb la confiança que aquesta arribaria a bon port.⁴⁰⁷ En aquesta ocasió, es van complir les previsions i el 8 d'agost el Capítol va lliurar 93 unces i 7 argenços de plata.

Tot i això, l'argenter va tardar un any en acabar l'obra, entre altres qüestions perquè es va haver de reparar l'estructura de fusta construïda per l'escultor Josep Font el 1702, sobre la qual calia muntar les peces de plata. En aquesta ocasió, els treballs es van encarregar a Pere Costa que, el 14 de setembre de 1727, va cobrar 14 lliures i 8 sous (Dorico 2014, 142). A mitjan mes de gener de 1728, Matons va signar una darrera àpoca de 75 lliures, que havien de destinar-se o bé al valor de les mans o bé a la compra d'argent [taula 11].

Finalment, el mes de setembre de 1728 es va donar per acabada l'obra. Josep Tramulles, adjunt de l'oficial de contrast de la ciutat, va ser l'encarregat de pesar-ne les peces. Segons el certificat, datat l'1 d'octubre de 1728, el pes total era de 1.825 unces, 9 argenços i mig. Uns dies més tard, el 16 del mateix mes, els argenters Pere Joan Sanpere i Josep Domènech van

⁴⁰⁵ Ídem.

⁴⁰⁶ ABEV. ACV. *Llibre XV del secretari, 1719-1737* (ACV 57/69), 6 de juliol de 1726, f. 136v (Dorico 2014, 142, 151 n. 71).

⁴⁰⁷ ABEV. ACV. Calaix 36, Sant Bernat Calvó, urna, 20 de juliol de 1726 (Erra 1990, 2: 206-207 doc. 17).

signar el document relatiu a la visura.⁴⁰⁸ Van convenir que s'havien seguit els pactes contractuals i que el pes de les peces no era excessiu sinó totalment proporcionat, fins al punt que van admetre que l'urna hauria pogut pesar algunes unces més d'argent atesa la «magnitud y grandesa de la obra». Quant a la llei de l'argent, certificaven metall noble de dues qualitats diferents: plata fina per als relleus i les quatre cartel·les i plata de més de 10 diners i 12 grans per a la resta. Però, sobretot, cal ressaltar les grans lloances que van dedicar a l'urna en considerar que l'argenter havia tingut, com a mínim, el doble de treball que si hagués seguit al peu de la lletra la traça original. A més, van afirmar que el resultat era de tal excel·lència que podia considerar-se una de les obres més destacades del panorama català i espanyol:

En primer lloc, haver mirat totas las referides pessas de plata de·n una en una ab atensió y, segons nostra pràctica, aver contrat en ellas, en cada una de ellas y juntas, la total perfecció per seguir quatre ordes que ensenya lo dibuix de arquitectura y escultura de sisell en alt relleu que las adornen y juntas ser perfectíssimas per la finissió de dita urna de plata. Y si en alguna manera ha adornat lo dit Matons la obra apartan-se en alguna cosa del dibuix, és estat tan abantejosa a dita urna que a nostra pràctica y perísia diem que ha tingut la meitat més de treball en dita urna de plata que no ensenya lo dibux y, ab est treball y aplicasió, aver quedat dita urna ab tal perfecció que podem dir no sols ser dita urna glòria de la nasió catalana, sinó també de tota nostra nasió espanyola (transcrit per Erra 1990, 2: 212).

Quant al cost total que va suposar la fabricació de l'urna, els diferents balanços i èpoques conservades permeten fer-ne un càlcul aproximat d'unes 5.189 lliures, 6 sous i 6 diners que es desglossen en la Taula 12.

Taula 12. Despesa de la fabricació de l'urna de sant Bernat Calvó (1701-1728)	
Concepte	Cost
Model de Joan Roig	30 ll. 16 s.
Models de Pere Costa ⁴⁰⁹	140 ll. 7 s.
Model d'arquitectura de fusta de Josep Font	38 ll. 10 s.
Models	209 ll. 13 s.
Plata (1.887 unces 13 argenços i mig convertida a la llei teòrica de 10 diners i 12 grans, valorada a un preu mig de 30 sous 6 diners)	2.878 ll. 19 s. 3
Plata	2.878 ll. 19 s. 3
Valor de les mans	1.919 ll. 15 s. 3
Altres treballs (inclou els models de les hídries i de les guarnicions)	173 ll. 6 s. 4
Mans i altres treballs de Joan Matons	2.093 ll. 1 s. 7
Total fàbrica de l'urna	5.181 ll. 13 s. 10
Oficials assajadors i contrast	7 ll. 12 s. 8
Total despesa aproximada per a la fàbrica de l'urna	5.189 ll. 6 s. 6
Font: elaboració pròpia	

⁴⁰⁸ ABEV. ACV. Calaix 36, Sant Bernat Calvó, urna, 16 d'octubre de 1728 (Erra 1990, 2: 212-213 doc. 19).

⁴⁰⁹ El Capítol va abonar a Pere Costa 125 lliures i 19 sous pels models en 4 pagaments: el 30 de novembre de 1722, el 28 de novembre de 1723, el 15 de juliol de 1725 i el 30 d'octubre de 1725. A aquesta quantitat, cal sumar-hi 14 lliures i 8 sous pagades el 14 de setembre de 1727 pel treball de reparar l'arquitectura de fusta elaborada per Josep Font anys abans (Dorico 2014, 138-139, 142).

El 22 d'octubre, l'urna ja es trobava a Vic acompanyada de l'argenter, que va traslladar-s'hi per supervisar-ne la instal·lació. El dia següent es va portar a terme la cerimònia de translació, que va consistir en la substitució del sepulcre gòtic de marbre pel d'argent, dins del qual s'hi van col·locar les despulles del sant, que es trobaven en una caixa de noguera fabricada a finals del segle XVII. L'acte va ser de gran magnificència i, fins i tot, va comptar amb la presència del bisbe Ramon de Marimon (Gudiol 1912, 8; Junyent 1943, 338; Dorico 2014, 143).

11.5. Uns comptes deficitaris

És indubtable que l'urna de sant Bernat Calvó va assolir l'excel·lència artística que cercava Matons. Tot i això, també en aquesta ocasió, l'encàrrec li va ser perjudicial des d'un punt de vista econòmic o, si més no, no li va reportar cap tipus de guany. Ja des del contracte de 1701, s'havia fet constar que el mestre, una vegada acabada l'obra, estaria obligat a estendre un balanç sobre la quantitat i la llei de l'argent que havia rebut respecte a l'emprat realment. Com era habitual, es va dur a terme la unificació teòrica de les dues qualitats de plata utilitzades a la llei de 10 diners i 12 grans, de manera que es va comprovar que el pes unificat era de 1.887 unces i 13 argenços i mig. D'altra banda, es va evidenciar que els canonges havien lliurat 2.465 unces i 8 argenços a l'argenter i, per tant, que el mestre els devia 577 unces i 10 argenços i mig d'argent.⁴¹⁰

A més, hi van haver discrepàncies en relació amb el valor del metall noble perquè Matons considerava que era de 30 sous per unça mentre que el Capítol l'estimava en 36 sous. Conseqüentment, els canonges vigatans van reclamar-li un deute superior, de 1.039 lliures, 15 sous i 7 diners i mig. A aquesta xifra, calia restar-hi, d'una banda, 223 lliures, 12 sous i 7 diners que encara li devien per les mans i altres treballs; de l'altra, les 280 lliures que el 31 d'octubre de 1728 els canonges van acordar donar-li en concepte de bonificació. Malgrat tot, el deute continuava sent considerable, per la qual cosa l'argenter va intentar, sense èxit, que li condonessin. L'únic que va aconseguir va ser el compromís dels canonges d'incrementar la bonificació fins a les 450 lliures. Davant del notari vigatà Feliu Sayol, Matons va signar el 12 de novembre de 1728 l'acte de debitori segons el qual es comprometia a pagar el deute de 366 lliures, 3 sous i mig diner en el termini de dos anys, alhora que presentava el seu fill Joan Baptista Matons com a aval (Dorico 2014, 144).

⁴¹⁰ ABEV. ACV. Calaix 36, Sant Bernat Calvó, urna, 26 d'octubre de 1728 (compte final elaborat per Alberch i Barrera, oïdors de comptes del Capítol) (Erra 1990, 2: 214-217 doc. 20).

De tota aquesta qüestió, allò que resulta més interessant és aclarir la diferència de criteri entre ambdues parts a l'hora de valorar el preu de l'unça d'argent de 10 diners i 12 grans. En el cas de l'argenter, l'estimava en 30 sous, el mateix preu que consta, per exemple, en els comptes de les obres que havia fabricat per a Tarragona i Lleida. A més a més, aquesta valoració respectava a la baixa el preu mitjà pagat per unça d'argent de llei de 10 diners i 12 grans en el període comprès del 1703 al 1724, tal com consta en les èpoques relatives a l'urna. Concretament, el preu per unça va oscil·lar entre un mínim de 29 sous i 3 diners i un màxim de 32 sous, és a dir, amb una mitjana molt propera als 30 sous i 6 diners. Aquesta quantitat es corresponia amb el preu exacte que Matons havia pressupostat en el balanç entregat al Capítol el 3 d'agost de 1720, abans de signar el segon contracte.⁴¹¹

En canvi, és molt probable que els canonges vigatans calculassin el preu en funció del valor que tenia l'unça en aquell moment. Entre el 1726 i el 1728, Felip V va portar a terme una reforma monetària per evitar la sortida del país de metalls preciosos i també per unificar i centralitzar la fabricació de moneda (Santiago 2007, 409-411). Amb aquest objectiu, va augmentar el valor efectiu de les monedes, per la qual cosa l'escut d'argent va passar de 8 rals d'argent a 9 rals i mig.⁴¹² Això representava un increment del 18,75% que, segons el decret, també va afectar el preu de l'argent no amonedat. Consegüentment, si s'aplica l'augment al preu per unça de 30 sous i 6 diners, en resulta un valor de 36 sous i 2 diners, una quantitat molt semblant a la considerada pel Capítol vigatà.

Aquest càlcul era contrari als interessos de l'argenter, motiu pel qual, el 25 de març de 1731, va escriure una carta als canonges vigatans per intentar novament que li perdonessin el deute. La missiva és interessant perquè hi expressa el desconcert que l'havia portat a firmar l'acte de debitori de l'any 1728 sense plantejar-se una altra sortida possible:

Que encara que en eixa ciutat (després de haver-me explicat en más súplicas lo possible) en vista de la última resolució del Molt Ilustre Capítol, quedí ab tal perturbació sorprès de ma desgràcia y pasmo, que passí a firmar lo acte del debitori que vostra mercè sap en 12 de novembre 1728.⁴¹³

Matons també hi exposava que era plenament conscient que, segons allò establert en el contracte, no podia pretendre cap remuneració econòmica per les millores implementades

⁴¹¹ ABEV. ACV. Calaix 36, Sant Bernat Calvó, urna, 3 d'agost de 1720 (Erra 1990, 2: 188-189 doc. 10).

⁴¹² *Tomo tercero de autos acordados*, 1777, p. 319-322: «he resuelto que el peso escudo de plata, que hasta aquí ha pasado por ocho reales de plata, valga nueve reales i medio de plata de la misma moneda, corriendo debaxo de este precio todos los pesos [...] i deviendo tener igual valor toda la plata, ya sea en baxilla, barras, o pasta, se ha de dar al marco de lei de a onze dineros, el que le corresponde, segon el aumento, que por este Decreto doi a los pesos de Indias».

⁴¹³ ABEV. ACV. Calaix 36, Sant Bernat Calvó, urna, 25 de març de 1731 (Erra 1990, 2: 218-219 doc. 21).

respecte a la traça. Tot i això, considerava que el Capítol podria haver-les-hi valorat i compensat. Afegia, a més, que estava en el seu dret de sol·licitar el just preu pel treball efectuat, sobretot si es tenien en compte les dificultats que s'havien esdevingut durant la finalització de l'urna. Per tot plegat, proposava que tingués lloc una visura de l'obra amb la nominació d'experts per ambdues parts, amb el compromís d'acatar allò que determinessin.⁴¹⁴

La petició de l'argenter no va ser escoltada pel Capítol, de manera que el 24 de gener de 1732 van acudir a la cúria del corregidor per demanar que, transcorreguts els dos anys previstos en l'acte de debitori, Matons fos condemnat a abonar-los la quantitat de 536 lliures, 3 sous i mig diner. L'import s'obtenia de restar a les 816 lliures, 3 sous i mig diner les 280 lliures de la primera gratificació en lloc de les 450 lliures pactades posteriorment. La sentència va ser favorable al Capítol i l'argenter va ser condemnat a abonar la quantitat que reclamaven els canonges, a més de 15 lliures i 4 diners corresponents a les despeses del procés.⁴¹⁵

El març de 1732, Joan Baptista Matons va signar un document notarial segons el qual assumia com a propi el deute contret pel seu pare.⁴¹⁶ Tot i això, les dues parts van pactar el retorn d'una quantitat inferior a l'assenyalada per la sentència: 381 lliures i 3 sous, resultants de reconèixer la gratificació de 450 lliures i sumar-hi les costes del procés. El fill del mestre havia de retornar aquesta quantitat en sis terminis anuals de 63 lliures, 10 sous i 6 diners, el primer dels quals vencia el març de 1733, per bé que l'argenter no va fer-lo efectiu fins al novembre. Els pagaments següents van succeir-se també amb retard i sense cobrir la totalitat pactada: el segon termini no es va completar fins al setembre de 1739 i el tercer va quedar incomplet el setembre de 1743 (Dorico 2014, 144-145). La mort de Joan Baptista es va produir el mes de maig de 1755 sense haver satisfet cap altre pagament. La qüestió devia quedar sense resoldre, atès que encara era motiu de preocupació pels canonges l'any 1773 (Duran Sanpere 1975a, 400).

11.6. L'urna després de l'arribada a la catedral de Vic

Malgrat que els canonges vigatans només van autoritzar la construcció de les hídries, poc després que l'obra quedés instal·lada a la catedral alguns eclesiàstics van plantejar la fabricació d'un mig cos de fusta platejat per tal que coronés el conjunt. La proposta es va presentar en la reunió capitular del 28 de juny de 1729, però no va reeixir. Finalment, el 1803 es va decidir fer-

⁴¹⁴ Ídem.

⁴¹⁵ AHCB. Cúria del veguer i del corregidor, sèrie XXXVII, actuari Ramon Alier, any 1731, caixa 613, *El Ilustre Cabildo de Canónigos de la Santa Catedral Iglesia de la ciudad de Vique contra Juan Matons, platero, vecino de Barcelona*, s. f. (Dorico 2014, 144, 151 n. 93).

⁴¹⁶ AHPB. Josep Francesc Fontana, *Vigesimum septimum manuale instrumentorum*, 934/27, 3 de març de 1732, f. 58r-58v (Madurell 1968, 32).

lo d'argent i es va encarregar la feina al mestre barceloní Joan Angeli, mentre que l'elaboració del model va recaure en l'escultor Salvador Gurri. La invasió napoleònica va interrompre el projecte fins al mes de juny de 1814. Va ser llavors quan els canonges van sol·licitar un altre model a l'escultor Nicolau Traver, malgrat que no se sap amb certesa quin dels dos va ser l'elegit. Sigui com vulgui, el bust d'argent, un dels models de fusta i també vuit bordons que s'havien sumat a l'encàrrec fet a Angeli van arribar a Vic cap al dia 20 d'octubre de 1819. El mateix argenter i un fadrí del taller també van desplaçar-s'hi a fi d'arranjar el muntatge de tot el conjunt (Dorico 2014, 145-146).

El nou bust, però, va tenir una vida curta a causa de l'ocupació i el saqueig de Vic a càrrec de l'exèrcit liberal l'any 1822. Es va poder salvar l'urna i el túmul del sant bisbe però no el bust que va desaparèixer juntament amb altres objectes de valor. Tot i això, gràcies a les dades consignades en el compte presentat per l'argenter, se sap que la cara i les mans eren encarnades i la vestimenta i la mitra gravades; en el pectoral hi tenia ametistes encastades i, a la part inferior, una tarja amb l'escut d'armes de sant Bernat Calvó. L'argenter va cobrar pel bust, els bordons i les caixes necessàries per traslladar les peces a Vic un total de 4.677 lliures, 13 sous i 6 diners, quantitat a la qual van sumar-s'hi 60 lliures de gratificació pel resultat obtingut (Dorico 2014, 146-147).

Després de la restauració absolutista, els canonges van situar un bust de fusta platejat a mode de coronament de l'urna, tal vegada el mateix model d'escultura emprat per Joan Angeli, és a dir, aquell que havia estat traslladat l'octubre de 1819 a Vic juntament amb el bust d'argent i els bordons [fig. 244]. El 21 de juliol de 1936, en el context de la Guerra Civil espanyola, les flames van afectar la catedral i les restes del sant van ser profanades i escampades pel terra. Afortunadament, l'urna d'argent només va patir desperfectes de poca importància i va poder ser restaurada pel joier Ramon Sunyer després del 1939. També en aquell moment es van recuperar els sants ossos del cementiri, on s'havien portat el 1936, i van ser sotmesos a un procés d'autenticació i reconeixement. L'any 1945 es va inaugurar la catedral restaurada, amb l'urna instal·lada a la capella dedicada al sant, però sense el bust de fusta que l'havia coronat i que, actualment, es conserva a la sagristia (Junyent 1943, 343; Dorico 2014, 147).

11.7. Descripció tipològica

L'urna d'argent per a contenir el cos de sant Bernat Calvó és una caixa de parets bombades amb coberta prismàtica i compartimentada en sectors plans coronats per una motllura de fulles. El cos es divideix en cinc sectors, tres frontals i dos laterals, separats per cartel·les

ornades per querubins⁴¹⁷ i rematats per hídries. Cada sector està format per una planxa d'argent treballada en mig relleu en la qual s'hi representa una de les cinc escenes que narren els miracles del sant.

Des del punt de vist tècnic, els relleus són les peces més complexes. Així va expressar-ho el mateix argenter en una de les cartes que l'any 1726 va dirigir als canonges vigatans i en la qual es referia a les històries com les parts «més primorosas» del conjunt i també aquelles que li havien suposat una «gran pèrdua», segurament pel laboriós treball de planxa que hi havia hagut d'esmerçar.⁴¹⁸ Poc després, el 29 de novembre de 1728, va ratificar l'argument en el context del plet que va enfrontar-lo amb el Capítol de canonges de la catedral de Mallorca a fi de comparar l'urna amb els canelobres i ressaltar la complexitat d'aquests darrers. Malgrat que Matons defensava que la part més destacada de l'urna eren els cinc relleus, pactats i pagats a un preu més alt, considerava que el nivell d'elaboració dels canelobres era superior perquè estaven formats per diferents peces de volum rodó que s'havien de combinar entre elles. En canvi, en el cas de l'urna, la majoria de les peces eren de planxa i, per tant, només havia calgut muntar-les amb cargols damunt de l'estructura de fusta:

Porque en el contrato que hizo esta parte con el Cabildo de la Santa Iglesia de Vique por la urna de plata de sant Bernardo Calvó, en 26 de junio 1701 ratificado en 26 de septiembre 1720, se pactaron dos maneras de precios por las echuras, esto es el uno para las piezas más primorosas de dicha obra (que fueron las cinco historias o milagros del santo) y el otro para las piessas que no lo habían de ser tanto. Y en orden a las referidas cinco historias, respeto de ser obra más primorosa que lo restante de dicha urna, se pactaron las echuras en quince doblones cada una [...], pues aunque por lo restante de la urna fueron pactadas las echuras a razón de 7 libras y 6 sueldos por marco, pero es de atender que aunque es obra primorosa, mas no de mucho, como la de las cinco historias, y de muchísimo menos primor que la de los ciriales. Siendo la razón porque en la obra de la urna apenas se halla alguna piessa que forme de por sí un cuerpo entero, por manera que basta para la composición de él ser superficiales en una sola parte: en tanto que sin necesidad de soldarse unas con otras <piessas> quedan abtas, y a propósito finidas, para aplicarse mediante tornillos a la obra de madera de la urna, y vistiéndola con dichas piessas, queda totalmente finida la obra. Siendo muy al contrario en casi todas las piessas de los ciriales, pues de muchas de ellas (a más de haverse aplicado grandes trabajos) se componían diferentes cuerpos enteros, con varias superficies y plantas, en que de necesidad habían de soldarse unas piezas con otras para la formación de las partes mayores que contiene la cimetría, como de pies, plintos, goletas, cartochos, arandelas, ramas y otros cuerpos sólidos que habían de componer por entero los ciriales causando mismo trabajo su artificio y máquina hasta su total conclusión.⁴¹⁹

⁴¹⁷ En els contractes amb els escultors, els querubins es defineixen amb el terme «serafí», però en el segon contracte de l'urna s'hi fa referència com a «querubí».

⁴¹⁸ ABEV. ACV. Calaix 36, Sant Bernat Calvó, urna, 30 de juny de 1726 (Erra 1990, 2: 202-205 doc. 16).

⁴¹⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 168r-168v.

Les dimensions considerables de l'urna fan possible allotjar-hi el cos sencer de sant Bernat Calvó, de manera similar als sarcòfags de pedra, bronze o fusta. Tot i això, des d'un punt de vista tipològic, es tracta d'una urna reliquiari perquè permet la conservació i veneració de les restes mortals del sant [fig. 245]. Aquest tipus d'urna es caracteritza pel fet de ser un contenidor de planta quadrangular i de costats rectangulars o trapezoïdals, generalment amb una cobertura en forma piramidal i fornit d'almenys un costat transparent a fi de possibilitar la contemplació de les relíquies. Les dimensions poden ser variables, per bé que habitualment permet contenir el cos sencer del sant. En aquest darrer cas, se sol col·locar en un lloc ben visible com, per exemple, sota la mesa d'altar. Els materials més emprats són la fusta tallada i policromada o bé el metall (bronze, coure, argent) ja sigui fos, repussat o cisellat. Es tracta d'una tipologia no molt tardana, adoptada de forma habitual a partir del segle XVI i amb una gran difusió durant el període barroc i rococó. És força similar a la de l'urna sarcòfag, amb la diferència que aquesta darrera no permet la contemplació directa del cos (Montevecchi i Vasco Rocca 1988, 185-186). A Itàlia hi ha nombrosos exemples d'urna reliquiari obrades en argent. Malgrat que de dimensions considerablement més reduïdes, es poden citar, per exemple, l'urna reliquiari de sant Vicenç màrtir (Domenico Ricci, 1653), conservada a l'església de Santa Maria Maggiore de la localitat de Soriano nel Cimino; la dels sants Marcià i Joan (anònim romà, començaments del segle XVIII), a la catedral de Santa Maria Maggiore de Civita Castellana; o l'urna reliquiari de sant Hipòlit (anònim romà, mitjan segle XVIII) a l'església de Sant'Andrea de Vetralla, totes a la regió del Laci (Montevecchi 2015, 125, 142). En territori espanyol, es pot esmentar l'urna d'argent per contenir el cos de sant Dídac d'Alcalà (Rafael González Soberal, 1658), actualment a la catedral d'Alcalá de Henares; o bé la gran urna dels sants Just i Pastor (Damià i Antonio Zurreño, 1702), al mateix temple catedralici (Cruz Valdovinos 1999, 589-592). Però, sobretot, per les dimensions i l'exuberància, cal assenyalar l'urna reliquiari per contenir el cos de sant Ferran (Juan Laureano de Pina, 1690-1719), de la catedral de Sevilla [fig. 246].

En el context específicament català, hi ha altres exemples de sants que, entre els segles XVII i XVIII, van ser objecte de gran devoció i que van donar lloc a la fabricació de creacions artístiques per a contenir-ne i venerar-ne les despulles, un procés lligat a les canonitzacions dutes a terme en el context postridentí (Ortiz García 2015, 362-363). És el cas de sant Oleguer (c. 1060-1137), bisbe de Barcelona i arquebisbe de Tarragona, objecte d'una gran devoció des del seu decés. El 1675 se'n va aconseguir la canonització, molt celebrada a la ciutat. El 13 de febrer de 1676, el Capítol de la catedral de Barcelona va aprovar la construcció d'una capella

dedicada a sant Oleguer i al Santíssim Sagrament, que va ser projectada per fra Josep de la Concepció amb la col·laboració d'altres mestres. Un d'aquests va ser Bonaventura Fornaguera, qui va obrar un reliquiari d'or i argent per custodiar-ne la mitra (Narváez 2004, 154). En aquest context, Francesc Grau i Domènec Rovira II van encarregar-se de fer un nou monument funerari d'alabastre (1678), el qual va combinar-se amb la figura ja cent gòtica, obra de Pere Sanglada (1406) [fig. 247].

D'uns anys més tard, és l'urna de fusta, folrada de vellut vermell i amb decoracions barroques d'argent que conserva, a la basílica de la Mercè de Barcelona, el cos de santa Maria de Cervelló (1230-1290), la fundadora de la branca femenina dels mercedaris [fig. 248]. El 1380, Pere el Cerimoniós va ordenar-ne la translació del cos des del convent fundat per ella a l'església de la Mercè. Per tal de contenir-hi les despulles, es va fabricar una caixa de fusta pintada amb el retrat de la santa i el del rei agenollat als seus peus, conservada actualment al Museu Diocesà de Barcelona. El 1692-1693, el Consell de Cent barceloní va oferir una nova urna per a commemorar la confirmació pontifícia del culte immemorial a la santa. Cada 19 de setembre s'obre per mostrar-ne el cos incorrupte als fidels (Ortiz García 2015, 379-380).

Per l'ús del metall noble, cal assenyalar molt especialment l'urna d'argent de sant Ermengol, bisbe d'Urgell (c. 980-1035), del qual se'n va estendre el culte ràpidament després del seu decés. El 1736 va ser canonitzat i es van portar a terme diverses accions per a commemorar-ne la memòria, una de les quals la comanda d'una nova urna per a contenir-ne el cos. El nou sepulcre havia de substituir la caixa de fusta anterior (1616-1617), obra del pintor barceloní Gaspar Altisent. El 19 de juny de 1753, es va signar el contracte amb l'argenter barceloní Pere Lleopart i l'urna va arribar a la Seu d'Urgell el 10 d'agost de 1755. El cost total va ser de 4.000 lliures a les quals van sumar-n'hi 50 més en concepte de bonificació. L'urna de Lleopart comparteix amb la de Matons el fet de presentar relleus amb diferents passatges de la vida del sant, per bé que, en aquest cas, en són dotze i treballats en planxes de coure sobredaurat. Tot i això, l'urna de sant Ermengol presenta un repertori ornamental més propi de la segona meitat del segle XVIII, en què la rocalla hi té un paper destacat. A més, la figura del ja cent presideix la part superior de la coberta, amb mitra, bàcul i pectoral [fig. 249]. El resultat va entusiasmar els canonges d'Urgell: «havem examinat son primor amb lo major modo y nos ha deixat suspesos la habilitat del artífice y ha ocasionat particularíssima complacencia sa ermosura» (Pujol 1927, 21). Està considerada, juntament amb els canelobres de la seu de Mallorca i l'urna de sant Bernat Calvó, un dels exemples més destacats de l'argenteria catalana d'època moderna.

11.8. Aspectes iconogràfics i models

Juntament amb la tipologia, l'altre aspecte destacat de l'urna és la iconografia, amb dos nivells diferenciats: el narratiu, format per les històries, i l'ornamental, determinat per tots els elements que emmarquen les escenes, especialment de caràcter vegetal (Erra 1990, 1: 58). Respecte al primer, els relleus narratius atorguen significat a l'urna alhora que són una al·lusió al personatge enterrat, és a dir, esdevenen el contingut iconogràfic més significatiu de l'obra. Les escenes estan extretes dels relats continguts en els llibres de miracles i les biografies de sant Bernat Calvó, conservats a l'Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, que formen part de les proves presentades a Roma per aconseguir-ne la canonització. En aquest punt, cal referir-se novament a la recerca d'Alba Erra (1990, 1: 60-67), atès s'hi especifica la procedència exacta de cadascun dels passatges.

- Escena frontal central [fig. 250]. S'hi narra l'ajuda del sant al frare dominic Antoni Vicenç Domènech (1553-1607) a l'hora d'assistir la confessió d'un estudiant, pocs moments abans de la seva mort, mentre és temptat pel dimoni. Es tracta de l'escena més propera cronològicament a la fabricació de l'obra i que implica, a més de sant Bernat Calvó, un altre personatge religiós molt estimat a l'època. Antoni Vicenç Domènech no va ser enterrat fins a tres dies després del seu decés per tal de satisfer la devoció de la gent que acudia a besar-ne el cadàver (Torres Amat 1836, 214). Entre altres fites, és recordat per ser l'autor del *Flos sanctorum o Historia general de los Santos y varones il·lustres en santidad del principado de Cataluña* (Barcelona, 1602). Quant al relleu, la font iconogràfica ha de ser el recull de miracles escrit a finals del segle XVII pel pare Onofre Relles, l'únic que el conté (Relles 1689, 209-214 transcrit a Erra 1990, 2: 174-176 doc. 4).
- Escena frontal dreta [fig. 251]. S'hi representa la salvació de l'ànima endimoniada del fill de Pere Desquer. La font iconogràfica és el primer recull conegut de miracles, que en comprèn 104 ocorreguts els anys següents al decés de Bernat Calvó, el primer dels quals el 1243 i el darrer el 1338.⁴²⁰
- Escena frontal esquerra [fig. 252]. A diferència dels altres quatre relleus, en aquest s'hi presenta un miracle que el sant va obrar en vida i que consisteix en la multiplicació dels pans per alimentar els pobres en una època de sequera. Aquest miracle no apareix recollit fins al 1573, quan es va començar a donar importància als esdeveniments que

⁴²⁰ ABEV. ACV. Calaix 36, Sant Bernat Calvó, urna, recull de miracles de sant Bernat Calvó (1308), f. 21 (Erra 1990, 2: 172 doc. 2).

havien tingut lloc durant la vida del sant. Amb tot, la font iconogràfica no és cap recull de miracles sinó una biografia de sant Bernat Calvó datada al segle XVII.⁴²¹

- Escena lateral dreta [fig. 253]. S'hi mostra l'apaivagament de les aigües del mar en una tempesta i la consegüent salvació dels mariners. Aquest miracle està narrat en el primer dels reculls (1243-1338).⁴²²
- Escena lateral esquerra [fig. 254]. S'hi representa a sant Bernat Calvó que allibera un pres, Berenguer de Vallòria. Aquest miracle també està narrat en el primer dels reculls (1243-1338).⁴²³

La selecció dels miracles devia ser responsabilitat dels canonges vigatans que, en ple procés d'impuls de la canonització del sant, cercaven la manera de conservar-ne i ressaltar-ne el culte. Cal destacar, com ha fet Alba Erra (1990, 1: 66), el sistema de representació aconseguit per l'argenter i els seus col·laboradors gràcies al qual van sintetitzar visualment la narració per tal de permetre una ràpida identificació del miracle. El sistema adoptat en els cinc relleus, de lectura independent, consisteix a plasmar-hi una única acció que es correspon amb el moment en què es produeix la intervenció del sant. Per tal que sigui fàcilment recognoscible, se'l representa amb els atributs pontificals i damunt d'un núvol. L'única diferència s'aprecia en el relleu corresponent a la multiplicació dels pans, en el qual es representa el sant integrat en la composició i no sobrevolant la resta de personatges, atès que el miracle va tenir lloc quan encara era viu. Cal destacar també l'ús de diferents recursos perspectius i de relleu que permeten presentar els miracles en diferents plans.

Juntament amb els reculls biogràfics i de miracles del sant, una altra font clara a l'hora de concebre els relleus van ser les estampes d'importació, les quals van permetre resoldre la composició general de les escenes mitjançant un procediment de treball paral·lel a l'executat pels mateixos escultors en els relleus de fusta dels retaules. La recerca duta a terme en el marc d'aquesta investigació ha permès detectar quins van ser alguns dels models emprats per l'argenter i els seus col·laboradors a l'hora d'articular el sistema de representació de les escenes.

En el cas del relleu central, l'únic fabricat amb un model de Joan Roig II, la composició general es basa en el gravat *La mort de la Verge* (1510) d'Albrecht Dürer publicat a *Epitome in Divae Partenices Mariae Historiam* [fig. 255]. La citació és evident en relació amb la configuració del llit,

⁴²¹ *Ibíd.*, relat biogràfic (Erra 1990, 2: 177 doc. 5).

⁴²² *Ibíd.*, recull de miracles de sant Bernat Calvó (1317), f. 21-23 (Erra 1990, 2: 173 doc. 3).

⁴²³ *Ibíd.*, recull de miracles de sant Bernat Calvó (1245), f. 6-7 (Erra 1990, 2: 171 doc. 1).

bàsicament en el dossier, i en la posició d'alguns personatges. Per exemple, s'hi repeteix de forma clara la figura de l'apòstol amb el llibre assegut als peus del llit. Aquesta referència a l'artífex alemany en l'únic dels models fet per Roig és molt significativa. Com ha assenyalat Joan Bosch (2009, 173), a finals del segle XVII es produeix a Catalunya una curiosa reinterpretació dels gravats de Dürer a la manera barroca de la mà d'alguns escultors, entre els quals Joan Roig I i II i també Llätzer Tramulles II. La referència a Dürer es combina amb altres influències més modernes que permeten la creació d'una composició original. Les figures demoníiques situades en primer pla, vençudes per l'estudiant gràcies a la mediació de sant Bernat Calvó, presenten una posició que recorda els cossos en torsió dels soldats de *La Resurrecció de Crist*, gravada per Schelte A. Bolswert a partir d'una invenció de Peter Paul Rubens [fig. 256].

Hi ha una altra citació al pintor flamenc en el relleu frontal dret, en el qual s'hi representa la salvació de l'ànima posseïda del fill de Pere Desquer. En la imatge del dimoni espantat pel sant, s'hi reconeix clarament una citació de *La caiguda dels àngels rebels* gravada per Jacobus Neeffs a partir d'una invenció de Rubens [figs. 257-258]. És, doncs, interessant comprovar la incidència de les propostes de l'artífex flamenc, les quals atorguen dinamisme als relleus, amb escorços i posicions forçades. Tot i això, també és bastant recognoscible una referència a Stefano della Bella en un dels relleus laterals. Concretament, s'hi veu reproduït el perfil de la muralla de la ciutat de Tebas, procedent d'un gravat sobre la història d'Amfíó, per a simular el castell en el qual estava pres Berenguer de Vallòria, alliberat gràcies a la intercessió del sant [fig. 259].

Aquestes citacions són fàcilment discernibles, però és més complex trobar el rastre d'altres gravats que podrien haver servit com a font d'inspiració per a completar aquestes tres composicions narratives i els dos relleus restants. Amb tot, es poden plantejar alguns paral·lels més que, sense ser exactes, permeten intuir l'ús de les fonts gràfiques. En el relleu corresponent a la salvació de l'ànima posseïda del fill de Pere Desquer, les figures dels progenitors poden relacionar-se també amb gravats: el pare recorda la figura de l'apòstol agenollat a l'extrem inferior esquerra de l'escena de *La Pentecosta* gravada per François Ragot (1632-1657) a partir d'una composició de Rubens, mentre que la seva esposa mostra similituds amb la imatge de la Mare de Déu del mateix gravat [figs. 260-261].

En l'escena de la multiplicació dels pans, es pot al·ludir a diferents referències. D'una banda, el religiós, l'altar amb el crucifix i el grup de dues dones de l'extrem inferior esquerra recorden l'estampa *Els preparatius per a la darrera comunió de sant Jeroni* de la col·lecció *Les tableaux de Rome* (1609-1612) de Jacques Callot [figs. 262-263]. En canvi, la figura anciana sembla presa de l'estampa *Triomf d'un emperador romà* de Giovanni Lanfranco [figs. 264-265]. D'altra banda, la

posició del sant davant de l'altar, els candelers i els rajos lumínics i les figures dels angelets recorden el gravat *El miracle de sant Ignasi de Loiola* de Marinus van der Goes, concebut a partir d'una obra de Rubens (1633-1639) [fig. 266].

Pel que fa al darrer dels relleus, en el qual s'hi representa l'apaivagament de les aigües del mar durant una tempesta, es poden establir paral·lelismes amb diferents marines. En són un exemple les propostes de Stefano della Bella o de Jacques Callot [figs. 267-268], tot i que l'escena és molt més propera al gravat amb un vaixell mercant basat en una composició del pintor holandès Hendrik Cornelisz Vroom [fig. 269]. Això no obstant, la forma de la galeria de popa representada en l'urna és més semblant a la de la fragata holandesa [figs. 270-272], una tipologia d'embarcació ben coneguda en una ciutat marítima com Barcelona, tal com documenta el gravat de l'italià Filippo Pallotta, *Embarcament de Felip V cap a Itàlia* (1704) (Garcia Espuche 2009, 97).

En relació amb la iconografia vegetal, es diferencien dos estils de vegetació. El primer, que imita les fulles de roure, es localitza treballat amb la tècnica del repussat a la motllura inferior de la base i es repeteix cisellat al contorn de l'emmarcament que conté els miracles del sant. El mateix motiu es retroba en diversos gravats. És el cas de l'oval de fulles de roure que conté l'autoretrat de Jean Lepautre o el que forma part del *cartouche* concebut per Stefano della Bella a la pàgina inicial de *Nouvelles inventions de cartouches* [fig. 273]. El segon es troba a les motlures superior i inferior del cos de l'urna que delimiten l'espai destinat als relleus. En aquest cas, l'alternança de tiges i fulles obertes recorda diversos dissenys procedents del *Nouveau Livre d'Ornements d'Orfeverie* de Paul Androuet du Cerceau [fig. 274]. Per últim, cal assenyalar la petxina que corona els emmarcaments i les fulles d'acant que els ornamenten, motius habituals a l'època i que sovintegen en les propostes de Jean Lepautre, un dels referents clars de l'argenter [figs. 275-276].

Els exemples proposats són suficients per a demostrar que, en el cas de Matons i dels seus col·laboradors, l'ús dels gravats sempre va suposar un procés de reflexió personal que va donar lloc a composicions noves i originals. L'argenter va establir un diàleg creatiu amb els gravats i, en conseqüència, l'estudi dels models gràfics que va utilitzar resulta un treball complex. Precisament per això, es pot advertir que posseïa una àmplia i variada cultura gràfica i que la citava amb perícia. Va partir d'uns referents però els va combinar amb originalitat i va demostrar una gran capacitat d'invenió i una gran personalitat artística.

TERCERA PART

ELS CANELOBRES DE SET BRAÇOS

PER A LA SEU DE MALLORCA

12. Un obratge ple d'entrebancs (1704-1718)

12.1. L'origen de l'encàrrec i la tria de Joan Matons

El projecte de dos canelobres per a l'altar major de la seu de Mallorca es remunta a mitjan segle XVII.⁴²⁴ Jaume Sanglada, cavaller de l'orde de Santiago i canonge i degà de la catedral del 1641 al 1642, va deixar 1.000 rals de vuit per a aquesta finalitat en un codicil testamentari del 20 d'octubre de 1651. Segons es pot llegir en el document, l'acceptació del llegat tenia com a condició que al peu dels canelobres s'hi gravés el nom del comitent i l'heràldica familiar.⁴²⁵ Poc després, el seu pare i successor en el càrrec, Pere Sanglada, canonge i degà del 1642 al 1654, va establir en el seu testament, dictat el 21 de novembre de 1651, que si en vida seva no es construïen els dos canelobres, la part corresponent a la manufactura fos pagada dels seus béns una vegada traspasat.⁴²⁶ El juliol de 1655, després del decés de tots dos, Beatriu Sanglada, germana del primer i filla del segon, va fer oficialment la petició al Capítol de canonges per tal que es fabriquessin «dos candaleros o canalobres de plata per lo altar major» en compliment de les darreres voluntats dels seus familiars.⁴²⁷ Tot i això, la qüestió va quedar aturada uns anys, segurament arran del decés de Beatriu, que consta enterrada al convent de Sant Domingo de Palma el 8 de maig de 1658 (Barceló 2010, 150).

L'assumpte es va reprendre el maig de 1661 i es va tractar fins al juliol de 1662, quan el Capítol va demostrar la seva intenció de tirar endavant els llegats mitjançant la gestió de Gabriel Berga, espòs de Beatriu Sanglada, i del canonge Font.⁴²⁸ La traça va ser encarregada al «mestre Oms, escultor», segurament Joan Antoni Oms Tomàs (Palma, 1600-1667), membre de la reputada

⁴²⁴ ACM. SAG 2-093, document 16055-1, sense datar. Dóna detalls sobre l'intent de fabricació de dos canelobres gràcies a la deixa dels Sanglada (Domenge 1995c, 280 n. 8).

⁴²⁵ ARM. Notaris. Bartomeu Parets. *Testaments 1621-1652*, 20 d'octubre de 1651, f. 222: «Primo dexa per amor de Déu mil reals de vuyt dels quals se fasen dos canelobras de plata per lo altar major de la seu de Mallorca y que en cadaun de aquells estigan gravades las armas de Anglada en los campets dels peus y en las cópulas de aquells y, que al derrador dels peus de aquells, estiga gravat y esculpit lo següent: Jaume Canglada cavaller del hàbit de Santiago canonge dagà que fonch en esta Sancta Iglésia; y si los señors canonges, o a qui tocava acceptar dit llegat, no voldria acceptar aquell ab totes armas y llatrero, en tal cas revoca dit llegat».

⁴²⁶ ARM. Notaris. Bartomeu Parets. *Testaments 1621-1652*, escrit el 21 de novembre de 1651 i entregat el dia 29 del mateix mes i any, f. 168r-168v.

Pere Sanglada va estar casat amb la seva neboda Joana Sanglada abans d'entrar en el sacerdoci. Després d'enviudar, va esdevenir canonge i degà gràcies a la resigna del seu fill. El cas dels Sanglada evidencia com els grans llinatges de l'aristocràcia mallorquina van copar dignitats i canongies. Pere Berga, fill de Beatriu Sanglada i de Gabriel Berga, va convertir-se en degà després del decés de «Pere Zanglada, degà y canonge, son avi», ocorregut el 5 d'agost de 1654 (Bover 1850, 441; García Pérez 2017a, 419, 424); ACM. *Libro de posesorios de las dignidades canónicas, suentoria y pavordias de esta Santa Yglesia*, núm. 15.576, f. 7.

⁴²⁷ ACM. ACA-1638 (1651-1660), 28 de juliol de 1655, f. 130v (Domenge 1995c, 280 n. 8).

⁴²⁸ ACM. ACA-1639 (1661-1674), 20 de maig de 1661, f. 13r; 27 de maig de 1661, f. 13v; 23 de juliol de 1662, f. 57r. Les dues primeres citades a Domenge (1995c, 280 n. 8).

nissaga d'escultors mallorquins i autor de la traça de la custòdia de la parròquia de Sant Jaume de Palma.⁴²⁹ Del dibuix, se'n van fer dues còpies, una de les quals va ser enviada a Madrid. No se sap amb qui van contactar però sí que van descartar aquesta opció per l'elevat preu que van demanar-los per les mans (11.000 rals de plata equivalents a 1.375 peces de vuit). Van plantejar també la possibilitat de fabricar-los a Gènova, però van renunciar-hi pel temor que l'argent emprat no acabés sent de la qualitat pactada. Finalment, es va decidir que els canelobres havien de fabricar-se a Mallorca i es va concertar l'obra amb l'argenter Miquel Vidal per 350 lliures per les mans, que se sumaven als 1.000 rals de vuit anteriors, probablement per l'argent i altres materials. El canonge Pere Font i Gabriel Berga van ser els encarregats de firmar amb l'argenter els pactes contractuals. La deixa testamentària no es va poder fer efectiva immediatament a causa dels nombrosos deutes dels Sanglada, «perquè primer és el pagar lo que's devia antes que's fes dit legat». Tot i això, els hereus es van comprometre a complir amb l'obligació i a sufragar la fabricació d'uns canelobres per un màxim de 1.000 rals de vuit sumats a les 350 lliures, quantitat equivalent a poc més de 327 dobles.⁴³⁰ Malauradament, no se sap amb certesa com va finalitzar l'assumpte ni si els diners de la deixa testamentària van poder servir per al primer pagament fet a Matons el 1704, tot i que l'import és similar i els donatius aportats pels canonges, amb els quals es va sufragar una part de l'obra, no van començar a fer-se efectius fins al 1705.⁴³¹ En qualsevol cas, és probable que aquests canelobres dels Sanglada no tinguin cap relació amb els obrats per Matons, sobretot si es té en compte que havien d'incloure el nom i l'heràldica del comitent.

La voluntat de fabricar dos canelobres monumentals per al presbiteri de l'altar major va sorgir novament a principis del segle XVIII [figs. 277-279]. En sessió capitular del 28 de novembre de 1702, es va encarregar als canonges Francesc Alcover, Ramon de Sales i Antoni Castillo que cerquessin la manera de dur-los a terme. La decisió es va prendre formalment en la sessió capitular del 23 de febrer de l'any següent i es va delegar tota la gestió en els canonges Sales i Castillo. El 23 d'abril, el canonge Castillo va formular el dubte de si els canelobres havien de fabricar-se a Mallorca o bé a Barcelona i es va deixar l'elecció al criteri dels dos capitulars.⁴³² No se sap el motiu exacte pel qual es van decantar per Barcelona. L'únic indicatiu és un document que el Capítol va preparar durant el plet que el va enfrontar amb l'argenter Joan

⁴²⁹ Respecte a l'escultor, vegeu els diferents treballs de Marià Carbonell (1996, 2002, 2007b) i les aportacions de Gabriel Rabassa (1994) i Cristina Ortiz (2011).

⁴³⁰ ACM. SAG 2-093, document 16055-1, sense datar (Domenge 1995c, 280 n. 8).

⁴³¹ ACM. ACA-1643 (1705-1716), 13 de febrer de 1705, f. 4r: «*fuít conclusum* que se pach la mitat de les promeses feran los señors canonges en ajuda de los cirials».

⁴³² ACM. ACA-1642 (1695-1704), f. 263r, 269r i 274v (Ramis d'Ayreflor 1947, 75).

Matons a partir del 1718, en el qual va resumir la seva versió dels fets: «no hallando en Mallorca platero que asegurasse el desempeño, se ofreció el señor Jayme Sard, mercader de esta ciudad, escribir a Barcelona, a su correspondiente Juan Pablo Pol, platero».⁴³³

Cal assenyalar que aquesta afirmació no s'escau amb la gran tradició de l'argenteria de l'illa de Mallorca, amb obres de gran rellevància artística.⁴³⁴ És probable, doncs, que faci referència al fet que els argenters mallorquins no gaudien de prou capacitat econòmica per implicar-se en una obra de l'envergadura dels canelobres, que requeria bestretes elevades. Cal recordar que a Mallorca el gremi d'argenters estava integrat en una proporció elevada per xuetes, és a dir, per descendents dels jueus mallorquins convertits al cristianisme. Els processos inquisitorials contra el col·lectiu succeïts a finals del segle XVII, concretament els anys 1679 i 1691, havien situat els xuetes en una posició molt vulnerable i amb dificultats econòmiques greus (Bibiloni 1995, 324-329; Santamaría 1997, 247-251). D'altra banda, l'argenteria de Barcelona comptava amb un prestigi elevat i, també en aquell moment, amb una presència d'argent abundant (Vilar 1981, 364). Aquests fets, de ben segur, van fer decantar la balança al seu favor. Amb tot, la documentació epistolar posterior revela que no tots els canonges van estar d'acord amb l'elecció, alhora que les veus disconformes van proliferar a mesura que es va anar dilatant el procés de fabricació i van créixer els problemes amb l'argenter.

Sense tenir-ne cap certesa, també es pot plantejar la hipòtesi que l'elecció d'un argenter a Barcelona fos una decisió personal d'Antoni Castillo i Ramon de Sales, els quals ambicionaven la creació d'una obra rellevant emmarcada en la dinàmica de renovació artística de la catedral. En aquest sentit, cal apuntar que tots dos van passar una temporada a Roma i que, per tant, havien pogut admirar les grans obres del barroc romà. A més, Ramon de Sales provenia d'una nissaga de l'aristocràcia mallorquina que va promoure un programa de renovació artística caracteritzat per l'entrada d'influències franceses i italianes. Concretament, al canonge se li atribueix un paper decisiu en l'impuls de la sala capitular i del claustre barroc de la seu (Llabrés i Pascual 1995). Va morir el 22 d'abril de 1712 i, per tant, no va poder encarregar-se del desenvolupament final de la fàbrica dels canelobres, però de ben segur va tenir un paper significatiu en la tria de l'artífex.

Sigui com vulgui, es pot intuir que, des de l'inici, la possibilitat de fabricar els canelobres a Barcelona era una opció ben ferma. De fet, quan el canonge Castillo va plantejar la qüestió

⁴³³ ACM. SAG 2-093, document 16055-39, sense datar.

⁴³⁴ En relació amb l'art de l'argenteria a Mallorca, vegeu els treballs de Joan Domenge (1991, 1995b) i el catàleg d'exposició d'Elvira González Gozalo i de Letizia Arbeteta (2010).

en la reunió capitular del 23 d'abril de 1703, les gestions amb Barcelona ja estaven molt avançades. Així ho documenta una carta de l'argenter Joan Pau Pol, datada el 29 de març de 1703 i adreçada al mercader mallorquí Jaume Sard, en la qual recomanava l'argenter Joan Matons per a l'encàrrec. Pol es mostrava molt entusiasta a l'hora de lloar el seu candidat, del qual en va dir que era «lo millor oficial de obras de plata que y a en esta ciutat i en tota Espanya». La carta anava acompanyada d'un petit dibuix fet per Matons que havia de servir perquè els canonges poguessin comprovar «lo gran art i primorós que adornaria dita obra». Els canonges devien haver demanat un projecte que respectés les mesures finals que havien de tenir els canelobres però Pol s'excusava dient que Matons estava molt enfeinat amb una obra per a la catedral de Vic –sens dubte, l'urna de sant Bernat Calvó– i que, si volien un dibuix de mides majors, l'argenter el faria, però amb la condició de cobrar quatre dobles en el cas que no li confirmessin l'encàrrec. Enviava també un compte del cost de l'obra, escrit per l'argenter, i retornava dos dibuixos fets a Mallorca, segurament amb les indicacions del projecte. En el cas que no tirés endavant la comanda, demanava que el dibuix fet per Matons li fos retornat perquè no pogués ser copiat per cap altre argenter.⁴³⁵

No se n'ha conservat la traça però sí el compte, segons el qual la despesa total dels canelobres pujava fins a les 7.991 lliures i 10 sous de moneda catalana, quantitat equivalent a 5.708 rals de vuit i 2 rals de plata. El cost contemplava l'ús de 3.000 unces d'argent de llei d'11 diners, a raó de 31 sous i 6 diners en moneda d'ardits catalans (4.725 lliures), el model de fusta (100 lliures), l'import de la fusta i dels ferros necessaris per fortificar l'obra (16 lliures i 10 sous) i, evidentment, allò que havia de cobrar l'argenter pel treball de les mans a raó de 6 rals de vuit (equivalents a 8 lliures i 8 sous) per marc treballat (3.150 lliures). Matons calculava tres anys per executar l'obra i establia també la periodicitat dels pagaments que, com era habitual en aquest tipus de contractes, es fraccionava en tres terminis. Un terç de l'argent «en espècie o diner» a l'inici de l'obra, un altre terç al cap d'un any i la part restant al cap de dos anys. Pel que fa al valor de les mans, una tercera part seria abonada al cap d'un any d'haver iniciat l'obra, una altra després de dos anys i la darrera en concloure-la. També demanava alliberar-se de qualsevol responsabilitat en relació amb el trasllat de l'obra a Mallorca. Per tal de fer front a la despesa, el Capítol proposava pagar els canelobres amb argent sobrant de la sagristia i amb promeses fetes pels canonges, les quals assolien la quantitat de 2.009 lliures, 13 sous i 4 diners de moneda mallorquina (aproximadament 2.437 lliures en moneda catalana o bé 1.740 rals de vuit).⁴³⁶

⁴³⁵ ACM. SAG 2-094, document 16054-1, 29 de març de 1703 (Ramis d'Ayreflor 1947, 76-77).

⁴³⁶ ACM. SAG 2-093, documents 16055-3, sense datar; 16055-6, 15 de gener de 1707.

El projecte de Matons devia convèncer, perquè Castillo i Sales van optar per fer fabricar els canelobres a Barcelona. La distància geogràfica va obligar-los a cercar un procurador que pogués actuar en representació i amb poder legal del Capítol de canonges de Mallorca. L'elegit va ser un canonge de la catedral de Barcelona, Domingo Fogueres, i els contactes van iniciar-se l'agost d'aquell mateix any: el dia 11, Castillo va escriure-li per tal d'exposar la qüestió i, el 28 del mateix mes, el capítol barceloní responia acceptant la missió.⁴³⁷ El 23 de setembre de 1703, Castillo i Sales, com a representants del Capítol de Mallorca, van atorgar-li els poders notariais perquè pogués actuar en nom seu en l'afer dels canelobres.⁴³⁸

El paper de Fogueres va ser decisiu al llarg de tot el procés constructiu. Per iniciativa pròpia, va informar-se sobre altres argenters que poguessin portar a terme l'obra i va establir contactes amb Francesc Via II, «únich competidor ab Juan Matons per semblant fàbrica». Fogueres en devia tenir molt bones referències perquè va esperar fins al mes de novembre per plantejar-li el projecte: d'una banda, Via era a València i no va retornar a Barcelona fins al 19 d'octubre –probablement per acompanyar i instal·lar el bust reliquiari de sant Tomàs de Vilanova a la catedral de València– i, de l'altra, el canonge també va absentar-se uns dies de la ciutat. El projecte de Via no s'ha conservat i la documentació planteja algunes contradiccions. Fogueres comunicava per carta l'enviament de sis dibuixos, un compte del cost i un paper amb diferents dubtes i peticions que l'argenter havia preparat amb només deu dies, cosa que demostra l'interès clar que tenia per aconseguir l'encàrrec.⁴³⁹ Tot i això, en una declaració efectuada anys després, en el context del plet que va enfrontar Matons amb el Capítol de Mallorca, s'afirmava que l'argenter havia fet només un dibuix a petició del capítol barceloní i sense tenir un interès real per obtenir la comanda.⁴⁴⁰ De tota manera, allò cert és que Via va postular-se per a l'encàrrec i que Fogueres va enviar-ne la proposta a Mallorca perquè els canonges poguessin comparar-la amb la de Matons i triar la que més els convencés.

Paral·lelament, l'altra part va assabentar-se dels contactes amb Via i va lluitar per no perdre la preuada comanda. Pol va escriure a Castillo per recordar-li el tracte amb Matons i per insistir que aquest era el millor candidat. També demostrava la manca de simpatia entre ambdós argenters i afirmava que «dit Via és gran opòsit y tirriós quontra dit Matons», per la qual cosa suposava que devia haver donat un cost a la baixa només per prendre-li l'encàrrec.⁴⁴¹ De fet, la

⁴³⁷ ACM. SAG 2-094, document 16054-2, 28 d'agost de 1703 (Ramis d'Ayreflor 1947, 77).

⁴³⁸ ARM. Notaris. Rafael Ginard. *Protocol 6.726*, 23 de setembre de 1703, f. 155v-157r (Domenge 1995c, 280 n. 11).

⁴³⁹ ACM. SAG 2-094, document 16054-3, 11 de desembre de 1703 (Domenge 1995c, 280 n. 12).

⁴⁴⁰ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 30v.

⁴⁴¹ ACM. SAG 2-094, document 16054-4, 14 de desembre de 1703 (Domenge 1995c, 280 n. 12).

certesa que Via els disputaria l'obra s'entreveu ja des de la primera de les cartes que Pol va enviar a Mallorca, en la qual s'avançava a la possibilitat que l'argenter els hagués remès algun projecte i els advertia que el seu candidat era un oficial de més rellevància. Finalment, el Capítol de Mallorca es va decidir per Matons, amb una rebaixa del preu de les mans a 8 lliures i 5 sous per marc d'argent treballat en lloc de les 8 lliures i 8 sous demanades en primera instància. En el conveni s'hi especifica que, de totes les traces rebudes, el Capítol s'havia decantat finalment per la de Matons «puix lo garbo, artifici y primorós de aquella excedeix en gran manera a todas las otras».⁴⁴²

12.2. Els pactes contractuals

El document contractual es va formalitzar el 8 de febrer de 1704 davant del notari Josep Güell. Hi eren presents l'argenter Joan Matons i el canonge Domingo Fogueres, representant legal del Capítol de canonges de la catedral de Mallorca. També les fermances de l'oficial: els argenters Joan Pau Pol i Bonaventura Fornaguera, l'escultor Joan Roig II i el corredor d'orella Josep Mata. Les clàusules del conveni recullen bastant fidelment les condicions establertes per Matons i Pol en el compte detallat que havien enviat a Mallorca.

Clàusules contractuals referents a les obligacions de l'argenter:

- Fabricar els canelobres en un termini de tres anys, comptadors a partir de l'1 d'abril de 1704. En el cas que no s'acomplís, el Capítol podia fer enllestir l'obra a un altre mestre seguint la traça feta per Matons i a costes i despeses de l'argenter i de les seves fermances.
- Seguir la traça signada per l'argenter i el procurador però amb la incorporació d'algunes modificacions. D'una banda, els canelobres havien de tenir una alçada d'11 pams i 2 quarts i mig i les branques una amplada total de 8 pams i mig. De l'altra, cadascuna de les branques havia de sostenir un ciri de pes de 4 lliures, podent-se moure sense que ho fes la resta del cos.
- Emprar argent d'11 diners de llei a raó de 31 sous i 6 diners de moneda catalana per cada unça d'argent utilitzat. El pagament es fraccionava en tres terminis: el primer en començar l'obra (abril de 1704), el segon al cap d'un any (abril de 1705) i el tercer al cap de dos anys (abril de 1706).
- Cobrar pel treball de les mans a raó de 8 lliures i 5 sous per cada marc que pesés l'obra. El pagament també es fraccionava en tres terminis: el primer al cap d'un any (abril de 1705), el segon al cap de dos anys (abril de 1706) i el darrer en acabar l'obra (abril de 1707).

⁴⁴² AHPB. Josep Güell, *Quartus liber concordiarum*, 811/109, 8 de febrer de 1704, f. 269r-272r (Ramis d'Ayreflor 1947, 79).

- Corregir allò que els visuradors consideressin defectuós o que no aportés perfecció a l'obra.

Clàusules contractuals referents als compromisos del Capítol:

- Complir els terminis establerts relatius al lliurament dels diners per a la compra de l'argent i per al pagament de la feina de l'argenter.
- Pagar el costos dels models, tant la part relativa a la feina d'escultor com la de fuster.
- Abonar el cost dels ferros, bronzes i altres materials que fossin necessaris.
- Fer visurar l'obra una vegada acabada per persones pèrites en l'art de l'argenteria.
- Ocupar-se de les despeses i del transport dels canelobres a Mallorca.

El conveni es va signar «conforme lo modello y trassa sobredita que queda firmada en tres parts diferents del dibuix de aquella». Aquesta traça no era el primer dibuix petit que Matons havia enviat a Mallorca, sinó un dibuix de dimensions superiors en el qual ja s'hi contemplaven algunes modificacions demanades pels canonges respecte al projecte inicial. En concret, havien reclamat ajustaments pel que fa a les branques i a l'alçada, perquè volien quelcom més rellevant i de major fortalesa per tal de sustentar el pes dels ciris. El canvi va suposar un increment de l'argent que havia d'emprar-se en l'obra i, per tant, la suma de 300 unces al compte inicial.⁴⁴³ Els tres pagaments es van calcular tenint en compte que el total de l'argent necessari seria de 3.300 unces. Tot i això, no van prendre en consideració que les noves modificacions afegides el mateix dia de la signatura del contracte implicarien també un increment del metall noble necessari. A principis de juliol, a més, Pol feia saber al Capítol que algunes parts de l'obra haurien de ser de plata de llei superior a la pactada. Concretament, d'11 diners i 20 grans i no d'11 diners, la qual cosa suposaria 23 diners de moneda catalana més respecte al preu ajustat.⁴⁴⁴

De la mateixa manera, cal remarcar el fet que es va donar a Matons la facultat de «poder variar aquelles pessas que segons sa perícia conixerà que augmentaran més la perfecció de l'obra». Aquesta clàusula contractual es va convertir en una de les qüestions clau del litigi que va enfrontar les dues parts contraents. No era gaire habitual atorgar aquesta llibertat als argenters perquè romanien obligats per contracte a fer l'obra segons allò pactat. Tanmateix, per a l'artífex era una pràctica habitual modificar els projectes a fi de cercar-ne l'excel·lència. En la primera missiva enviada per Joan Pau Pol a Mallorca, la datada el 29 de març de 1703, s'hi exposa clarament que Matons acostumava a implementar canvis en les traces per tal de millorar-les

⁴⁴³ ACM. SAG 2-093, document 16055-32, sense datar.

⁴⁴⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-10, 9 de juliol de 1704.

i «augmentar lo primorós» de les obres. Però lluny d'entendre aquesta pràctica com un fet problemàtic, el valedor de Matons afirmava que el resultat de canviar el projecte no havia estat mai una disputa amb el promotor. Ans al contrari, la millora havia estat sempre objecte de recompensa econòmica.⁴⁴⁵ En definitiva, en els pactes contractuals hi ha el germen de molts dels conflictes econòmics que van enfrontar l'argenter amb el Capítol i que van acabar derivant en un llarg i feixuc litigi legal.

12.3. Els administradors de l'encàrrec: l'amistat entre Antoni Castillo i Domingo Fogueres

Durant tot el procés d'obratge dels canelobres, la relació epistolar que van mantenir Antoni Castillo, canonge de la catedral de Mallorca i delegat per a la fabricació dels canelobres, i Domingo Fogueres, canonge de la catedral de Barcelona i procurador del Capítol de Mallorca, va tenir una gran rellevància. El paper de tots dos, especialment del capitular barceloní com a mediador directe amb l'argenter Matons, va determinar en bona mesura el desenvolupament dels fets. És interessant, doncs, glossar-ne mínimament la biografia i, sobretot, intentar treure l'entrellat de «l'antiga i cordial amistat» que els unia.

Domingo Fogueres va néixer el 20 d'octubre de 1643 i va morir el 5 de juny de 1718. Era nadiu de la localitat gironina d'Arbúcies, fill del ferrer Miquel Pau Fogueres i de Magdalena. Era doctor en ambdós drets, civil i canònic, i va ser canonge de la catedral de Barcelona. No es té constància de la data exacta en la qual va obtenir els graus acadèmics però sí que el 1673 era ja doctor en dret canònic. El 9 de març d'aquell any va exercir de testimoni en un contracte entre l'argenter Josep Baher i els obrers de l'església parroquial de Sant Quirze i Santa Julita d'Arbúcies per a la fabricació d'una creu d'argent i va signar com a «reverendus Dominicus Fogueres, decretorum doctoris presbiter in sede Barchinone beneficiatus» (Madurell 1962, 176). L'any següent, amb 31 anys, es va traslladar a Roma, on va romandre fins a l'abril de 1686.⁴⁴⁶ Retornat a Barcelona, Fogueres va obtenir el canonicat i va tenir un paper destacat dins del marc de les institucions catalanes. A tall d'exemple, el 31 de març de 1688 se'l va proposar com a diputat del braç eclesiàstic de la Diputació del General del Principat de Catalunya; el 31 de maig de 1695 com a regent de comptes i el 31 de maig de 1698 com a oïdor de comptes. A més, va ser elegit vicari general seu vacant durant el període comprès entre la mort de Manuel de Alba, el 1697, i l'arribada de Benet de Sala, elegit bisbe de

⁴⁴⁵ ACM. SAG 2-094, document 16054-1, 29 de març de 1703 (Ramis d'Ayreflor 1947, 76-77).

⁴⁴⁶ Les dades mencionades es coneixen gràcies a les cartes intercanviades entre Fogueres i Castillo per l'afar dels canelobres i, sobretot, gràcies al testament del canonge que va ser localitzat per Eduard Martí Fraga (2009, 450). Vegeu ACM. SAG 2-094, document 16054-79, 9 de març de 1713 i AHPB. Pau Mitjans, *Liber testamentorum*, 859/49, 9 de febrer de 1713 i publicat el juny de 1718, f. 289r-303v.

Barcelona el 24 de novembre de 1698 (Martí i Juncà 2014, 21-23). Posteriorment, va continuar exercint de vicari general (*Dietaris de la Generalitat de Catalunya* 1997-2007, 9: 926, 952, 1528, 1663; 10: 651).

A nivell familiar, tenia dos germans: Diego, prevere de l'església parroquial de Santa Maria del Mar, i Josep, que va seguir l'ofici patern. Tenia també diversos nebots, dels quals en cal destacar Miquel Fogueres, beneficiat de la catedral de Barcelona i rector de Sant Martí de Provençals. Va reemplaçar el seu oncle com a procurador del Capítol de Mallorca i va tenir un paper rellevant durant tot el litigi legal al voltant dels canelobres.⁴⁴⁷ De Domingo Fogueres, se'n conserva el testament i l'inventari de béns. Gràcies a aquests documents, es té constància que va ser enterrat al cor de la catedral de Barcelona l'11 de juny de 1718.⁴⁴⁸

Quant a Antoni Castillo, se sap que era natural de la ciutat de Palma i que els seus pares eren el cirurgià Esteve Castillo i Joana Anna Carrió.⁴⁴⁹ Va morir el 1721, just abans que els canelobres arribessin a Mallorca. Era doctor en sagrada teologia i va haver de transcórrer una llarga temporada a Roma abans d'obtenir una canongia presbiteral a la seu de Mallorca el 1692. Durant aquest període, va ser confrare de l'església i hospital de Montserrat a Roma. L'any 1684, per exemple, era un dels dos priors de la congregació, mentre que en una acta de l'11 de novembre de 1691 se'l descriu com a successor del canonicat de Pere Amengual: «R.P. Antonius Castillo [...] provisus de canonicatu et prebendas Cathedralis Mayoricensis ultimo loco vacatur per obitum quondam Petri Amengual».⁴⁵⁰ Igualment, l'estada romana està molt ben documentada gràcies a un seguit de cartes que el seu pare va enviar-li, una part de les quals va ser transcrita i publicada per Josep Miralles (1910-1911, 1912-1913, 1914-1915). Es tracta d'un corpus documental de gran interès perquè s'hi mencionen nombrosos detalls relacionats amb la seva vida quotidiana. Per exemple, se sap que era tomista (Miralles 1912-1913, 268).

⁴⁴⁷ Es conserven els testaments dels dos germans: AHPB. Josep Güell, *Tercius testamentorum et codicillorum liber*, 811/98, f. 64r-65r (Diego Fogueres) i Pau Mitjans, *Liber testamentorum*, 859/49, f. 434r-435v (Josep Fogueres). Domingo Fogueres tenia quatre nebots: l'homònim Domingo Fogueres era doctor en medicina; Diego Fogueres va ser rector de Bigues i, des del 1713, el seu coadjutor, de manera que el va succeir en la canongia; Joan Fogueres, religiós de l'orde de sant Francesc; per últim, Miquel Fogueres. També tenia tres nebodes: Teresa, casada amb l'apotecari barceloní Josep Troch; Magdalena, casada amb Joan Torras, pagès d'Arbúcies; i Elena, casada amb el doctor en medicina Ramon Jonch.

⁴⁴⁸ AHPB. Pau Mitjans, *Liber testamentorum*, 859/49, 9 de febrer de 1713 i publicat el juny de 1718, f. 289r-303v (Martí Fraga 2009, 450); AHPB. Pau Mitjans, *Tercius liber inventariorum et encantium*, 859/52, f. 117r-128v.

⁴⁴⁹ El testament de Joana Anna Carrió, mare d'Antoni Castillo, ha estat transcrit i analitzat des del punt de vista lingüístic per Catalina Martínez (2000, 190-5).

⁴⁵⁰ ASCR. Archivio Notarile Generale Urbano, sezione I (XIV-XVIII), Josep Soler, vol. 700 (1683-1694), s. f.; vol. 701 (1695-1701), s. f i vol. 702 (1702-1704), s. f. El canonge Castillo apareix documentat en relació amb diferents qüestions relatives a l'església i hospital de Montserrat a Roma des del 2 d'agost de 1684 i fins al 9 de juliol de 1702, després del seu retorn a Mallorca. Agraïxo al professor Marià Carbonell la indicació sobre l'existència d'aquesta documentació.

A Mallorca, a la segona meitat del segle XVII, hi havia quatre posicions teològiques diferents: la lul·liana, que seguia les doctrines de Ramon Llull, l'escotista, defensada pels franciscans, la suarista, defensada pels jesuïtes, i la tomista, pels dominics. La via lul·lista s'ensenyava des del 1483 a l'Estudi General Lul·lià creat per Ferran el Catòlic, mentre que les altres tres es professaven respectivament al convent de Sant Francesc, al col·legi de Monti-Sion de la Companyia de Jesús i al convent de Sant Domingo (Cassanyes i Ramis 2015). Amb tota probabilitat, Antoni Castillo va iniciar la seva formació a l'escola del convent de Sant Domingo a Mallorca. La institució, creada poc temps després de la conquesta cristiana del segle XIII, estava molt ben valorada gràcies al nomenament de grans experts en tomisme i al fet de gaudir d'una esplèndida biblioteca (Ramis 2013). Castillo no devia poder-se doctorar a la seva ciutat natal perquè a Mallorca no es van concedir graus acadèmics fins al 1692. Una possibilitat és que hagués estudiat a la universitat dominica de Tortosa, amb una presència notable de mallorquins (Ramis 2016, 257; Querol 2013, 43-47). Altres opcions podrien haver estat universitats properes a l'illa, com les de Barcelona, Tarragona o València, o bé directament a Roma, on ja era doctor el 1680 (García Pérez 2017a, 418-421; Ramis 2015, 301; 2017).

És interessant remarcar que ni Fogueres ni Castillo procedien d'una família de llinatge noble en un moment en què els capítols catedralicis gaudien d'un fort caràcter aristocràtic. Les famílies empraven diferents pràctiques –com la coadjutoria o la resigna– per tal d'introduir altres membres en l'elit religiosa, de manera que l'accés a les prebendes capitulars acabava sent molt restringit. També hi tenien entrada els fills de rics mercaders, que les aconseguien gràcies als diners dels seus progenitors, o bé aquells que ostentaven un grau universitari. Aquest darrer sembla clarament el cas de Fogueres i Castillo. Tot i això, amb el grau acadèmic no n'hi havia prou i ben sovint la manera d'obtenir una canongia no era altra que la del clientelisme. Això feia que la presència personal a la cúria romana facilités l'obtenció dels beneficis, per la qual cosa molts clergues espanyols anaven a pretendre'ls a Roma (Barrio 2010, 94-96; García Pérez 2017a, 421). Precisament, les cartes del pare revelen que l'objectiu de l'estada romana de Castillo era, primer, ordenar-se sacerdot i, segon, tornar a Mallorca amb un canonicat. En definitiva, el seu origen familiar era clarament oposat al de Ramon de Sales i Sureda, que pertanyia a una de les famílies més riques i notables de la noblesa mallorquina. Nascut el 17 de juny de 1663, era fill d'Antoni de Sales i de Verí i d'Uniça Sureda i de Santacília. Va ser coadjutor del seu oncle, el canonge Ramon Sureda, i va prendre possessió de la canongia el 17 de maig de 1686, amb gairebé 23 anys (Llabrés i Pascual 1995, 169).

La documentació epistolar també permet saber que Fogueres i Castillo van coincidir a Roma i que es coneixien. De fet, sembla que el català va exercir-hi d'agent del Capítol de Mallorca i que, quan va retornar a Barcelona, Castillo va tenir interès a substituir-lo (Miralles 1914-1915, 95). És probable que així fos perquè, gràcies a les cartes que posteriorment van enviar-se en relació amb la fàbrica dels canelobres, se sap que a l'abril de 1686, abans que Fogueres tornés a Barcelona, va entregar a Castillo tots els papers referents al plet del Capítol de Mallorca contra les dignitats que patrocinava Domenico Corrado com advocat *in facto*.⁴⁵¹ A més, hi escriu també que el 16 de juny de 1674 encara no n'era l'agent.⁴⁵² És, doncs, una notícia interessant perquè permet comprendre les raons per les quals Domingo Fogueres va ser l'elegit per tal de gestionar a Barcelona la fàbrica dels canelobres: d'una banda, per la relació existent amb Antoni Castillo, de l'altra, perquè ja havia actuat com a procurador a Roma en algunes qüestions relatives als canonges mallorquins.

12.4. El rol de prescriptor de Joan Pau Pol

Una altra de les figures clau a l'inici de l'afer és, sens dubte, la de l'argenter Joan Pau Pol. La documentació conservada posa de manifest que el mercader Jaume Sard, a petició dels canonges, va contactar l'argenter barceloní per informar-lo de les característiques de l'obra que volien comissionar, amb l'objectiu que els pogués recomanar algun argenter suficientment hàbil per tirar endavant l'encàrrec.⁴⁵³ La resposta de Pol no deixa cap ombra de dubte pel que fa a la gran mestria que atribueix al seu candidat, si bé és evident que tenia tot l'interès en què Matons obtingués la comanda. Tenien una relació de veïnatge i de parentiu familiar, però també professional perquè Matons fabricava les obres d'argent que havien estat encarregades a Pol, especialitzat en el treball de l'or i de les pedres fines.⁴⁵⁴

Pel que fa concretament a la gestió dels canelobres, Pol va ser un dels quatre fiadors que van avalar l'argenter en el contracte. Però, sobretot, la seva tasca havia de consistir a bestreure els diners que calia abonar a Matons en cadascuna de les pagues previstes. El traspàs de diners

⁴⁵¹ El conflicte que va mantenir el Capítol amb les dignitats va ser un tema recurrent en la documentació epistolar intercanviada entre Castillo i Fogueres entre el 1710 i el 1713. La polèmica es va iniciar quan Joan Martorell i Esquella va obtenir la coadjutoria en el deganat i el canonicat en substitució del seu oncle Joan Martorell. En concret, pretenia conservar totes les prerrogatives del seu oncle com a canonge més antic quant al lloc a ocupar i l'ordre en les votacions. Aquest fet va fer reviure una disputa iniciada el 1674 sobre la precedència i preeminència de les dignitats no canonges. Per tal d'aconseguir una solució definitiva, el Capítol va presentar, el 22 de març de 1710, una consulta amb sis dubtes a la Sagrada Congregació de Ritus, que es va resoldre mitjançant un decret el 26 d'agost de 1713. Vegeu *Decreta Authentica congregationis Sacrorum Rituum* (1898, 17) i ACM. *Causa Majoricen, praedentiae (Entre el Cabildo y las Dignidades)*, 1711, núm. 18324.

⁴⁵² ACM. SAG 2-094, document 16054-55, 21 d'abril de 1710. És probable que substituís al canonge Rossinyol, l'agent del Capítol de Mallorca a Roma el 1674. Vegeu ACM. ACA-1639 (1661-1674), 26 de maig de 1674, f. 485r.

⁴⁵³ ACM. SAG 2-093, document 16055-39, sense datar.

⁴⁵⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-1, 29 de març de 1703 (Ramis d'Ayreflor 1947, 76-77).

entre el Regne de Mallorca i el Principat de Catalunya era complex per l'existència d'un sistema monetari diferent que obligava a emprar la moneda espanyola –dobles d'or i rals de vuit d'argent– per al comerç, amb diferents canvis a cada plaça (Feliu 1991-1993, 460). A més, els intermediaris cobraven un percentatge sobre l'import corresponent a les despeses «de drets de secretaria, ports, seguretats o canvis».⁴⁵⁵

Així es va procedir en el cas de la primera paga, tal com consta en l'època signada davant del notari Josep Güell el 25 de febrer de 1704 i també en la documentació epistolar conservada.⁴⁵⁶ Pol va anticipar a Matons 335 dobles d'or, 315 per la tercera part de l'argent (1.100 unces a raó de 31 sous i 6 diners, tal com deia el contracte) i 20 dobles per als models. Pel que fa a la forma amb què el Capítol havia de retornar-li la quantitat avançada, Pol va acceptar rebre els diners a Mallorca per evitar que el Capítol hagués de pagar interessos. Tot i això, va demanar als canonges que, en el cas que tinguessin l'oportunitat de trobar una lletra de canvi o una remesa pagable a Barcelona sense que els fos perjudicial, l'empressin per tornar-li els diners com més aviat millor. Els recordava que la gestió li suposava un esforç econòmic però que, tot i això, no tenia cap pretensió de «ducro en dita obra sinó un patrosinyo en Matons que sia lo axacutor d'ella». Aquestes gestions devien ser complicades perquè el mes de juliol Pol encara no havia cobrat, motiu pel qual va sol·licitar al Capítol que li enviés els diners encara que hagués de pagar un 1% d'interès. Al mateix temps, va expressar el seu desig que el pagament de la segona bestreta pogués ser gestionat mitjançant la venda d'alguna mercaderia.⁴⁵⁷

El paper de Pol en la gestió dels pagaments va ser breu perquè va morir el gener de 1705. Inicialment, la vídua Maria Llopis i el seu fill i hereu, Josep Pol, ajudats pel cunyat del difunt, Cristòfol Llopis, es van comprometre a prosseguir amb les bestretes. No obstant això, la manca d'entesa amb l'argenter va fer que la gestió dels Pol en l'afer quedés en un punt mort.⁴⁵⁸ El motiu de la confrontació contemplava un pacte privat al qual havien arribat ambdós mestres. Malgrat que Pol hagués afirmat que no pretenia obtenir cap benefici derivat de la fàbrica dels canelobres, tot just efectuada la primera bestreta i el mateix dia que van signar-ne l'època davant del notari, va demanar a l'argenter algun tipus de compensació econòmica pel fet d'haver-li procurat l'encàrrec. Matons va afirmar en una carta haver quedat sobresaltat per

⁴⁵⁵ ACM. SAG 2-094, document 16054-7, 4 d'abril de 1704.

⁴⁵⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-6, 10 de març de 1704; AHPB. Josep Güell. *Esborrany*, 811/32, 25 de febrer de 1704, f. 250r-251v (Ramis d'Ayreflor 1947, 78-79). Es conserva una còpia de l'època a l'Arxiu Capitular de Mallorca (ACM. SAG 2-093, document 16055-5).

⁴⁵⁷ ACM. SAG 2-094, documents 16054-7, 4 d'abril de 1704 a 16054-10, 9 de juliol de 1704.

⁴⁵⁸ ACM. SAG 2-094, documents 16054-12, 25 de gener de 1705 a 16054-17, 18 de maig de 1705 (Domenge 1995c, 280 n. 12).

«do improvis de esta pretenció», sobretot perquè el mateix Pol li havia assegurat que l'únic que desitjava era que l'argenteria de Barcelona no perdés l'oportunitat de fabricar una obra d'aquelles característiques ni ell el prestigi professional que podia atorgar-li. Amb aquests arguments, i pressionat per Pol, Matons admetia haver rebaixat el seu desig de cobrar 8 lliures i 15 sous per marc d'argent treballat fins a les 8 lliures i 5 sous pactades en el contracte.

El 26 de febrer de 1704, un dia després de la primera bestreta, ambdós argenters van avenir-se a un pacte privat del qual en van donar fe per mitjà d'un escrit amb dues còpies i signat per tots dos. Segons aquest pacte, Pol havia de portar a terme diferents actuacions, tals com escriure cartes a Mallorca, gestionar les bestretes, comprar la plata necessària i posar-la a la llei d'11 diners. A canvi, Matons li pagaria cinc sous per cada marc que pesés l'obra. No obstant això, l'argenter no estava disposat a pagar aquesta quantitat als hereus, sinó només 50 dobles en total un cop acabada l'obra. Segons explicava Matons per carta als canonges mallorquins, un cop efectuat el primer pagament, Pol va necessitar els diners per a un altre afer i va convèncer-lo que els hi retornés, amb l'argument que encara no els requeria perquè estava treballant en els models. Posteriorment, no li va donar les 315 dobles, sinó que li va proporcionar les 1.100 unces de plata comprades a un preu menor del pactat, de manera que va quedar-se amb la diferència. Per això Matons afirmava que l'acord anterior havia quedat anul·lat perquè Pol –o els seus hereus– no podia cobrar dues vegades per la mateixa feina.

Més enllà d'aquest assumpte, és probable que els hereus de Pol consideressin que la gestió econòmica de tot plegat era massa complexa. En primer lloc, la segona bestreta havia d'efectuar-se de forma imminent l'abril de 1705 i era d'una quantitat molt superior a la primera, perquè comportava el segon pagament de l'argent i el primer de les mans, és a dir, 2.866 lliures, 17 sous i 6 diners en total. En segon lloc, el preu de l'argent s'havia incrementat fins a un valor de 32 o 33 sous per unça mentre que, per contracte, s'havia pactat a 31 sous i 6 diners. Matons va proposar-los que, en el cas que continuessin amb les bestretes, ell assumiria el cost més elevat de l'argent però van negar-s'hi igualment. Així doncs, cal entendre que, per als Pol, la negativa de Matons a pagar-los allò acordat va funcionar com una excusa davant del Capítol per desfer-se de l'obligació contreta.⁴⁵⁹

Després de trencar el pacte, la tasca de facilitar els diners a l'argenter va recaure en el canonge Fogueres, alhora que el Capítol va haver de fer mans i mànigues per remetre les quantitats necessàries a Barcelona. La dificultat del comerç entre Barcelona i Mallorca a causa de la Guerra de Successió i, més concretament, de la presència de les esquadres d'ambdós

⁴⁵⁹ ACM. SAG 2-094, document 16054-19, 28 de maig de 1705 (Domenge 1995c, 280 n. 12).

contendents a la Mediterrània occidental, va provocar dificultats en l'enviament de diners de Mallorca a Barcelona. Per exemple, el 15 de juny de 1705, el Capítol va aprovar l'enviament a Barcelona de 200 dobles (equivalents a 1.100 lliures catalanes) per compensar Fogueres dels diners que havia avançat a l'argenter entre l'abril i el maig d'aquell any. Tanmateix, aquesta entrada no consta en el compte final elaborat pel síndic perquè, probablement, els canonges mallorquins no la devien poder fer efectiva.⁴⁶⁰ De totes maneres, Fogueres va seguir avançant els diners a l'argenter, de manera que el novembre de 1705 li havia lliurat 1.980 lliures, és a dir, una quantitat que no cobria allò previst.⁴⁶¹ No va ser fins a finals de 1706 quan el Capítol de canonges va aconseguir trametre diferents quantitats que Fogueres va lliurar a l'argenter. Per tant, amb l'excepció del primer pagament, el Capítol mai va abonar-li a temps els diners. Potser per això Matons, en una carta datada el 20 de juny de 1716, exposava que si no hagués faltat Pol, hauria pogut rebre els pagaments a temps i no endarrerir-se tant en l'execució de l'obra.⁴⁶²

12.5. L'elaboració dels models i la intervenció de l'escultor Joan Roig II

Els tres anys de termini que establia el document contractual començaven l'1 d'abril de 1704. Tot i això, des del mateix dia de la signatura del contracte, l'argenter es va dedicar a la fabricació dels models. Així ho certificava el canonge Fogueres en una carta datada el 21 de febrer de 1704, amb la qual feia arribar a Mallorca una còpia del document contractual.⁴⁶³ L'argenter no va treballar-hi sol, sinó que va comptar amb l'ajuda de l'escultor Joan Roig II († 1706), amb qui ja havia col·laborat en altres obres com, per exemple, l'urna de sant Bernat Calvó. En el cas dels canelobres, no es devia signar un contracte amb l'escultor —o almenys no s'ha localitzat— i el seu nom tampoc apareix en la primera època, la del 25 de febrer de 1704, en la qual es desglossen 20 dobles (110 lliures) dedicades als models i lliurades a l'argenter (en lloc de les 100 lliures previstes en el compte enviat a Mallorca). No obstant això, el canonge Fogueres va tenir constància des del primer moment que Roig havia estat l'elegit per Matons per assistir-lo en aquesta tasca. Gràcies a la documentació del plet, se sap que el capitular

⁴⁶⁰ ACM. ACA-1643 (1705-1716), 15 de juny de 1705, f. 25r; ACM. SAG 2-093, document 16055-12, 9 d'abril de 1718 (comptes de Domingo Fogueres).

⁴⁶¹ ACM. SAG 2-094, document 16054-23, 11 de juliol de 1706; AHPB, Josep Güell, *Esborrany*, 811/33, 3 d'abril de 1705, f. 279v-280v; 15 de maig de 1705, f. 381r-391v; 23 d'octubre de 1705, f. 756v-757r; 16 de novembre de 1705, f. 777r-778v (Triadó 1992, 567).

⁴⁶² ACM. SAG 2-094, document 16054-106, 20 de juny de 1716.

⁴⁶³ ACM. SAG 2-094, document 16054-5, 21 de febrer de 1704. La còpia del contracte es conserva a l'Arxiu Capitular de Mallorca. Vegeu ACM. SAG 2-093, document 16055-4 (Domenge 1995c, 280 n. 22).

anava sovint tant a la casa de Roig com a la de Matons per veure l'evolució dels models i que, en alguna ocasió, havia animat l'escultor a modificar les peces que cregués oportú.⁴⁶⁴

De models per als canelobres se'n van fabricar dos, un de petit i un de gran, i la seva concepció va ser complexa i va allargar-se més d'un any. El model petit, de fusta i cera, amb l'excepció de les branques i de les palmatòries,⁴⁶⁵ de llautó i d'aram, va permetre plasmar la idea de l'obra de la forma més perfecta possible. El model gran, de fusta, cera, fang, plom i aram, imitava el petit i va servir efectivament per a la fabricació de l'obra en argent. Pel que fa als materials emprats, la fusta permetia crear l'ànima dels canelobres i el plom i la cera fabricar les parts que, a causa de «lo indomable de la fusta», no podien ser elaborades de forma tan perfecta.⁴⁶⁶ Durant el litigi, alguns dels testimonis van fer constar que els models havien patit alguns desperfectes precisament pel fet que s'havien usat per a fabricar els canelobres d'argent però que, tot i així, es podien comparar sense dificultats amb la traça i veure'n les diferències. Fèlix Riba, testimoni del Capítol, en va explicar el procediment, atès que els models «havían sido vestidos de sera a fin de trabajar los de plata y que los ha desnudado Juan Matons para imprimir las piessas de plata».⁴⁶⁷

Gràcies als comptes presentats pels dos artífexs, es pot saber amb detall quins models va fer cadascú. L'argenter va ocupar-se íntegrament del model petit, amb l'excepció dels angelets de les branques i d'alguna peça de fusta, que va fer Roig. En relació amb el model gran, va treballar específicament les cartel·les i les fulles de les branques, de plom, aram, fang i cera; les peces situades damunt del peu i del tronc, amb les cartel·les i les fulles sobreposades, de fusta, cera i plom; les ales i draps voleiants dels àngels principals, les ales dels altres angelets i les palmatòries i bleners. Per la seva banda, la feina de Roig va consistir en la fabricació amb fusta de tota l'ànima del model gran, és a dir, de l'estructura general del peu, del tronc i de les branques. Va ocupar-se també de modelar en cera les imatges dels angelets i les dels sàtirs i, amb fusta i cera, la dels dos àngels principals.⁴⁶⁸ Però allò que queda clar de la documentació, tant

⁴⁶⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, 8 de juny de 1720, f. 194r-193v (declaració de fra Josep Prats).

⁴⁶⁵ Es tracta del platet que serveix per arreplegar la cera que regalima dels ciris i que també pot rebre el nom de valona. A la documentació, tant l'escrita en català com en castellà, se'n diu «arandela». S'ha traduït per «palmatòria» gràcies al comentari de l'escultor Francesc Espill que va intervenir en el plet en qualitat de testimoni de Matons: «los ciriales de la cuestión se equiparan a un árbol que todas las ojas son del árbol y así las arandelas, que los escultores les nombran palmatorias, son parte de las ramas». ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 196v.

⁴⁶⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-76, 16 d'octubre de 1712; SAG 2-093, document 16055-32, sense datar.

⁴⁶⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte del Cabildo*, f. 291r.

⁴⁶⁸ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Autos producidos por parte de dicho Cabildo sobre el primer pedimento segundo presentado en este proceso de visura*, f. 162v-162r i 156v.

L'epistolar com la relativa al plet, és que la concepció dels models va comptar, en tot moment, amb la direcció de l'argenter i que, per tant, ell en va ser l'inventor i responsable últim:

Los modelos de Roig siempre fueron capaces de sujetarse a la corrección de Matons y no los de Matons a la de Roig, como porque la invención de toda la obra y dibujos d'ella fue única de Matons.⁴⁶⁹

El gener de 1705, Fogueres informava Mallorca que els models s'havien conclòs després de «un llarch y extraordinari estudi y contínuas conferències» i que havien estat conduïts a casa seva per tal d'estudiar-ne el compte, que superava de molt la previsió inicial.⁴⁷⁰ Cal assenyalar que Matons i els seus testimonis van declarar durant el plet que l'únic model que es va traslladar a casa de Fogueres per tal de ser visurat va ser el gran, el qual va estar exposat en una de les estances juntament amb el dibuix signat per les parts; és a dir, amb la traça amb què s'havia signat el contracte.⁴⁷¹

Sigui com vulgui, l'objectiu de traslladar els models –o el model gran– a casa de Fogueres era el de valorar el còmput que havien donat els dos artífexs, el qual pujava fins a les 511 lliures i 5 sous desglossades de la següent manera: 467 lliures i 10 sous per la feina de l'escultor i 43 lliures i 15 sous per la cera i els altres materials emprats. Fogueres admetia haver quedat «confús y embarçat» davant de l'elevat cost dels models, però n'admetia la perfecció i es justificava davant de Castillo dient-li que aquesta també li seria referida a través de Francesc Ametller. El jurista, nomenat regent de l'Audiència de Mallorca el 1704, càrrec que va començar a exercir l'abril de 1705, havia estat fins a tres vegades a casa de Fogueres, la darrera amb Matons, per ponderar les «qualitats i primors» no només dels «dos modellos y dibujos, sinó també de las pessas que en plata fins vuy estan ja obrades».⁴⁷²

Un parell de mesos després, la qüestió no estava encara resolta i Matons va redactar un document que va enviar als canonges mallorquins i en el qual justificava l'increment del cost dels models.⁴⁷³ Segons afirmava, les 100 lliures proposades inicialment havien estat calculades d'acord amb el primer dibuix que s'havia enviat a Mallorca i segons el qual les branques dels canelobres «eren formades de una sola manera de fullatges, ab un serafí en cada una tantsolament». Per tant, en el cas que l'obra hagués respectat aquesta idea inicial, només hauria calgut fer el model d'una meitat del fullatge «feta a dos cares» i el d'un serafí perquè «ab un se

⁴⁶⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 132r.

⁴⁷⁰ ACM. SAG 2-094, document 16054-14, 26 de gener de 1705.

⁴⁷¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso visura*, f. 113v; *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 193v.

⁴⁷² ACM. SAG 2-094, document 16054-14, 26 de gener de 1705.

⁴⁷³ ACM. SAG 2-093, document 16055-32, sense datar; ACM. SAG2-094, document 16054-17, 18 de maig de 1705.

podrian fer tots», a part dels models relatius al peu i al tronc. Però el Capítol havia demanat que l'argenter ideés per a les branques quelcom de major rellevància i fortalesa, cosa que havia suposat l'elaboració d'un dibuix de majors dimensions –amb el qual es va signar el contracte– i l'increment de 300 unces en l'argent emprat en l'obra.

Posteriorment, els canonges van demanar a l'argenter noves modificacions introduïdes directament en el contracte i no reflectides en aquesta segona traça, les quals implicaven una major amplada de les branques i que aquestes tinguessin la fortalesa necessària per tal de suportar ciris de 4 lliures de pes. Això va suposar la concepció d'un nou dibuix per a incloure les variacions demanades, fet que va forçar el mestre a canviar alguns aspectes per tal de garantir la proporcionalitat del conjunt. Una vegada finalitzat aquest tercer dibuix, va tenir lloc una reunió entre Fogueres, Pol, Matons i Roig en la qual van decidir l'elaboració primer del model petit per tal de valorar els canvis i, una vegada aprovats, executar-ne un de gran que servís per a la fabricació de l'obra. L'argenter va remarcar la complexitat de l'execució dels models i també que s'havien hagut de fer els relatius a totes les branques perquè tenien «varios cartotxos y ab un àngel en cada una de diferent positura». Per tant, es justificava amb l'argument que l'increment del cost dels models havia estat conseqüència de voler aconseguir la perfecció de l'obra i d'acomplir amb les indicacions marcades pel Capítol.

Quant al cost, l'argenter afirmava haver invertit molt «estudi i treball voluntari» en la fabricació dels models i haver-hi treballat més de set mesos, per bé que la seva feina no estava inclosa en les 511 lliures i 5 sous. Tot i això, el Capítol creia que el preu dels models estava inflat perquè també hi havien comptat la tasca de Matons. Tal com s'exposarà més endavant, una vegada conclusos els canelobres i davant de les grans despeses que li havien causat, l'argenter sí que va voler ser retribuït per la feina efectuada en els models, per la qual va demanar 684 lliures. Però durant aquesta primera etapa, els diners sol·licitats no incloïen la seva intervenció. El 17 de juliol de 1705, l'argenter escrivia novament a Castillo per assegurar-li una vegada més que el compte contemplava només la feina de l'escultor i els materials emprats i que ell no esperava cap remuneració relativa als models.⁴⁷⁴

Tot i la desconfiança, els canonges mallorquins van optar per delegar en Fogueres la resolució del pagament dels models i van donar-li llibertat perquè abonés la quantitat que considerés oportuna. Així ho comentava el canonge barceloní en una carta del 18 de maig, en la qual els explicava que ja havia fet visurar els models. Gràcies a la documentació relativa al plet, se sap

⁴⁷⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-20, 17 de juliol de 1705.

que els encarregats de valorar-los van ser els escultors Francesc Santacruz II i Andreu Sala.⁴⁷⁵ Ambdós van lloar-los i van certificar-ne la perfecció, sense atrevir-se a suggerir un preu. En conseqüència, Fogueres va consentir que l'argenter recuperés els models per tal de prosseguir amb la fàbrica dels canelobres.⁴⁷⁶

Tanmateix, la qüestió econòmica estava lluny de resoldre's perquè el procurador va intentar rebaixar tant sí com no les 511 lliures i 5 sous. El 19 de juliol de 1705, Roig, Matons i Fogueres es van reunir a casa d'aquest darrer per tal d'arribar a un ajust. El canonge només estava disposat a pagar 330 lliures, de les quals 43 lliures i 15 sous li pertocaven a Matons en concepte dels materials i a Roig les 286 lliures i 5 sous restants. Cap dels dos va acceptar la proposta de Fogueres i, finalment, van pactar 400 lliures en total, de manera que Roig cobraria 356 lliures i 5 sous. Però quan estaven a punt de tancar el tracte, Fogueres es va enrabiar perquè «lo dit Roig estava encara revisant» i va considerar que «com més li donava més volia». Així doncs, en lloc de pagar-li els diners, va excusar-se dient que havia de consultar l'acord amb el Capítol mallorquí.⁴⁷⁷

L'escultor no va veure mai recompensada la seva feina en els canelobres perquè va morir poc després, a finals de l'any 1706 (Bosch 2006b, 211). La primavera del 1707, el capitular barceloní va arribar a un acord amb Francesc Regordosa, tutor dels fills de Roig, segons el qual els hi abonaria 246 lliures i 5 sous, quantitat que completava les 110 lliures ja satisfetes el 25 de febrer de 1704. L'acord també incloïa les 43 lliures i 15 sous de l'argenter per la despesa en els materials. En síntesi, els models van tancar-se finalment en 400 lliures, mentre que el capitular es vanagloriava d'haver aconseguit una rebaixa respecte a les 511 lliures i 5 sous demanades i alhora afirmava «no sé si en ma vida he tingut negoci de més mala espècie».⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 80v; *Original proceso visura*, f. 113v. Francesc Santacruz II està documentat entre el 1665 i el 1721, fill del també escultor Francesc Santacruz I († 1685). És el responsable, entre altres obres, del *sant Francesc Xavier* i el *Nen Jesús* (c. 1685-1690), que actualment encara es troben a l'exterior de l'església de Betlem de Barcelona. En relació amb la seva trajectòria, vegeu Bosch (2004, 72-73). Per la seva banda, Andreu Sala va néixer al mas La Sala de Linya en una data incerta i va morir a Cardona cap el 1708 o el 1709 (Dorico 2007, 312). Es tracta d'un dels escultors més importants del panorama català de finals del segle XVII. Del seu taller van sorgir obres com el *sant Aleix* (1685) de Santa Maria del Mar de Barcelona, desaparegut; el *sant Francesc Xavier* (1687) de la seu de Barcelona; el *sant Gaietà* (1685-1690), provinent de la façana del convent dels teatins de Barcelona i ara al Museu Nacional d'Art de Catalunya, o el retaule major de l'antic convent de Sant Antoni Abat i Santa Clara (1686-1689), que actualment es troba a l'església de Sant Vicenç de Sarrià. Quant a l'escultor, vegeu la síntesi elaborada per Joan Bosch i Carles Espinalt (2006, 197).

⁴⁷⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-18, 18 de maig de 1705.

⁴⁷⁷ ACM. SAG 2-094, documents 16054-21, 12 de desembre de 1705 i 16054-22, 12 de desembre de 1705.

⁴⁷⁸ ACM. SAG 2-094, document 16054-29, 28 de maig de 1707; ACM. SAG 2-093, document 16055-12, 9 d'abril de 1718 (comptes de Domingo Fogueres); AHPB. Josep Güell, *Esborrany*, 811/35, 25 de maig de 1707, f. 414r-417r (àpoca de pagament; el document es troba en molt mal estat i és pràcticament il·legible). L'àpoca va ser citada a Triadó (1992, 566).

12.6. Els retards en l'obratge (1705-1711)

El procés de fabricació dels models va ser complex, de manera que, un any després d'haver signat el contracte, l'obra d'argent no estava gaire avançada. A començaments de l'any 1705, Matons va escriure una carta al canonge Castillo en la qual afirmava la impossibilitat de donar una descripció detallada de l'estat de l'obra «per lo molt que se a variat y millorat en la formació de tota ella» i al·legava que, des del 9 de febrer de l'any anterior, s'hi aplicava sense descans, tant els dies feiners com els festius, i que comptava amb l'ajuda de tres persones més. L'estiu del 1705, el Capítol de Mallorca va proposar a l'argenter que viatgés a l'illa però el mestre va declinar la proposta: no podia traslladar-s'hi amb la família ni tampoc desatendre el seu taller a Barcelona. Els canonges mallorquins mostraven preocupació per l'endarreriment de la fàbrica i, de ben segur, també per la situació d'incertesa que es vivia arran de la Guerra de Successió. El 22 d'agost l'estol aliat de l'arxiduc Carles va arribar a la ciutat de Barcelona i es va iniciar un setge que va durar un mes i mig. Un cop entregada la plaça, l'arxiduc va fer la seva entrada triomfal el 7 de novembre (Alcoberro 2010, 201-202). Durant aquest període, el treball en l'obra es va aturar. Per una carta de Fogueres, datada el 12 de desembre de 1705, se sap que l'argent i els models es van resguardar a la catedral, custodiats pel canonge, mentre que Matons es va traslladar a Vilanova de Cubelles amb la família. Acabat el setge, tant l'argent com les peces van tornar a casa de Matons, que va prosseguir l'obra.⁴⁷⁹

La situació bèl·lica, juntament amb el trencament dels pactes amb els hereus de Pol, va obligar Fogueres a bestreure algunes quantitats a l'argenter. Tal com s'ha comentat, de l'abril al novembre de 1705, va avançar-li la quantitat de 1.980 lliures, que va servir per cobrir la segona paga de l'argent (1.732 lliures i 10 sous) i una petita part de la primera paga de les mans (247 lliures i 10 sous).⁴⁸⁰ En una carta de l'11 de juliol, Castillo va agrair el gest al canonge, alhora que es disculpava pel fet de no estar en disposició de reintegrar-li la quantitat avançada.⁴⁸¹

La comunicació entre Barcelona i Mallorca era complicada i, des del desembre de 1705 fins a l'estiu del 1706, els canonges mallorquins no van tenir notícies del procurador ni tampoc va ser possible l'enviament de diners. Cal tenir en compte, d'una banda, que Barcelona va patir i superar el primer setge borbònic la primavera del 1706 (Alcoberro 2010, 202-203). De l'altra,

⁴⁷⁹ ACM. SAG 2-094, documents 16054-12, 25 de gener de 1705 (Domenge 1995c, 280 n. 12) i 16054-22, 12 de desembre de 1705.

⁴⁸⁰ AHPB. Josep Güell, *Esborrany*, 811/33, 3 d'abril de 1705, f. 279v-280v; 15 de maig de 1705, f. 391r-391v; 23 d'octubre de 1705, f. 756v-757r; 16 de novembre de 1705, f. 777r-778v.

⁴⁸¹ ACM. SAG 2-094, document 16054-23, 11 de juliol de 1706.

que Mallorca estava en mans franceses i que, fins a finals del mes de setembre de 1706, no va ser lliurada a l'esquadra aliada de l'almirall Leake (Juan Vidal 2014, 168).

A finals de l'any 1706, els capitulars mallorquins van aconseguir enviar diners a Barcelona: 317 lliures, 19 sous i 6 diners el mes de novembre i 940 dobles (5.170 lliures) el mes de desembre. Van abonar aquesta darrera quantitat per mitjà de totes les promeses fetes pels canonges (2.009 lliures, 13 sous i 4 diners), dels recursos de la mensa capitular (2.110 lliures, 2 sous i 6 diners) i també d'allò que els quedava en dipòsit per a l'obra dels canelobres (141 lliures, 10 sous i 10 diners).⁴⁸² En total, 4.261 lliures, 6 sous i 8 diners de moneda mallorquina que es corresponien a les 940 dobles (5.170 lliures de moneda de Barcelona) que va cobrar Fogueres a Barcelona mitjançant una lletra de canvi.⁴⁸³ El 12 de gener de 1707, Matons va signar una àpoca segons la qual admetia haver rebut 2.730 lliures a compte de la tercera paga de l'argent (pendent des de l'abril de 1706) i el romanent de la primera paga de les mans (suspesa des de l'abril de 1705) i, el 25 de maig de 1707, una altra de 1.800 lliures per la segona de les mans (pendent des de l'abril de 1706).⁴⁸⁴ D'aquesta manera, els canonges posaven al dia els pagaments, tot i que amb un retard considerable respecte a les previsions inicials. Cal remarcar que, al llarg de tot el 1706, havien arribat a deure a l'argenter prop de 3.000 lliures de moneda de Barcelona.

D'altra banda, aquest darrer pagament efectuat pels canonges mallorquins havia suposat no només esgotar tots els recursos econòmics destinats a la fàbrica dels canelobres sinó també treure diners de la mensa capitular. Això va provocar el malestar d'alguns membres del Capítol. Uns dels més crítics amb la resolució va ser el canonge Mateu perquè volia «percebrer son canonicat íntegro sens disminució alguna» i recordava que el tracte no havia estat mai pagar els canelobres amb diners procedents de la mensa capitular, sinó amb la venda de la plata sobrant de la sagristia major que «no feya falta alguna per lo adorno de dita Santa Iglésia» i amb els donatius fets voluntàriament pels canonges i prebendats. Malgrat que es va resoldre no atendre l'opinió del canonge Mateu en força de les resolucions capitulars preses, és evident que l'obra dels canelobres causava tensió en el si del Capítol.⁴⁸⁵

⁴⁸² Càlculs fets a partir dels següents documents: ACM. SAG 2-094, document 16054-26, 28 de desembre de 1706; ACM. SAG 2-093, documents 16055-8, sense datar i 16055-12, 9 d'abril de 1718 (comptes de Domingo Fogueres); ACM. ACA 1643 (1705-1716), 7 de gener de 1707, f. 65r i 8 de gener de 1707, f. 65v.

⁴⁸³ ACM. SAG 2-093, document 16055-12, 9 d'abril de 1718 (comptes de Domingo Fogueres).

⁴⁸⁴ AHPB. Josep Güell, *Esborrany*, 811/35, 12 de gener de 1707, f. 28r-31r; 25 de maig de 1707, f. 412r-414r (Triadó 1992, 567). Documents en mal estat i pràcticament il·legibles.

⁴⁸⁵ ACM. ACA-1643 (1705-1716), 8 de gener de 1707, f. 65v.

El 30 d'abril de 1707, és a dir, quan ja s'havia exhaurit el termini de tres anys previst en el contracte, l'argenter va poder donar als canonges una previsió del temps que faltava per acabar els canelobres i també de la quantitat d'argent que necessitaria pel fet d'haver donat més amplada a les branques: 27 mesos i 5.000 unces. Per tal de justificar els comptes, va enviar a Mallorca un nou còmput segons el qual la despesa total assoliria les 13.031 lliures, 14 sous i 9 diners de moneda de Barcelona. Atès que s'havia allargat el temps d'execució, es van preveure també nous pagaments, tant d'argent com de les mans, l'1 d'abril dels anys 1707 i 1708, i tan sols de les mans, l'1 d'agost de 1709, una vegada acabada l'obra.⁴⁸⁶

Els pagaments fets entre els mesos de febrer i d'agost de 1707 per un import de 2.050 lliures van aconseguir Matons.⁴⁸⁷ No obstant això, durant els mesos següents, tant el canonge Fogueres com l'argenter van escriure a Castillo per demanar-li una bestreta de 2.000 lliures pel temor que el preu de l'argent pugés en previsió de la moneda que Carles III, l'Arxiduc, volia fabricar a Barcelona. Efectivament, el 17 de juliol de 1707 s'havien començat a batre rals de dos a nom de Carles III a la Seca de Barcelona (Mateu 1932, 196-197) i el preu de l'argent d'11 diners de llei va arribar a pagar-se a 18 rals d'ardit (36 sous). Tot i això, el Capítol no va facilitar la bestreta en considerar que en els comptes del 1707 hi constaven 1.671 unces i 9 argenços de plata sense treballar, una quantitat suficient per prosseguir l'obra.⁴⁸⁸

En realitat, la situació dels canonges delegats en l'afer dels canelobres devia ser molt compromesa, perquè Castillo va advertir tant Fogueres com Matons de la dificultat de formular en reunió capitular la qüestió de la bestreta. Com a possible solució, proposava emprar obres d'argent en desús, com un bàcul.⁴⁸⁹ L'ofertament no va agradar a l'argenter i, davant de la insistència des de Barcelona, finalment van exposar l'assumpte en capítol, tal com consta en les actes corresponents al 23 de novembre i al 2 de desembre de 1707. Els capitulars van resoldre la creació d'una comissió conformada pel degà Joan Martorell, el cabiscol Miquel Ballester i els canonges Francesc de Togores i Llorenç Flor per estudiar quina era la millor solució i quins diners podrien apartar-se de la mensa capitular sense que la seva economia se'n ressentís en excés.

El 9 de desembre, en sessió capitular, els membres de la comissió van exposar les conclusions a les quals havien arribat: volien que l'argenter es traslladés a Mallorca i, a canvi, el

⁴⁸⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-28, 30 d'abril de 1707; SAG 2-093, document 16055-7, sense datar.

⁴⁸⁷ ACM. SAG 2-094, documents 16054-29, 28 de maig de 1707 i 16054-36, 12 de setembre de 1707 (Domenge 1995c, 281 n. 37).

⁴⁸⁸ ACM. SAG 2-094, documents 16054-30b, 8 d'octubre de 1707 a 16054-32b, 6 d'agost de 1707.

⁴⁸⁹ ACM. SAG 2-094, documents 16054-34, 19 d'agost de 1707 (Domenge 1995c, 281 n. 37) i 16054-35, 19 d'agost de 1707.

compensarien amb 100 dobles. En el cas que rebutgés la proposta, l'obligaven a tenir finit un dels canelobres el dia 1 de juny de 1708 i enviar-lo a l'illa. Una vegada els capitulars haguessin pogut comprovar de primera mà el resultat, li farien arribar els diners necessaris per completar el segon canelobre, que devia tenir enllestit l'1 d'agost de 1709, és a dir, el dia que s'acomplia el termini de 27 mesos que el mateix Matons havia donat l'abril de 1707. En cas contrari, farien prevaler la clàusula del contracte segons la qual podien fer acabar els canelobres a un altre argenter i a costes i despeses de Matons. També van resoldre apartar de les mesades del canonicat cinc lliures mallorquines per cada porció canonical, quantitat que emprarien en els canelobres. Les propostes de la comissió van ser aprovades. Només els canoges Mateu i el cabiscol van mostrar-se disconformes amb el fet d'emprar diners de la mensa.⁴⁹⁰

El 2 de gener de 1708, Castillo va escriure una carta tant a Fogueres com a Matons per exposar-los la situació i fer-los partícips del malestar dels canoges. Els recordava que la previsió d'inversió en els canelobres era molt superior respecte a les 7.991 lliures i 10 sous inicials. També els feia saber que molts canoges es mostraven desconfiats per l'endarreriment en la fàbrica i que això havia provocat el sorgiment d'alguns rumors sobre l'argenter, concretament que tenia moltes obres començades i cap d'acabada. Per descomptat, Matons era contrari a seguir les directrius del Capítol i va mostrar-se sorprès pel fet que els canoges s'aferressin al primer compte tot i les modificacions demanades. Fogueres ratificava la impossibilitat que l'argenter es traslladés a l'illa. Però sobretot recordava a Castillo una qüestió essencial: el Capítol no havia subministrat a temps l'argent necessari per a l'obra i, per tant, també havia incomplert les obligacions assumides en el document contractual. En conseqüència, no podia pretendre la restitució de l'obra per fer-la acabar a un altre argenter a costes i despeses de Matons.⁴⁹¹

L'adhesió de Mallorca a la causa de l'arxiduc va suposar, el 1707, el desterrament a Barcelona de reconeguts filipistes (Montaner 1990, 40; Salvá 1973-1975, 10; Juan Vidal 2004). Això va permetre que alguns d'aquests visitessin el taller de Matons i que escrivissin al Capítol per recolzar la posició de l'argenter. Va ser el cas de Gaspar de Puigdorfila, assajador de la Seca de Mallorca (Pellicer 2010, 228-229). En una carta dirigida al seu germà, el canonge mallorquí Francesc de Puigdorfila, va relatar la inviabilitat de la resolució presa perquè ni l'argenter es podia traslladar a l'illa a causa de les obligacions amb la Seca ni tampoc podia acabar un canelobre abans que l'altre. En relació amb l'obra, afirmava que «no se pot desitjar cosa més

⁴⁹⁰ ACM. ACA-1643 (1705-1716), 23 de novembre de 1707, f. 92r; 2 de desembre de 1707, f. 92v; 9 de desembre de 1707, f. 94v-95r (Domenge 1995c, 281 n. 37).

⁴⁹¹ ACM. SAG 2-094, documents 16054-38a, 2 de gener de 1708 a 16054-40, 24 de febrer de 1708.

primorosa ni més pròpia per a una catedral».⁴⁹² També Ramon Fortuny i Albertí Dameto i Espanyol, marquès de Bellpuig i nebot polític de Ramon de Sales, van dirigir cartes al Capítol a favor de l'argenter.⁴⁹³ Els arguments que van arribar des de Barcelona van calmar els ànims dels canonges i, en una reunió capitular del 28 de març de 1708, es va decidir continuar amb el finançament de l'obra amb 120 lliures mallorquines al mes, procedents de la mensa capitular.⁴⁹⁴ L'argenter va prosseguir la feina, de manera que, el desembre de 1708, començava a plantejar la necessitat de fabricar l'ànima de fusta i els reforços interiors. Precisament per això, va lliurar a Fogueres un full dirigit als canonges mallorquins, conservat a l'Arxiu Capitular de Mallorca, en el qual els formulava dubtes sobre la manera com l'obra seria exposada a Mallorca.⁴⁹⁵

Els canonges tenien present el compromís de l'argenter d'acabar els canelobres l'1 d'agost de 1709. Tanmateix, el gener d'aquell any Matons va avançar-los que no tindria acabada l'obra l'estiu propvenient i els recordava que, tot i la carestia, no havien enviat diners per comprar l'argent. A més, tampoc havien complert amb els pagaments tal com figuraven desglossats en el compte que els hi havia tramès el 30 d'abril de 1707, sobretot referent al valor de les mans. Castillo va respondre-li que podien entendre l'endarreriment a causa dels problemes vinculats a la falta de diners per comprar l'argent però no en relació amb el pagament de les mans, que només abonarien una vegada l'obra estigués finalitzada.⁴⁹⁶ L'argenter, però, tenia raó perquè, d'acord amb les previsions, el Capítol li devia 1.699 lliures, 8 sous i 9 diners. A més, una part important del pagament de l'any 1708 (1.225 lliures, 8 sous i 6 diners) s'havia endarrerit fins a l'1 de desembre.⁴⁹⁷ El Capítol va posar al dia els pagaments entre el juliol i el setembre de 1709, si bé va quedar pendent la darrera paga relativa a les mans i que pujava fins a les 1.134 lliures, 7 sous i 6 diners.

La discussió sobre l'acabament de l'obra va prosseguir els següents mesos amb arguments que van alternar tant l'endarreriment de les pagues com l'excepcionalitat de l'obra. El 21 d'abril de 1710, Matons afirmava no estar encara en disposició de confirmar una data de finalització perquè «esta manera de obras tant extrahordinàrias y primorosas, encara al qui espera fer-las és

⁴⁹² ACM. SAG 2-094, document 16054-41, 9 de març de 1708 (carta de G. de Puigdorfil) (Domenge 1995c, 282 n. 63).

⁴⁹³ Les cartes de Ramon Fortuny i del marquès de Bellpuig no s'han conservat però en parla G. de Puigdorfil en la seva missiva i també se'n fa referència en una altra del canonge Fogueres dirigida a Antoni Castillo: «Aquexos senyors *et signanter* el senyor marquès de Bellpuitx, nebot del señor don Ramon, don Gaspar de Puigdorfil y el senyor don Ramon Fortuny han escrit ab particular expressió en alabansa de la fábrica». Vegeu ACM. SAG 2-094, document 16054-42, 31 de març de 1708.

⁴⁹⁴ ACM. ACA-1643 (1705-1716), 28 de març de 1708, f. 103v; ACM. SAG 2-094, document 16054-42, 31 de març de 1708.

⁴⁹⁵ ACM. SAG 2-094, document 16054-45, 9 de desembre de 1708; ACM. SAG 2-093, document 16055-20, sense datar.

⁴⁹⁶ ACM. SAG 2-094, documents 16054-46a, 27 de gener de 1709 i 16054-46b, 20 de març de 1709.

⁴⁹⁷ AHPB. Josep Güell, *Esborrany*, 811/36, 1 de desembre de 1708, f. 679r-681r.

més difícil saber el quant seran acabadas que lo saber-las acabar». El novembre de 1710, Fogueres s'aventurava a calcular uns 18 o 20 mesos més i afirmava que l'argenter i els seus oficials i aprenents s'hi dedicaven sense descans «nit y dia y ell fins a las festas de precepte».⁴⁹⁸

Efectivament, la fàbrica no s'aturava i el 14 de desembre de 1710 el canonge Fogueres va establir uns pactes contractuals amb el fuster Josep Llopart i el manyà Joan Costa per a la fabricació dels «montants o arbres de ferro», és a dir, l'estructura interior dels canelobres. Els artífexs havien de seguir un model de fusta, que se'ls hi havia donat, i un dibuix signat pel canonge i per tots dos. En el mateix document hi consta una àpoca en la qual Llopart afirmava haver cobrat 35 lliures per la fabricació de dos canons de bronze i les femelles necessàries per fer rodar les branques dels canelobres així com altres peces destinades al reforçament del conjunt.⁴⁹⁹

La sobrecàrrega laboral va passar factura a l'argenter i el mes de juny de 1711 va caure malalt. Els metges li van recomanar que passés una temporada a Esparraguera per prendre aigües minerals. L'obra va quedar suspesa fins al retorn de Matons a Barcelona el 22 de juliol, si bé encara no estava del tot recuperat.⁵⁰⁰ A finals d'any es va efectuar un balanç de l'argent emprat i una previsió d'allò que seria necessari. Així doncs, amb data del 21 de desembre, es van pesar les peces d'un dels canelobres (331 marcs, 6 unces i 6 argenços) i es va determinar que el pes total de tots dos assoliria els 663 marcs, 4 unces i 12 argenços (5.308 unces i 12 argenços). Segons el balanç, el Capítol havia d'entregar encara 1.032 unces al mestre i la despesa total, tant d'argent com de mans, pujaria fins a les 16.523 lliures, 12 sous i 6 diners de moneda catalana.⁵⁰¹

12.7. Malestar en el si del Capítol de Mallorca: la protesta del 1712

L'estiu del 1712, la disconformitat d'alguns canonges va fer-se notar. En la sessió capitular del 17 de juny, es va presentar un requeriment contra la fàbrica dels canelobres impulsada pel sagristà Gregori Quint-Safortesa, pel cabiscol Miquel Ballester, pel degà Joan Martorell i Esquella i per Joan Dameto, coadjutor del canonge Antoni Descatlar. En el document, escrit pel notari Pere Francesc Llopart, es recordava que feia més de deu anys que el Capítol havia plantejat la fabricació dels canelobres d'argent i que, ja en aquell moment, hi havia veus

⁴⁹⁸ ACM. SAG 2-094, documents 16054-56, 21 d'abril de 1710 i 16054-57, 21 de novembre de 1710.

⁴⁹⁹ AHPB. Pau Mitjans, *Vigesimum secundum manuale omnium instrumentorum*, 859/29, 14 de desembre de 1710, f. 501r-503v (Triadó 1992, 568 n. 23).

⁵⁰⁰ ACM. SAG 2-094, documents 16054-60, 30 de juny de 1711 i 16054-61, 29 de setembre de 1711.

⁵⁰¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Autos producidos por parte de dicho cabildo sobre el primer pedimento segundo presentado en este proceso de visura*, f. 164r (còpia del balanç entregat pel canonge Fogueres el 21 de desembre 1711).

contràries al fet que s'haguessin de fabricar a Barcelona però que s'hi havia accedit amb la promesa que el cost no superaria els 7.000 rals de vuit (9.800 lliures de moneda catalana). Per tant, el motiu de la protesta contemplava el retard en la fabricació de l'obra, però sobretot l'ús dels recursos de la mensa capitular per finançar-la. En conseqüència, demanaven que se'ls donés compte individual de la disminució que havien patit les porcions canòniques i que es fes constar la quantitat gastada en relació amb els canelobres. D'aquesta manera, aquells que ho volguessin podrien «allegar sus derechos sobre lo que se ha pagado y disminuido sus porciones canonicas por dicho gasto enteramente, deviendo ser la resolución en dicha materia de gasto voluntario». La queixa, a més, també anava dirigida a l'ús dels recursos de la mensa capitular en la causa contra les dignitats que sostenia el Capítol de Mallorca.⁵⁰²

Els canonges, a través del seu notari i síndic Rafael Ginard, van donar resposta a la requesta: se seguirien emprant els recursos de la mensa capitular per tal de finançar tant la fàbrica dels canelobres com el plet contra les dignitats, atès que tenien legitimitat per fer-ho gràcies a les resolucions preses en sessió capitular.⁵⁰³ No obstant això, és evident que el requeriment és simptomàtic del malestar que la qüestió havia generat entre els canonges, especialment perquè alguns dels que havien donat diners per a l'obra ja eren morts. Per exemple, el canonge Ramon de Sales, traspasat l'abril de 1712, i que va ser substituït per Miquel Joan de Togores en la gestió dels canelobres.

Tot plegat va fer que el Capítol resolgués que l'obra, acabada o no, fos lliurada per Nadal i així ho va participar Castillo a Fogueres en una carta datada el 18 de juny. Tant el canonge barceloní com l'argenter van escriure a Mallorca per a intentar convèncer el Capítol que la resolució no era procedent. Fogueres va insistir en el fet que els seria molt difícil trobar un oficial apte per acabar els canelobres i que qualsevol afegit seria un pedaç. Alhora justificava l'argenter pel fet d'estar sobrecarregat de feina a la Seca i «ab la salut gastada».⁵⁰⁴ Per la seva banda, Matons va donar diverses raons per explicar els motius de l'endarreriment en l'execució:⁵⁰⁵

- Argumentava que, des que es va concloure el conveni, s'havia aplicat amb tot zel en l'obra.
- Recordava que el conveni preveia canvis en l'obra respecte al dibuix signat, cosa que havia suposat l'elaboració d'un nou dibuix a partir del qual s'havien fet els models.

⁵⁰² ACM. SAG 2-093, document 16055-19, sense datar.

⁵⁰³ ACM. SAG 2-093, documents 16055-23, sense datar i 16055-24, sense datar.

⁵⁰⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-72, 6 d'agost de 1712.

⁵⁰⁵ ACM. SAG 2-094, document 16054-71, 28 de juliol de 1712.

- Exposava el complicat procés de fabricació dels models i que ell mateix havia hagut de treballar-hi i fer-ne alguns a casa seva.
- Mencionava els dos setges que havia patit la ciutat de Barcelona i l'amenaça per part de les tropes del príncep d'Armenstad⁵⁰⁶ el 1704, atès que havien suposat aturades en el procés de fabricació.
- Explicava la dificultat per trobar oficials hàbils per a treballar en l'obra. Cal recordar que del 1705 al 1713 es va produir un increment d'habitants a Barcelona arran de l'arribada d'ambaixadors i representants de tots els estats aliats i neutrals, així com de comerciants i nobles procedents d'Espanya i d'Itàlia, que van sumar-se a la nova noblesa elevada per l'arxiduc Carles (Alcoberro 2010, 203). Per absorbir la demanda de peces de metall noble, el gremi d'argentera va autoritzar els fadrins a emprendre en nom propi qualsevol obra d'argent i d'or. Com a resultat d'aquesta decisió, molts van preferir treballar sols, encara que fos en obres petites, que no pas fer-ho per jornals per a un mestre argenter.
- Recordava el seu compromís com a gravador de la Reial Seca de Barcelona des del 1693.

Matons demanava que se suspengués la resolució presa i que li permetessin acabar els canelobres «més per mon punt y honor que per interès algun» i, també, perquè «dit Molt Il·lustre Capítol pugua blasonar de tenir una de les majors prenas que's pugan encontrar en las iglesias de Espanya». El 24 d'agost de 1712, Matons escrivia de nou a Mallorca i proposava com a possible data d'acabament dels canelobres la festa de Sant Francesc del 1713, sempre que pogués trobar oficials aptes per a treballar en l'obra.⁵⁰⁷

El mes de setembre, Castillo va escriure a l'argenter i va rebatre els arguments que aquest havia exposat per justificar l'endarreriment:

- Considerava que l'elaboració d'un nou dibuix a partir de les indicacions del contracte «és cosa de molts pochos dias» i que l'escultor hauria pogut començar els models amb el dibuix primitiu.
- Argumentava que els setges van ser de pochos mesos i que el fet de trobar o no oficials vàlids era una qüestió que depenia directament del mateix argenter.
- Atribuïa la dilació al fet que Matons havia treballat «moltes alajes, tabernacle y varies obres» durant el temps que durava la fàbrica dels canelobres.

⁵⁰⁶ El príncep d'Armenstad, o més ben dit, Jordi d'Hessen-Darmstadt, havia estat virrei de Catalunya entre el febrer de 1698 i el gener de 1701. Reconegut austriacista, va encapçalat l'intent de conquesta de Barcelona en nom de l'arxiduc Carles l'any 1704 i va participar en la presa de la ciutat el 1705, escamesa en què va morir (Simon 2011, 232, 271-284).

⁵⁰⁷ ACM. SAG 2-094, document 16054-73, 24 d'agost de 1712.

- Comunicava que «els senyors capitulars estan apuradíssims y molt enfadats de tanta dilació», particularment perquè molts d'aquells que havien donat suport a la fàbrica des de l'inici i que havien fet promeses per finançar-la ja «són passats a millor vida sens lograr-la». Tot i això, havien resolt donar-li com a marge per finir l'obra fins a la quaresma del 1713 i li demanaven que contractés tants oficials com fos necessari.
- Temia que, a causa dels seus problemes de salut, Matons traspassés abans d'acabar l'obra i, per això, li demanaven celeritat perquè almenys «totes les pessas que falten passen per la sua vista, que si Déu Nostre Señor fa la sua voluntat, hajen de passar per altres mans sens poder tenir la aprovació de vostra mercè».⁵⁰⁸

Matons responia la carta de Castillo ofès pel fet que el Capítol de Mallorca dubtés de la seva aplicació i afirmava que, des del 1704, no havia treballat en cap altra obra, ni tan sols per continuar l'urna de sant Bernat Calvó. Les úniques excepcions havien estat la seva tasca de gravador a la Reial Seca de Barcelona i unes feines menors per a l'ambaixador de Portugal, João de Almeida, segon comte d'Assumar, dutes a terme amb el vistiplau de Fogueres. Creia que els informes que havia rebut el Capítol procedien dels seus «émulos», és a dir, dels seus competidors directes amb la intenció clara de desacreditar-lo.⁵⁰⁹ En realitat, el Capítol de Mallorca tenia bons informadors perquè, efectivament, a començaments de l'any 1706, l'argenter s'havia posat en contacte amb el Capítol de Vic per tal de fer-li saber la seva disposició a reprendre els treballs en l'urna. A més, el desembre de 1710, els canonges vigatans van prendre l'acord de cercar una partida d'argent per continuar l'obra, per bé que finalment no va reprendre's fins al 1720 (Dorico 2014, 135). Ben probablement, Matons havia contactat de nou amb el Capítol de Vic a causa dels retards constants en els pagaments per part dels canonges mallorquins: gràcies als comptes conservats, es pot constatar que en els períodes del 16 de novembre de 1705 al 3 de novembre de 1706 i del 10 de setembre de 1709 al 15 d'abril de 1711, l'argenter no va percebre cap pagament per part del Capítol.⁵¹⁰

Tot i els estira-i-arronsa entre Matons i el canonge Castillo, l'obra dels canelobres va prosseguir a Barcelona i l'argenter va fer-los arribar, el 13 de desembre de 1712, un nou balanç en el qual calculava una despesa de 17.916 lliures i 3 sous per a l'argent i les mans. L'increment era causat per l'oblit, en el balanç del 21 de desembre de 1711, de la inclusió de «las floretes de

⁵⁰⁸ ACM. SAG 2-094, document 16054-75, 6 de setembre de 1712.

⁵⁰⁹ ACM. SAG 2-094, document 16054-76, 16 d'octubre de 1712.

⁵¹⁰ ACM. SAG 2-093, document 16055-12, 9 d'abril de 1718 (comptes de Domingo Fogueres).

campanilla» per adornar les branques, de les vuit anelles per a les boques dels lleons i d'alguna altra peça de reforç que, totes juntes, sumaven 532 unces més d'argent.⁵¹¹

12.8. El setge de 1713 i 1714 i la participació de fra Nicolau de Cotoner

La situació bèl·lica a Barcelona es complicava i, en conseqüència, acreixien els temors dels canonges mallorquins. El 21 de juliol de 1713 van decidir en sessió capitular que, atès «el perill en què se troban los candaleros se fabrican en Barcelona», calia fer una procura a fra Nicolau de Cotoner, que en aquell moment es trobava a la Ciutat Comtal, per tal que pogués fer-se'n càrrec i fer-los arribar a Mallorca.⁵¹² Tot i que no s'especifica, és probable que els canonges pensessin encarregar la qüestió a Cotoner a causa del precari estat de salut en què es trobava Fogueres. El canonge tenia gairebé setanta anys i havia fet saber a Castillo en diverses ocasions que tenia complicacions que el feien estar-se algunes setmanes sense moure's del llit.⁵¹³

Fra Nicolau de Cotoner, comanador de l'orde de sant Joan i de clara filiació borbònica, havia estat elegit com a representant de Mallorca a Barcelona en les negociacions sobre els acords d'evacuació militar de l'exèrcit de l'arxiduc Carles. Va arribar a Barcelona el 14 de juliol de 1713 i, tot i que les tropes austriacistes ja havien deixat la ciutat, va restar-hi amb la missió d'informar sobre la situació al Principat (Salvá 1981, 330; Juan Vidal 2004, 199-200). Per tant, als canonges mallorquins va semblar-los el candidat perfecte per intervenir en l'afer dels canelobres. El mateix dia de la resolució capitular, Castillo va contactar per carta amb Cotoner i aquest va respondre-li el 8 d'agost que acceptava de bon grat l'encàrrec alhora que l'informava que, des de principis d'agost, els canelobres i l'argent es trobaven a la catedral de Barcelona, en lloc segur i sense risc.⁵¹⁴

Les cartes intercanviades entre Cotoner, Fogueres i Castillo confirmen que tenien ben present que l'objectiu clar era traslladar els canelobres a Mallorca. Tanmateix, també queda ben palès que els dos primers preferien que l'obra fos acabada per Matons a Barcelona, segurament perquè podien constatar-ne la perfecció i la dificultat de la fàbrica.⁵¹⁵ El Capítol va tractar la qüestió en les sessions capitulars del 20 i 22 de setembre de 1713 i va acordar escriure de nou a Cotoner per

⁵¹¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Autos producidos por parte de dicho cabildo sobre el primer pedimento segundo presentado en este proceso de visura*, f. 159v (còpia del balanç entregat pel canonge Fogueres el 13 de desembre 1712); ACM. SAG 2-094, document 16054-78, 13 de desembre 1712.

⁵¹² ACM. ACA-1643 (1705-1716), 21 de juliol de 1713, f. 292r (Domenge 1995c, 281 n. 39).

⁵¹³ ACM. SAG 2-094, document 16054-79, 9 de març de 1713.

⁵¹⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-83, 8 d'agost de 1713.

⁵¹⁵ ACM. SAG 2-094, documents 16054-84, 7 d'octubre de 1713 i 16054-85, 10 de novembre de 1713.

recordar-li que l'arribada dels canelobres s'estava dilatant en excés.⁵¹⁶ La intervenció de Cotoner va ser breu perquè va morir de manera accidental el 6 d'octubre d'aquell any (Campaner 1881, 492). Tot i això, la documentació epistolar deixa ben clar que, durant els mesos que va intervenir en la qüestió dels canelobres, va implicar-s'hi molt i que anava diàriament a casa de Matons, a vegades més d'una vegada, per veure com prosseguia l'obratge.

Arran de la mort de Cotoner i de la feblesa de Fogueres, l'argenter va quedar obligat a escriure directament al Capítol per informar del progrés de l'obra. En una carta datada el 19 de desembre de 1713, va fer saber als canonges que seria incapaç de complir la previsió i, per tant, que no podria tenir enllestida l'obra el dia de Sant Francesc. Tot i això, assegurava que tenia un dels canelobres gairebé acabat. En aquesta ocasió, també Miquel Fogueres, nebot del procurador, va escriure als canonges per intentar convèncer-los que l'obra havia de ser acabada per l'argenter a Barcelona. D'una banda, argumentava que aquest era el desig de Cotoner, atès que havien cessat els perills a la ciutat. De l'altra, afirmava que ell i el seu oncle eren de la mateixa opinió perquè, si enviaven l'obra a Mallorca, no aconseguirien una altra cosa que «tenir una montanya de pessas de plata».⁵¹⁷

També Domingo Fogueres, una vegada recuperat, va insistir en aquesta qüestió. En una carta del 27 de gener de 1714, feia saber als canonges mallorquins que els seria molt difícil trobar un argenter capaç d'acabar l'obra i que, si la donaven a un altre oficial, suposaria una «extravagant mutació de idea» i «se defraudaria a eixa Santa Iglésia de una preciosa joya y pasmosa maravella». A més, s'aventurava a donar una previsió: al cap de tres mesos Matons tindria acabat un canelobre i només hauria de copiar-lo per fer el segon. Demanava també que li paguessin les 534 lliures i 19 sous que l'argenter reclamava pel treball de les mans, corresponents a les 532 unces de plata de més que havia incorporat per fer les campanetes i les nanses dels lleons. Fogueres els recordava que l'argenter havia tingut moltes despeses en l'obra i que, si no hagués estat per la feina a la Seca, no hauria pogut mantenir la seva família.⁵¹⁸ Els arguments van convèncer els canonges, que van autoritzar el pagament a l'argenter: Fogueres va fer-lo efectiu el 30 de gener, com apareix reflectit als comptes, si bé l'època és del 30 de novembre de 1714. La quantitat, però, no cobria del tot la petició perquè només van pagar-li 360 lliures. Cal assenyalar que, al llarg del període comprès del 1711 al 1713, el Capítol havia

⁵¹⁶ ACM. ACA-1643 (1705-1716), 20 de setembre de 1713, f. 298r i 22 de setembre de 1713, f. 298v (Domenge 1995c, 281 n. 39).

⁵¹⁷ ACM. SAG 2-094, documents 16054-86, 19 de desembre de 1713 i 16054-87, 19 de desembre de 1713.

⁵¹⁸ ACM. SAG 2-094, document 16054-88, 27 de gener de 1714.

efectuat diferents pagaments a l'argenter tot i que encara li devia 1.556 lliures, 9 sous i 6 diners del cost total previst.⁵¹⁹

La situació bèl·lica va complicar novament el desenvolupament de l'obra, perquè els bombardejors que va patir la ciutat de Barcelona van forçar una aturada. El mateix argenter va explicar-ho al Capítol:

Se treballà en l'obra fins lo dia 3 de abril 1714 que començaren a tirar bombes y que, havent durat aquestas desde dit dia fins lo de 12 setembre del mateix any que se rendí la plassa, foren tant sobradament poderosos los lanses successius de la guerra que no han donat lloch a la més mínima aplicació de cosa consernent a la continuació de dita obra.⁵²⁰

Acabat el setge, Matons, un dels seus fill i la seva esposa van caure malalts i l'obra va aturar-se novament durant set mesos més, fins al maig de 1715. Un cop represos els treballs, l'artífex va escriure a Castillo per explicar-li els motius pels quals no havia pogut treballar en els canelobres i també per reclamar les 174 lliures i 19 sous que faltaven per completar el pagament del 30 de gener de 1714.⁵²¹

12.9. El requeriment notarial del 1715

L'estiu del 1715, el Capítol va resoldre que l'obra, tal com estigués, fos traslladada a Mallorca. Fogueres va escriure a Castillo per convèncer-lo una vegada més que no era una bona solució. D'una banda, perquè suposava deixar perdre els esforços i els diners gastats durant onze anys. De l'altra, perquè Matons portaria a terme tots els mitjans «judicials i polítics» que tingués al seu abast per a defensar el seu honor. Per tant, avançava la possibilitat que l'afer acabés en un litigi costós i difícil, tal com va acabar sent. Informava, a més, que si bé una part de l'argent es trobava encara a la catedral, on havia estat resguardada l'estiu del 1713, l'altra era a casa de l'argenter i que no els seria fàcil recuperar-la sense abonar-li allò que se li devia.⁵²² Per iniciativa pròpia, va demanar als mestres Joan Mas i Antoni Mateu que fessin una valoració de l'estat en el qual es trobaven els canelobres i va enviar el certificat a Mallorca. Els dos argenters van ratificar l'existència de nombroses peces, algunes acabades i d'altres encara per treballar, i que pocs argenters serien capaços de fer una obra d'aquestes característiques «per lo extravagant

⁵¹⁹ ACM. SAG 2-093, document 16055-12, 9 d'abril de 1718 (comptes de Domingo Fogueres); AHPB. Pau mitjans, *Vigesimum quartum manuale omnium instrumentorum*, 859/31, 6 de març de 1712, f. 171r-172r i 11 de desembre de 1712, f. 818r-818v; *Vigesimum sextum manuale omnium instrumentorum*, 859/33, 30 de novembre de 1714, f. 277r-277v (Triadó 1992, 567 n. 21).

⁵²⁰ ACM. SAG 2-094, document 16054-89, 24 de maig de 1715.

⁵²¹ Ídem.

⁵²² ACM. SAG 2-094, documents 16054-95, 28 d'agost de 1715 i 16054-96, 28 d'agost de 1715.

i raro de la idea». Per tant, consideraven que implicaria més temps fer-la fer acabar per un argenter extern al projecte que no pas deixar que la finalitzés Matons.⁵²³

L'argenter també va escriure a Mallorca per justificar la demora, amb arguments que repetien bàsicament els ja esgrimits fins llavors. A més, es mostrava molt segur del seu art perquè afirmava que, acabada i perfeccionada, l'obra seria de les «més admirables y singulars que's pugan encontrar en Espanya y una maravellosa joya que ha de servir de singular embelliment en eixa santa iglésia y que en ella ha de eternitzar-se la memòria dels que ab tanta devoció y zel han concorregut en lo gran gasto de dita fàbrica». Afirmava també que els treballs estaven molt avançats i prometia tenir-la acabada com a màxim en el termini d'un any i mig.⁵²⁴

La qüestió va ser tractada en reunió capitular, amb diferents opinions. El canonge Gregori Quint-Safortesa, el cabiscol Miquel Ballester i el degà Joan Martorell van reafirmar la seva posició bel·ligerant i van opinar que els canelobres havien de traslladar-se a Mallorca i que no podien invertir-hi més recursos de la mensa capitular. El canonge Jordi Serra va sumar-se a aquesta posició. En canvi, Antoni Descatlar va considerar que havia de donar-se a Matons el marge d'un any i mig que havia sol·licitat perquè ell havia vist l'obra a Barcelona i tenia el convenciment que cap altre oficial estaria en disposició d'acabar-la amb la mateixa perfecció. Però ni els arguments de Matons, ni la relació dels argenters Mas i Mateu, ni tampoc el testimoni del canonge Descatlar van convèncer la resta de capitulars, que van resoldre que es portessin a terme totes les diligències necessàries per traslladar els canelobres a Mallorca.⁵²⁵

A Barcelona, Fogueres preparava amb l'advocat Pere Màrtir de Pons i Llorell la requesta per fer efectiva la deliberació del Capítol. El document, presentat a Matons el mateix 23 d'octubre de 1715, posava èmfasi en el fet que s'havien donat tres anys a l'argenter per fabricar l'obra i que ja n'havien transcorregut onze i mig. També s'incidia en els aspectes econòmics: s'havien invertit 16.766 lliures, 10 sous i 6 diners per l'argent i les mans. El Capítol, «cansat de esperar tant de temps», havia resolt fer valer la clàusula del contracte segons la qual podia fer acabar l'obra emprant la traça de Matons i a costes i despeses de l'argenter. Per tant, Matons havia d'entregar a Fogueres tot l'argent, tant el treballat com aquell que no ho estava. Així mateix, els canonges van resoldre el nomenament d'una persona pèrita perquè fes una relació de l'argent lliurat, del seu valor i dels diners que devien per les mans.⁵²⁶

⁵²³ ACM. SAG 2-094, document 16054-93, 29 d'agost de 1715.

⁵²⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-97, 28 d'agost de 1715.

⁵²⁵ ACM. ACA-1643 (1705-1716), 23 d'octubre de 1715, f. 395r-396r (Ramis d'Ayreflor 1947, 80-81).

⁵²⁶ AHPB. Pau Mitjans, *Vigesimum septimum manuale omnium instrumentorum*, 859/34, 23 d'octubre de 1715, f. 447r-448v (Triadó 1992, 568 n. 22).

L'argenter va contestar el requeriment el dia 25, dins del termini previst de 48 hores.⁵²⁷ Va defensar els següents arguments:

- El termini de tres anys i les 3.300 unces s'havien establert en funció de la traça amb què s'havia signat el contracte, però sense tenir en compte les modificacions demanades. Per tant, no era culpable d'haver-se endarrerit ni tampoc de l'increment de l'argent perquè estava fent l'obra en funció d'un altre dibuix i, per tant, amb unes altres condicions.
- El Capítol no havia complert amb els terminis de pagament, ni en el cas de les tres pagues establertes en el contracte ni tampoc en el cas dels pagaments posteriors per l'argent afegit.
- Els tres setges que havia patit Barcelona, les guàrdies a les quals havien estat sotmesos els argenters per defensar la ciutat i les malalties que havia sofert havien estat imponderables que no se li podien imputar.

Per tot plegat, l'argenter exigia que, en el cas que el Capítol volgués prosseguir amb la deliberació feta, totes les despeses correguessin a càrrec dels canonges i que aquests li abonessin els diners que li devien de les mans i de la seva feina en els models.

Fogueres va escriure tant a Castillo com al Capítol i va adjuntar el requeriment i la resposta de l'argenter.⁵²⁸ Ambdós documents es van llegir en la sessió capitular del 15 de gener de 1716 i es va deliberar com prosseguir en la del 24 d'aquell mes. Tot i els arguments de Matons, es va decidir traslladar igualment els canelobres a Mallorca i que la despesa fos pagada amb els diners de la sagristia. Els canonges volien valer-se de la intercessió de Francesc Ametller i de Jan Frans van Bette, marquès de Lede, per tal de remetre els canelobres a l'illa.⁵²⁹

El cabiscol Miquel Ballester i el canonge Castillo van ser els elegits per informar el marquès de Lede de l'afer. Es tractava d'un personatge molt destacat a l'època i amb un notable protagonisme en la vida mallorquina. Era d'origen flamenc i estava al servei de Felip V. Va ser governador militar de Barcelona el 1714 i primer capità borbònic de Mallorca del 1715 al 1717. (Juan Vidal 2004, 207). Tot i les esperances del Capítol, la seva resposta no va ser la prevista. En sessió del 7 de febrer de 1716, Castillo informava que «no sols no seria favorable a la pretenció del Capítol sinó molt contrari». El marquès de Lede estava assabentat de l'afer i va ponderar-los no només les raons que Matons havia donat en la seva resposta al requeriment, sinó també

⁵²⁷ *Ibíd.*, f. 449r-450r (Triadó 1992, 568 n. 22).

⁵²⁸ ACM. SAG 2-094, document 16054-99, 27 d'octubre de 1715.

⁵²⁹ ACM. ACA-1643 (1705-1716), 15 de gener de 1716, f. 413r; 24 de gener de 1716, f. 414r (Domenge 1995c, 281 n. 40).

d'altres. Considerava que l'argenter havia d'acabar l'obra i demanava al Capítol que valorés la promesa que els havia fet de tenir-los enllestits al cap d'un any i mig. A més, es postulava ell mateix com a intercessor per fer complir el termini. Davant d'aquest contratemps, el Capítol va resoldre deixar la qüestió en mans de Ballester i de Castillo perquè obressin allò que consideressin de major utilitat i conveniència. Tot i això, no van faltar les veus disconformes: el degà Martorell volia llibertat per protestar i el canonge Serra va referir-se a totes les queixes anteriors. En canvi, Francesc de Togores es va adherir a la majoria i va oferir 400 lliures per afavorir la conclusió dels canelobres en un any i mig.⁵³⁰

La intercessió del marquès de Lede va ser determinant perquè es permetés a Matons prosseguir l'obra. L'argenter va escriure al Capítol per agrair la resolució i va comentar que, efectivament, el marquès de Lede l'havia instat a acabar els canelobres en el temps estimat. Gràcies a les cartes de l'argenter, se sap que també va rebre la mediació de Francesco Pio di Savoia, marquès de Castelrodrigo, un militar italià al servei de Felip V, nomenat capità general de Catalunya el 1715 (Giménez 2002).⁵³¹

12.10. Vers l'acabament de l'obra (1716-1718)

El 7 d'abril de 1716, per ordre de Domingo Fogueres, es va retornar a Joan Matons l'argent i les peces ja treballades que, des de l'agost de 1713, es trobaven resguardades a la catedral de Barcelona. També es van reiniciar els pagaments, com demostren les 420 lliures entregades a l'argenter el mateix dia.⁵³² Un mes després, el 8 de maig, el mestre va escriure a Castillo per agrair-li que li permetessin continuar amb l'obra i per ratificar que la tindria acabada en un any i mig. Informava també que havia contractat un oficial més i que havia demanat permís al vicari general per treballar tots els dies, fins i tot els de precepte. A canvi, sol·licitava a Castillo que no s'endarrerissin amb els pagaments a causa de la carestia d'argent i del seu elevat preu.⁵³³

Els canonges van respondre la petició i l'estiu del 1716 van enviar a Barcelona quatre candelers, una creu i un bàcul d'argent sobredaurat. De la venda en encant públic, en van treure 774 lliures i 2 sous, que Fogueres va complementar amb 55 lliures, 4 sous i 6 diners. Tot i això, Matons es va veure obligat, el setembre de 1716, a demanar 500 peces de vuit més. Aquesta vegada Castillo no va atendre la petició i, el febrer de 1717, Francesc Bru, provincial de la Companyia de Jesús, va intercedir per l'argenter i va demanar que almenys li fossin

⁵³⁰ ACM. ACA-1643 (1705-1716), 7 de febrer de 1716, f. 415r-415v (Domenge 1995c, 281 n. 40).

⁵³¹ ACM. SAG 2-094, documents 16054-100, 10 d'abril de 1716 i 16054-102, 8 de maig de 1716.

⁵³² AHPB. Pau Mitjans, *Vigesimum octavum manuale omnium instrumentorum*, 859/35, 7 d'abril de 1716, f. 106r-106v (Triadó 1992, 568 n. 25).

⁵³³ ACM. SAG 2-094, documents 16054-101, 12 d'abril de 1716 i 16054-102, 8 de maig de 1716.

abonats 300 rals de vuit. També ho va fer Fogueres, una vegada recuperat d'una indisposició que el va tenir uns mesos al marge de les gestions. Finalment, el Capítol va acceptar i va pagar a l'argenter 300 rals de vuit (420 lliures) entregades el 25 de març de 1717.⁵³⁴

Els capitulars mallorquins confiaven que aquesta vegada l'argenter compliria el termini i van començar a planificar l'arribada de l'obra a Mallorca. D'una banda, van qüestionar-se per la fabricació de les caixes que havien de custodiar-los i, de l'altra, per com efectuar el trasllat. Pel que fa al primer assumpte, Fogueres exposava que la millor opció era fer les caixes definitives a Mallorca per tal de tenir en compte l'espai real que havien d'ocupar.⁵³⁵ El segon va tractar-se en les sessions capitulars del 17 i del 19 de novembre, en les quals es va resoldre demanar al capitular barceloní que concretés exactament quan es podria traslladar l'obra a l'illa i que indagés sobre l'existència d'alguna embarcació adequada.⁵³⁶

La qüestió va tractar-se novament en la sessió capitular del 26 de gener de 1718. Es va plantejar la possibilitat de fer una assegurança de 7.000 rals de vuit i es va valorar emprar el xabec del patró Onofre Barceló, que feia de correu entre Barcelona i l'illa de Mallorca.⁵³⁷ Fogueres, però, creia que l'embarcació no era adequada perquè era de petites dimensions, cosa que provocaria que hi entrés aigua de pluja i també de mar. Era necessari trobar una embarcació amb bona coberta per no haver de blanquejar de nou els canelobres.⁵³⁸ El 27 de febrer, els canonges van optar per escriure al marquès de Ledesma, que havia de ser per aquelles dates a Barcelona, per plantejar-li la possibilitat que l'obra viatgés a Mallorca en un vaixell de guerra. Tot i això, també van consultar l'assumpte amb el patró Barceló, que els va garantir que podria transportar els canelobres a Mallorca amb tota seguretat. Així mateix, el 17 d'abril, es va resoldre no assegurar-los «ab la confiança que Nostra Señora Santíssima los guardará del perill». Es parlava també de la possibilitat de donar a Fogueres 100 dobles per la gestió de tots aquests anys i per haver custodiat l'argent durant els setges.⁵³⁹ Paral·lelament, a Barcelona, Fogueres va abonar 46 lliures i 12 sous al manyà Francesc Costa per diferents cargols, femelles, grapes i peces de ferro i 90 lliures, 10 sous i 11 diners al fuster Josep Llopart per

⁵³⁴ AHPB. Pau Mitjans, *Vigesimum nonum manuale omnium instrumentorum*, 859/36, 25 de març de 1717, f. 111r-111v (Triadó 1992, 568 n. 25); ACM. SAG 2-094, documents 16054-104a, 2 de juny de 1716 a 16054-114, 25 de març de 1717.

⁵³⁵ ACM. SAG 2-094, document 16054-117, 10 de novembre de 1717.

⁵³⁶ ACM. ACA-1644 (1717-1722), 17 de novembre de 1717, f. 61r-61v; 19 de novembre de 1717, f. 62v-63r (Domenge 1995c, 281 n. 41-43).

⁵³⁷ ACM. ACA-1644 (1717-1722), 26 de gener de 1718, f. 77r-77v (Ramis d'Ayreflor 1947, 82). En relació amb Onofre Barceló, vegeu el llibre d'Agustín Rodríguez (2016, 15-19) en el qual biografia Antoni Barceló, un dels seus fills, que va arribar a ser tinent general de l'armada espanyola.

⁵³⁸ ACM. SAG 2-094, document 16054-122, 19 de febrer de 1718.

⁵³⁹ ACM. ACA-1644 (1717-1722), 26 de gener de 1718, f. 77v i 17 d'abril de 1718, 93r-93v (Ramis d'Ayreflor 1947, 82).

diferents elements de fusta per als canelobres.⁵⁴⁰ Aquest darrer també va ser l'encarregat de fabricar «dos caixes bastas» per tal de traslladar els canelobres desmuntats, pagades a 35 lliures i 10 sous.⁵⁴¹ Al seu torn, l'argenter Matons havia de fer «una clau ab sos números, ab la claredat y diligència possible» per poder-los tornar a compondre a Mallorca.⁵⁴²

En aquesta ocasió, tot semblava apuntar cap a un desenllaç feliç. El novembre de 1717, les peces s'estaven acabant de blanquejar i brunyir i Fogueres informava els canonges de les accions que caldria prendre a partir d'aquell moment: marcar i pesar les peces i verificar-ne la llei de l'argent. Poc després de Nadal, els canelobres es van donar per enllestits. Gràcies a les cartes de Fogueres, es disposa d'una cronologia molt precisa de les diferents accions. El 12 de gener es va cloure el blanquejat i el brunyit de totes les peces; el 13 va tenir lloc l'assaig, amb la verificació de la llei de l'argent i el 14 es van pesar. Des del mateix dia 14, l'argenter va aplicar-se a guarnir i compondre els canelobres.⁵⁴³

El síndic feia saber als canonges que, de totes les accions portades a terme, se'n donaria justificació autèntica en «son lloch i temps». Els documents notariais relatius a la visura són del 6 de febrer de 1718 i donen més informació sobre les paraules dels experts i, sobretot, una acurada descripció dels canelobres amb la terminologia de l'època. Josep Rosell, cònsol major de la confraria d'argenter, i Antoni Mateu, en qualitat d'assajadors reials de la ciutat de Barcelona, van ser els encarregats de reconèixer cadascuna de les peces i de garantir que totes eren de llei d'11 diners i un gra bastant, és a dir, d'un gra i mig. Posteriorment, Rosell i Mateu, juntament amb els mestres Pere Joan Sanpere i Joan Gasset, van efectuar la visura de l'obra, en la qual van ratificar que totes les peces eren «proporcionades per lo ministeri que quiscuna de ditas pessas serveix» i no excessives de gruix de plata. L'argenter Josep Arnó, adjunt de contrast de la ciutat de Barcelona, havia certificat el 14 de gener que els canelobres pesaven 1.016 marcs i 8 argenços (8.128 unces i 8 argenços).⁵⁴⁴ Els experts consideraven que no era un pes excessiu, ans al contrari: podrien haver pesat 2.000 unces més de plata.⁵⁴⁵

⁵⁴⁰ AHPB. Pau Mitjans, *Trigesimum manuale omnium instrumentorum*, 859/38, 13 de febrer de 1718, f. 138v-141r (Triadó 1992, 568 n. 23).

⁵⁴¹ ACM. SAG 2-093, document 16055-12, 9 d'abril de 1718 (compte de Domingo Fogueres).

⁵⁴² ACM. SAG 2-094, document 16054-122, 19 de febrer de 1718. Tal vegada, no es tracta d'una clau física sinó d'un codi per facilitar el muntatge de l'obra a Mallorca. En aquest sentit, s'ha detectat que les peces dels canelobres tenen diverses lletres punxonades que podrien suggerir aquesta possibilitat.

⁵⁴³ ACM. SAG 2-094, documents 16054-117, 10 de novembre de 1717 i 16054-119, 22 de gener de 1718.

⁵⁴⁴ Una còpia del certificat fet per Arnó en el llibre de l'adjunt de contrast de la ciutat de Barcelona es troba reproduïda entre la documentació del plet que va enfrontar l'argenter amb el Capítol de Mallorca. Vegeu ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de la aprehención y comienda respectiva de dos ciriales o candeleros de plata*, f. 53r.

⁵⁴⁵ AHPB. Pau Mitjans, *Trigesimum manuale omnium instrumentorum*, 859/38, 6 de febrer de 1718, f. 120v-123r (Triadó 1992, 568 n. 28).

Una vegada acabats i guarnits, els canelobres van estar exposats durant diverses setmanes a casa de l'argenter i van rebre grans elogis, tal com va relatar Fogueres als capitulars mallorquins:

Són tres semanas que estan exposats al públich y la casa de Matons fins vuy en día és la escala de Jacob de forasters, noblesa y poble de Barcelona que tots se despedeixen ab admiracions y notables elogis de obra tan perfeta y me diuhen los argenters, que en qui en semblant cas acostuman a ésser los èmuls y contraris, que fins vuy no han sentit que forasters ni patricio los haje trobat lo menor defecte.⁵⁴⁶

El síndic tampoc va reservar elogis per als canelobres i va descriure'ls a Castillo amb les següents paraules:

En lo art no me atrevesch en dir sia una octava y duplicada maravella del món y que, si las 7 se trobaren en diffarets llochs, ciutats, províncias y regnes, esta octava y duplicada se trobarà en la Santa Iglésia de Mallorca.⁵⁴⁷

Per tant, després de tants anys i esforços, l'obra dels canelobres va ser finalment enllestida i va rebre l'aplaudiment i el consens de tot l'ambient artístic barceloní.

12.11. La qüestió econòmica: el còmput final

Els canelobres s'havien acabat a començaments de l'any 1718 i tot semblava indicar un trasllat proper i plàcid de l'obra a Mallorca. Tanmateix, quedava encara un escull per vèncer: l'econòmic. El 14 de gener de 1718, Matons va preparar el còmput final de l'obra, que va trametre a Mallorca a través de Fogueres. L'argenter demanava 3.499 lliures, 16 sous i 11 diners, una quantitat que va semblar massa elevada tant al síndic barceloní com al Capítol, sobretot perquè incorporava altres conceptes més enllà del valor de l'argent i d'allò que havia de cobrar l'argenter pel seu treball en l'obra.⁵⁴⁸ En concret, el desglossament del compte proposat per Matons preveia els següents conceptes:

- El preu de l'argent a raó de 31 sous i 6 diners per unça, tal com s'havia establert en el contracte. Atès que l'obra havia pesat 8.128 unces i 8 argenços (és a dir, 1.016 marcs i 8 argenços), li corresponien 12.802 lliures, 7 sous i 9 diners pel preu de l'argent.
- El valor de les mans a raó de 8 lliures i 5 sous per cada marc d'argent treballat, quantitat que pujava fins a les 8.382 lliures, 10 sous i 3 diners.

⁵⁴⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-122, 19 de febrer de 1718.

⁵⁴⁷ ACM. SAG 2-094, document 16054-119, 22 de gener de 1718.

⁵⁴⁸ Una còpia del compte final apareix reproduïda entre la documentació relativa al plet entre l'argenter i el Capítol de Mallorca. Vegeu ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Autos producidos por parte de dicho cabildo sobre el primer pedimento segundo presentado en este proceso de visura*, f. 163v-160r.

- L'import d'haver emprat argent de llei d'11 diners i un gra i mig en lloc d'argent de llei d'11 diners, tal com preveia el contracte, amb un valor de 73 lliures, 18 sous i 11 diners.
- La remuneració relativa a la fabricació d'una part dels models i a la seva implicació en aquells que havia fet Roig, una feina que calculava en 684 lliures.

En total, el còmput pujava fins a les 21.942 lliures, 15 sous i 11 diners, a les quals calia restar les 18.442 lliures i 19 sous pagades pel Capítol; és a dir, quedaven pendents 3.499 lliures, 16 sous i 11 diners.⁵⁴⁹ Però, a més, l'argenter plantejava la necessitat de sumar a aquesta quantitat una bonificació que justificava amb els següents arguments:

- El retard en els pagaments, que li havia suposat avançar diners propis i endeutar-se.
- Els 10 mesos que l'obra havia estat suspesa arran del requeriment notarial del 1715, durant els quals havia hagut de mantenir els fadrins que tenia contractats, sense poder-se comprometre amb cap altra obra d'importància a l'atesa de la resolució.
- El gran estudi que havia aplicat en l'obra i el fet que el resultat final fos d'una gran singularitat.
- El fet que els canelobres haurien pogut pesar almenys 2.000 unces més d'argent, tal com havien fet constar els argenters responsables de la visura.

En relació amb aquest darrer argument, Matons subratllava que haver ajustat tant la quantitat de material li provocava dos perjudicis. D'una banda, que hauria pogut cobrar 2.062 lliures més per les mans. De l'altra, la complicació afegida d'haver hagut de fer les peces massa primes i de poc pes i, en conseqüència, haver-ne hagut de repetir alguna com, per exemple, un peu. El mestre calculava en 2.500 lliures el dany que aquesta situació li havia causat. En canvi, el Capítol havia sortit beneficiat de la fàbrica perquè no li havia calgut assumir el cost de la inversió de 2.000 unces més d'argent, tant pel que feia al valor del material com de les mans; és a dir, que el Capítol s'havia estalviat 5.212 lliures en total. Per tot plegat, l'argenter demanava, a més de les 3.499 lliures, 16 sous i 11 diners, una gratificació que li recompensés els danys soferts.

El 18 de febrer, l'argenter va escriure a Castillo per comunicar-li que havia format el compte final i que esperava que el respectessin, atès que havia «encorporats tots mos cabals y empenyos en dita obra (a més de quedar-me molt gastada la salut)» i que l'obra era «un grandiosíssim treball». Fogueres va remetre el compte a Mallorca i va ratificar que l'argenter

⁵⁴⁹ En el compte efectuat per Matons hi ha un error perquè comptabilitza un sou de menys tant en el còmput total (realment són 21.942 lliures, 16 sous i 11 diners) com en la quantitat rebuda que, segons els comptes de Fogueres i les èpoques, era de 18.443 lliures. En qualsevol cas, la quantitat que faltava per abonar a l'argenter era la mateixa: 3.499 lliures, 16 sous i 11 diners.

s'havia aplicat de forma molt intensa en l'obra i que l'havia enllestit aplicant-hi els seus propis recursos, cosa que li havia suposat endeutar-se en quantitats notables i viure en una situació econòmica molt precària. En definitiva, Fogueres va intentar intercedir per l'argenter perquè no es complís «lo adagi que tot bon oficial se mor de fam».⁵⁵⁰

També Francesc de Junyent i de Vergós, segon marquès de Castellmeià, va mediar per l'argenter a petició del mateix artífex. Havia pertangut al bàndol filipista i, després de la caiguda de Barcelona, li havien estat confiats diversos càrrecs administratius. L'any 1718 exercia de regidor a l'Ajuntament de Barcelona (Martí Fraga 2009, 461-462). En una carta remesa al comte de Montenegro, va lloar els canelobres i va informar-lo del fet que individus que no tenien cap interès a beneficiar l'artífex havien conclòs que eren d'una gran perfecció i que superaven les grans obres que havien pogut veure en altres països com França, Itàlia o Alemanya. Un d'aquests era Pròsper de Verboom, enginyer en cap de les tropes filipistes i que, després de la guerra, va projectar la Ciutadella de Barcelona. Junyent va certificar també la precària situació econòmica de l'artífex i va sol·licitar al comte de Montenegro que intercedís per l'argenter davant del Capítol, especialment perquè la catedral de Mallorca tindria «la alaja más perfecta y más magnífica que por aora se conoce en Europa».⁵⁵¹

Tot i les referències que arribaven des de Barcelona, el Capítol no va acceptar el compte de Matons. A més, els canonges mallorquins volien que l'obra arribés a Mallorca abans d'abonar-li cap quantitat. El 10 de març, l'argenter escrivia de nou a Castillo per recordar-li que s'havia endeutat per tal de poder acabar els canelobres i que havia promès als seus creditors que els retornaria les quantitats avançades abans que sortissin de casa seva. Per tant, demanava a Castillo que insistís als canonges perquè li paguessin el compte per tal de no empitjorar encara més la seva situació, almenys les 3.499 lliures, 16 sous i 11 diners que objectivament li devien.⁵⁵²

El Capítol va deixar en mans de Fogueres la resolució del compte però amb la premissa de seguir les condicions estipulades en el contracte. Atès que el síndic no tenia el còmput final, enviat a Mallorca, en va demanar una còpia a l'argenter, que li va fer arribar el dia 11 de març. A partir d'aquell moment, el síndic va fer-lo avaluar per diferents experts. Tot i que no es té constància dels argenters encarregats de valorar les pretensions de Matons, sí que se sap que no van atrevir-se a donar una resposta clara. Respecte als dos primers conceptes, és a dir, allò

⁵⁵⁰ ACM. SAG 2-094, documents 16054-121, 18 de febrer de 1718 i 16054-122, 19 de febrer de 1718.

⁵⁵¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 53r (Carta de Francesc de Junyent al comte de Montenegro y de Montoro reproduïda en el plet, 19 de febrer de 1718); ACM. SAG 2-094, document 16054-131, 4 de juny de 1718.

⁵⁵² ACM. SAG 2-094, document 16054-120, 10 de març de 1718.

que el Capítol havia de pagar pel valor de l'argent i de les mans, no hi havia cap discussió possible. En canvi, tant pel que feia a l'aplicació de l'argenter en el treball dels models com a la gratificació demanada pels danys soferts, no es van atrevir a formar una opinió clara a causa de la gran dificultat de la fàbrica i de la gran perfecció de l'obra. Fogueres admetia que es trobava molt confús i que no sabia què havia de fer i demanava als canonges que valoressin el compte i que, si calia, busquessin experts a l'illa.⁵⁵³ Finalment, el Capítol va decidir fer una nova visura de l'obra, amb experts nomenats per totes dues parts, per tal de valorar l'adequació del còmput. Alhora, els capitulars van involucrar Francesc de Junyent en l'afer, atès que la salut del síndic barceloní era molt delicada.⁵⁵⁴

La tria dels experts va ser, també, motiu de conflicte, bàsicament perquè Fogueres no va acceptar que l'elegit de Matons fos l'argenter Francesc Tramulles, cunyat del mestre, ni tampoc que ho fos Joan Mas, parent llunyà de Francesca Fornaguera. En canvi, Matons no s'oposava al fet que l'elegit pel Capítol fos Francesc Via II, sempre que Fogueres acceptés un dels seus dos candidats. Per a Matons l'argument emprat pel canonge segons el qual no podia elegir un candidat que li fos parent no tenia cap fonament perquè amb Via també tenien un grau de parentiu familiar. Precisament aquesta va ser la raó per la qual el mateix Via va declinar la proposta i va preferir no intervenir en la qüestió. En conseqüència, el Capítol va haver d'elegir l'argenter Josep Cots, però Matons insistia en el fet que no hi havia a la ciutat de Barcelona cap argenter prou hàbil que no li fos parent.⁵⁵⁵

Francesc de Junyent no va mostrar cap reticència al fet que l'expert de Matons fos Francesc Tramulles, de manera que la tensió sorgida entre les dues parts va ser, en bona mesura, conseqüència de l'obstinació del canonge Fogueres. De fet, la relació entre l'argenter i el síndic s'havia tensat tant que no només van discutir sobre els possibles visuradors sinó també sobre els arguments que havien de tractar. El canonge no volia contemplar el concepte relatiu als models, perquè ja els considerava pagats a Roig, ni tampoc el fet d'haver emprat argent de major llei, perquè el contracte no preveia que se l'hagués de recompensar per haver-ho fet. Va acabar amenaçant l'argenter que, si no s'avenia a pactar el compte i a oblidar les seves pretensions, dipositaria els diners que li devien a la Taula de Canvis i Comuns Dipòsits de Barcelona i recorreria a la justícia per prendre-li els canelobres.

⁵⁵³ ACM. SAG 2-094, document 16054-123, 19 de març de 1718.

⁵⁵⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-131, 4 de juny de 1718.

⁵⁵⁵ ACM. SAG 2-094, documents 16054-125, 19 d'abril de 1718 i 16054-126, 30 d'abril de 1718.

L'advertiment de Fogueres va provocar que Matons consultés la qüestió amb experts en jurisprudència –segurament amb Aleix Fornaguera i Ramon Roma, que van ser els seus advocats durant el plet– i que decidís presentar la causa de possessori a la Reial Audiència de Catalunya per assegurar-se que no li prendrien els canelobres abans de cobrar allò que li pertocava. Per tant, sembla clar que la tensió sorgida entre el canonge i l'argenter va ser el punt d'inflexió que va provocar que la qüestió derivés en el litigi. Així ho va exposar Francesc de Junyent al Capítol de Mallorca en una carta datada el 4 de juny: «y como en este nombramiento el señor canónigo Fogueres y Matons se obstinaron con entera desaprobación mía, propassando a empezar y contestar este litigio que es obra interminable».⁵⁵⁶

12.12. Els problemes econòmics del Capítol

El pagament del còmput final va generar molta controvèrsia, no només perquè el preu que demanava l'argenter va semblar desorbitat als canonges mallorquins sinó també perquè no disposaven dels diners per abonar-li cap quantitat. No podien ni satisfer les 2.741 lliures i 18 sous que estimaven pel valor de l'argent i de les mans en funció d'allò que havia pesat l'obra i dels pactes contractuals. D'aquesta situació en va tenir una gran culpa la conjuntura del Principat després de l'aplicació del Decret de Nova Planta perquè l'intercanvi monetari entre el Regne de Mallorca i Barcelona es va veure afectat per les diferents disposicions monetàries.

En previsió de l'ajust final dels canelobres, el 20 d'abril de 1718, el Capítol de Mallorca va sol·licitar una lletra de canvi de 3.000 rals de vuit (4.200 lliures catalanes) que Tomàs Llinàs, mercader i veí de Mallorca, va signar contra Ignasi Llorens, mercader de Barcelona. El 26 d'abril, Llorens va acceptar la lletra de canvi i, per tant, va obligar-se a pagar aquesta quantitat a Domingo Fogueres en moneda corrent i en un termini de quinze dies.⁵⁵⁷ El 30 d'abril, el canonge informava Mallorca que en procuraria el cobrament segons els terminis establerts però que, amb tota probabilitat, l'hauria de cobrar amb moneda de billó «per no córrer un real de plata». Precisament, un dels problemes del període comprès del 1715 al 1720, just després de la Guerra de Successió, va ser la «sobtada rarefacció de la plata» (Vilar 1981, 370-371). El 21 de maig, una vegada Matons ja havia presentat la causa de possessori a la Reial Audiència de Catalunya, Fogueres advertia Castillo sobre les dificultats de cobrar la lletra perquè la moneda de billó circulava molt adulterada. Proposava retornar-la perquè els canonges ajustessin la qüestió amb Llinàs, atès que havien pagat les 3.090 peces de vuit amb moneda de plata, amb l'excepció només de 80 lliures en papers de 5 lliures de moneda

⁵⁵⁶ ACM. SAG 2-094, documents 16054-127, 20 de maig de 1718 i 16054-131, 4 de juny de 1718.

⁵⁵⁷ ACM. SAG 2-093, documents 16055-25, febrer de 1720 i 16055-38, sense datar.

aragonesa (les 3.000 que necessitaven per pagar el compte de Matons i les 90 que devien al mercader per la gestió).⁵⁵⁸

La voluntat d'unitat monetària del nou monarca es va fer evident arran del capítol 55 del Decret de Nova Planta, que prohibia la fabricació de moneda a Catalunya, i de les diferents ordres d'admissió de la moneda espanyola (Salat 1818, 118-121). Tot i això, hi va haver una impossibilitat pràctica d'eliminar de cop tota la vella moneda catalana i també la moneda encunyada en temps de l'arxiduc Carles. Això va provocar certa incertesa sobre les monedes corrents. Però, sobretot, va suposar l'entrada de monedes poc conegudes. A començaments del 1716, es va detectar per primera vegada en la circulació monetària catalana la presència de petites peces de coure. Es tractava dels *dinerillos de cruz*, una moneda de billó aragonesa que va ser falsificada de forma immediata (Vilar 1981, 370-371). Això va fer que molts al Principat, entre els quals Fogueres, decidissin refusar intercanvis comercials efectuats amb aquesta moneda.

La desconfiança generada era de tal magnitud que el 26 de maig de 1718 es va dictar un edicte que obligava a acceptar la moneda de billó aragonesa, a excepció d'aquella que fos falsificada. Van establir-se diferents revisors de moneda distribuïts pels barris de la ciutat de Barcelona per tal d'examinar els exemplars dubtosos i verificar-ne la validesa (Salat 1818, 120-121). En una carta del 2 de juny, Miquel Fogueres informava Castillo de l'edicte i reiterava, com havia fet el seu oncle, que seria impossible cobrar la lletra amb moneda d'or o d'argent. A més, també notificava que Matons era un dels revisors i que això havia obligat a posposar la trobada per tal de visurar el compte final, perquè «ab esta ocupació ell y los demás restan embarassats tot lo die o major part de ell». Francesc de Junyent també creia que calia esperar a cobrar la lletra fins que no hi hagués una decisió oficial relativa a la moneda de billó.⁵⁵⁹

Evidentment, el mercader Ignasi Llorens va insistir a Domingo Fogueres perquè n'acceptés el cobrament a fi de deslliurar-se de l'obligació que comportava. La mort del canonge, el 5 de juny de 1718, va donar-los una mica de temps: Miquel Fogueres va donar-li allargues amb l'argument que no trobava la lletra de canvi entre els papers del seu oncle difunt. Les pressions del mercader, però, eren contínues i finalment van convenir cobrar-la en dobles d'or, amb un interès de 8 sous per dobla. Fogueres va escriure al Capítol el 18 de juny per sol·licitar-ne l'autorització i els canonges mallorquins van acceptar la proposta.⁵⁶⁰ Tot i això, no es va poder

⁵⁵⁸ ACM. SAG 2-094, documents 16054-126, 30 d'abril de 1718 i 16054-128, 21 de maig de 1718.

⁵⁵⁹ ACM. SAG 2-094, documents 16054-129, 2 de juny de 1718 i 16054-132, 16 de juny de 1718.

⁵⁶⁰ ACM. SAG 2-094, documents 16054-129, 2 de juny de 1718; 16054-133, 18 de juny de 1718; 16054-134, 2 de juliol de 1718; ACM. SAG 2-093, document 16055-38, sense datar.

efectuar el cobrament perquè, entretant, es va publicar a Barcelona un edicte del Capità General de Catalunya que recordava la prohibició d'exportar or i plata i afegia l'impediment de canviar les monedes encunyades amb metall noble a un preu superior a l'oficial.⁵⁶¹

La situació es va complicar encara més quan el 13 de juliol es va publicar un nou edicte pel qual es regulava per un període de sis mesos la rebaixa del valor de la moneda de billó, tant la fabricada a Catalunya en temps de l'arxiduc Carles com la d'Aragó. La pèrdua es computava a raó del 16% (1/6) per cada mes durant el període comprès del 15 de juny al 15 de desembre (Salat 1818, 121-124). Per tal de fer l'estimació del valor intrínsec real de les monedes, van nomenar-se els mestres argenters (assajadors i gravador) de la Reial Seca de Barcelona, entre els quals es trobava Matons.

La devaluació de la moneda de billó va fer que Llorens intensifiqués les pressions per pagar la lletra. Miquel Fogueres explicava per carta a Castillo que, en una trobada casual amb el mercader, aquest li havia demanat que, com a mínim, li permetés «borrar la sua firma» de la lletra de canvi i que amb això «se aquietarà».⁵⁶² El Capítol aprovava, des de Mallorca, les estratègies per evitar-ne el cobrament.⁵⁶³ Finalment, davant de les contínues negatives i accions de distracció, el 30 de juliol Ignasi Llorens va formular un requeriment contra Miquel Fogueres en el qual exigia que acceptés el cobrament de la lletra amb «moneda de vellón de Aragón habilitada y encachetada». En cas que el refusés, faria dipòsit de la quantitat corresponent a la Taula de Canvis i Comuns Dipòsits de la ciutat de Barcelona. Fogueres, en la seva resposta, va argumentar que no podia cobrar la lletra perquè ell no era l'hereu del seu oncle ni tampoc el procurador del Capítol de Mallorca. Afegia, a més, que en el cas que tingués poder per cobrar-la, no podria fer-ho amb una moneda de la qual se n'havia rebaixat el valor. Llorens no va aprovar els arguments donats per Fogueres i el 3 d'agost va dipositar a la Taula de Canvis i Comuns Dipòsits el valor de la lletra de canvi, 4.200 lliures, amb paperetes de moneda de billó aragonesa i catalana.⁵⁶⁴ Fogueres, evidentment, no va acceptar el dipòsit i va repetir els arguments ja donats. A més, aconsellat per l'advocat Pere Màrtir de Pons i Llorell, va preferir restar a l'espera de veure com prosseguiria la qüestió després del 15 de desembre, quan hagués passat el període de rebaixa de la moneda previst en l'edicte. En cas que llavors convingués cobrar-la, preveien que ho podrien fer els hereus de Domingo

⁵⁶¹ MDC. Fons de la Guerra de Successió (1680-1750). *Edicte de Francisco Pio de Saboya del 25 de juny de 1718*.

⁵⁶² ACM. SAG 2-094, documents 16054-129, 2 de juny de 1718 i 16054-138, 23 juliol de 1718.

⁵⁶³ ARM. Arxiu del marquès de la Torre. Secció Montenegro. *Llibre F. Correspondència 1664-1728*, f. 19v.

⁵⁶⁴ ACM. SAG 2-093, documents 16055-38, sense datar i 16055-45, 2 d'agost de 1718.

Fogueres.⁵⁶⁵ Juntament amb una carta datada el 9 d'agost, Fogueres va rebre una procura del Capítol de canonges segons la qual només podia cobrar la lletra amb moneda de la qual no se n'hagués rebaixat el valor, cosa que li permetia reafirmar-se en els arguments donats.⁵⁶⁶

La prioritat del Capítol era tenir el líquid necessari per pagar allò que devia a l'argenter i reclamar l'aprehensió dels canelobres per la via executiva, tal com li recomanava l'advocat Pons i Llorell. Atesa la dificultat per cobrar la lletra, els canonges van fer moviments per obtenir diners per altres vies. Concretament, van preguntar al cònsol de França si necessitava diners a Mallorca amb l'objectiu de trametre-li una lletra de canvi, però la resposta va ser negativa. Fogueres va intentar diligències amb altres mercaders, també sense èxit.⁵⁶⁷

El febrer de 1719, després que la causa dels canelobres hagués derivat en ordinària segurament pel fet de no haver disposat del líquid necessari per pagar l'argenter, els canonges tenien molt interès a cobrar la lletra i van intentar-ho a través dels hereus de Domingo Fogueres. Tot i això, van advertir que només podia cobrar-la el Capítol de Mallorca o el seu procurador.⁵⁶⁸ D'altra banda, Ignasi Llorens, l'11 d'octubre de 1718, havia presentat una demanda a la Reial Audiència de Catalunya i, per tant, havia donat lloc a un altre plet civil que es desenvoluparia de forma paral·lela al dels canelobres.⁵⁶⁹ Com a resposta, Fogueres va protestar el dipòsit que havia fet Llorens a la Taula de Canvis i Comuns Dipòsits amb l'argument que, en aquell moment, no comptava amb els poders necessaris per cobrar la lletra.⁵⁷⁰ El litigi entre Ignasi Llorens i Miquel Fogueres es va allargar fins al 1722.⁵⁷¹ La lletra es va cobrar finalment el 17 de març d'aquell any. Tot i això, es va recuperar amb un canvi de 27 rals per dobla,⁵⁷² una quantitat a la qual calia restar les despeses de la gestió. Per tant, no es van obtenir els 3.000 rals de vuit (4.200 lliures catalanes) que havien pagat els canonges mallorquins, sinó només 1.554 rals de vuit (2.176 lliures i 13 sous).⁵⁷³

⁵⁶⁵ ACM, SAG 2-094, document 16054-149, 26 de setembre de 1718.

⁵⁶⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-141, 13 d'agost de 1718.

⁵⁶⁷ ACM. SAG 2-094, document 16054-152, 21 d'octubre de 1718.

⁵⁶⁸ ACM. SAG 2-094, documents 16054-165, 11 de febrer de 1719 i 16054-167, 11 de març de 1719.

⁵⁶⁹ ACM. SAG 2-094, document 16054-152, 21 d'octubre de 1718; ACA. Reial Audiència, Plets civils, 17694, *Causa de Ignasi Llorens, mercader vecino de Barcelona, contra don Miguel Fogueres, presbítero y beneficiado de la Santa Iglesia Catedral de Barcelona*.

⁵⁷⁰ ACM. SAG 2-093, document 16055-25, febrer de 1720.

⁵⁷¹ La documentació epistolar fa suposar l'inici d'un plet a la Reial Audiència de Mallorca entre Tomàs Llinàs i el Capítol, si bé no se n'han trobat les traces documentals ni se sap si van cobrar alguna cosa. Vegeu ACM. SAG 2-094, documents 16054-206, 7 de juny de 1720 i 16054-207, 10 de juny de 1720.

⁵⁷² Segons l'edicta de 25 de juny de 1718, el preu oficial de la dobla era de 56 rals de billó.

⁵⁷³ ACM. SAG 2-094, document 16054-236, 21 de març de 1722.

Comptat i debatut, la situació econòmica derivada de la Guerra de Successió no sols va provocar una clara irregularitat en els pagaments durant tot el procés de fabricació dels canelobres, sinó que també va comprometre el compte final i va impedir als canonges de Mallorca retribuir l'argenter. Probablement, si les circumstàncies haguessin estat unes altres, la qüestió no hauria derivat en un litigi entre ambdues parts.

13. El llarg i complex litigi entre Joan Matons i el Capítol de la seu de Mallorca (1718-1730)

Els processos i les sentències judicials són documents de primer ordre per tal de conèixer i avaluar l'estat i l'evolució del dret en els diferents períodes històrics, evidentment també pel que fa al dret català d'època moderna (Ferro 2013, 18). El procés entre l'argenter Matons i el Capítol de canonges de la seu de Mallorca va ser llarg i feixuc. En paraules d'Aleix Fornaguera, un dels advocats de l'argenter, «el referido pleyto fue muy reñido de forma que hubo muchos altercados, reales provisiones, visura en toda forma de grandes disputaciones, contención con su declaración, memorial ajustado y diferentes allegatos en derecho hechos por la jurídica justificación del derecho del expresado Juan Matons».⁵⁷⁴

Aquesta complexitat es va traduir en una extensa i molt rica documentació que permet un estudi minuciós de les estratègies dels advocats i de la manera com van aplicar la legislació vigent a Catalunya a fi de donar resposta legal a un litigi farcit d'argumentacions artístiques. Juntament amb aquesta documentació, conservada a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, es compta amb diversos documents impresos: el *Memorial Ajustado* del plet i diverses alegacions jurídiques. Però el cas esdevé especialment singular perquè aquesta documentació pròpiament processal es pot contrastar amb una informació addicional molt interessant. D'una banda, la documentació epistolar intercanviada entre el Capítol de Mallorca i els seus agents a Barcelona, que permet saber molts detalls del procés com, per exemple, les estratègies del Capítol i les dificultats amb què es trobava, en algunes ocasions, l'advocat Pere Màrtir de Pons i Llorell per construir les argumentacions jurídiques. De l'altra, la documentació notarial, que permet conèixer els termes de l'acord amb què es va resoldre finalment el litigi. Aquesta qüestió és també rellevant, atès que sovint s'ignora la resolució definitiva dels processos perquè solien acabar amb un acord extrajudicial del qual no en queda constància en la documentació processal (Espiau i Pozo 1996, XXVIII).

L'anàlisi d'aquesta documentació fa emergir amb detall les vicissituds del procés de fabricació dels canelobres i els arguments esgrimits per l'argenter i els seus advocats per tal de defensar-ne la vàlua artística. Però, especialment, les proves testificals i pericials són, des del punt de vista de la història de l'art, una font primària de riquesa incalculable per aprofundir en la recepció de l'obra i en els debats artístics que va generar entre els contemporanis. Al llarg de les següents pàgines, s'estudia el litigi que va enfrontar l'argenter Matons amb el Capítol de

⁵⁷⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Petición dada por el Dr. Alexis Fornaguera*, f. 210r.

canonges de Mallorca amb un doble objectiu. En primer lloc, establir la successió cronològica dels fets i les estratègies adoptades per ambdues parts. En segon lloc, analitzar, des d'un punt de vista artístic i teòric, les argumentacions i opinions sorgides al voltant dels canelobres.

13.1. Presentació de la demanda a la Reial Audiència de Catalunya

La Reial Audiència del Principat de Catalunya, hereva de la que havia estat vigent des del 1493, va aglutinar les funcions governatives i judicials del país des de la Reial Cèdula del 16 de gener de 1716 fins a la seva abolicció amb el Reial Decret del 26 de gener de 1834. El Decret de Nova Planta pretenia reformar parcialment l'organització de justícia i de govern del Principat i, amb aquest objectiu, va instituir una nova Audiència encapçalada pel capità o comandant general i reorganitzada quant a l'estructura i el personal. Tot i això, els canvis implementats pràcticament no en van afectar el funcionament intern. Per exemple, va mantenir les tres sales però se'n va reformar la composició, de manera que dues van passar a ser civils i una penal, en lloc de dues sales principals i una de reforç amb funcions mixtes (Nieva 2004, 34, 54-55, 86). Així doncs, a partir del 1716, les dues sales en matèria civil havien d'estar integrades per un regent, deu ministres o *oidors* (5 per a cada sala), dos fiscals i un agutzil major. Normalment, s'al·ludia a les sales amb el nom del president, càrrec que exercia el ministre més antic (Espiau i Pozo 1996, XXI-XXII). El plet relatiu als canelobres va desenvolupar-se en una de les sales civils, concretament la presidida pel noble Leonardo Gutiérrez de la Huerta, cavaller de l'orde de Nostra Senyora d'Alcántara i originari de Cantàbria. Era magistrat o *oidor* de la Reial Audiència de Catalunya des del 1715 (Burkholder, s.d.).

El primer pas per iniciar un procediment civil consistia a presentar una demanda o *libelo* o *pedimento introductorio* en la qual l'actor –el demandant– manifestava les seves pretensions. En cas que fos acceptada, era traslladada al demandat, a qui s'emplaçava perquè comparegués (Espiau i Pozo 1996, XXX-XXXI). Això és precisament el que va fer Matons el dia 12 de maig de 1718 quan va presentar la causa contra el Capítol de canonges de la catedral de Mallorca a la Reial Audiència de Catalunya. L'argenter va manifestar que feia temps que tenia acabats els dos canelobres amb total perfecció i que el Capítol encara no li havia satisfet els diners que li devia. La xifra ascendia a 3.499 lliures, 16 sous i 11 diners i contemplava el valor de les mans, de l'argent i també dels models. Però, a més, demanava 4.562 lliures en concepte de lucre cessant i dany emergent perquè el Capítol no havia complert amb els terminis de pagament previstos i això li havia suposat invertir-hi recursos propis. Consegüentment, era competència de l'argenter

retenir els canelobres fins que no hagués cobrat íntegrament allò que li pertocava i, amb aquesta finalitat, sol·licitava l'*interdicto interim retinendae* o qualsevol altre mitjà de possessori.

Matons ho justificava pel fet de tractar-se d'un contracte innominat *Do ut des* o *facio ut des*, és a dir, un contracte en què una de les parts fa una prestació o un fet a canvi d'obtenir quelcom de l'altra part. Acompanyava la demanda amb el testimoni dels argenters Josep Trias i Josep Tramulles, que en certificaven la situació de pobresa amb l'objectiu que la Reial Audiència pogués evocar o reclamar el coneixement de la causa en primera instància, cosa que es podia dur a terme sempre que la quantitat per la qual s'instituïa fos superior a les 1.000 lliures catalanes i, entre altres supòsits, si una de les parts que hi intervenia era un pobre miserable (Espiau i Pozo 1996, L). En la demanda presentada per l'argenter es manifesta clarament aquesta pretensió:

En quanto menester sea tener dichos ciriales en manifiesto de Vuestra Excelentísima y Real Audiencia baxo caución idónea en el caso que Vuestra Excelentísima lo mande con la protesta de no perjudicarse derecho alguno, y que por esto la presente mayor de 1.000 libras *ut ex narratis apparet* con el pretexto de la pobreza del suplicante, de la qual ofrece información, ser invocada a la Real Audiencia y cometida a una de las dos salas civiles, la qual mande despachar carteles citatorios y inhibitorios según estilo ministrándose justícia conforme mejor de derecho aya lugar.⁵⁷⁵

El 13 de maig de 1718, la Reial Audiència va evocar la causa i va despatxar les lletres citatòries per a requerir, en el termini de deu dies, la compareixença de Domingo Fogueres en qualitat de representant del Capítol de canonges de Mallorca.⁵⁷⁶ La darrera gestió que va portar a terme el canonge va ser, precisament, consultar la qüestió amb l'advocat Pere Màrtir de Pons i Llorell. Després d'estudiar el cas, el lletrat va considerar que faltaven per pagar a Matons 2.741 lliures i 18 sous i que, fent-li dipòsit d'aquesta quantitat, podrien instar la via executiva per recuperar els canelobres sense necessitat d'esperar la resolució del litigi. La quantitat sorgia de la resta entre allò que valien els canelobres segons el certificat emès per la fe del contrast (21.184 lliures i 18 sous) i els pagaments efectuats durant tot aquest temps (18.443 lliures). Tanmateix, com explicava el síndic per carta a Mallorca, el problema era la impossibilitat de cobrar la lletra de canvi que els canonges havien tramès a Barcelona l'abril del 1718 per la pèrdua que hauria representat per al Capítol a causa de les alteracions monetàries d'aquell any. Així doncs, Fogueres es trobava lligat de mans perquè no tenia líquid per tal d'abonar allò que devien a l'argenter.⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 2r.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, f. 1r-4r.

⁵⁷⁷ ACM. SAG 2-094, document 16054-128, 21 de maig de 1718.

El decés del canonge, el 5 de juny de 1718, va deixar l'assumpte a càrrec del seu nebot, Miquel Fogueres, i de Francesc de Junyent. Des del mes de juliol, van treballar conjuntament amb l'advocat Pons i Llorell en la resposta que calia presentar a la Reial Audiència. Tot i això, consideraven que l'única manera d'obtenir els canelobres per la via executiva era amb el dipòsit dels diners que devien a l'argenter. Alhora temien que aquest volgués provar la *laesio ultradimidium*, una figura jurídica pròpia del dret romà entesa com el perjudici sofert pel venedor d'un immoble al qual s'ha pagat un preu inferior a la meitat del valor real (Garcia Garrido 1990, 209). De fet, com raonava Fogueres, l'argenter ja ho havia insinuat en el compte presentat al Capítol el febrer de 1718, atès que hi havia fet constar que «las 8.382 lliures 10 sous i 3 diners que importan las mans no arriban de molt a la meytat del que ha expedit y gastat ab ells y en mans de dita obra».⁵⁷⁸

Tot i haver-se iniciat el litigi, l'argenter estava disposat a arribar a un acord. En una carta dirigida al canonge Castillo explicava que havia presentat la causa de possessori dels canelobres per la por de no ser retribuït, però que la seva voluntat era resoldre la qüestió tan aviat com fos possible i que per això s'avenia a prosseguir amb la visura per valorar el compte final.⁵⁷⁹ Amb aquest fi, el 18 de juny va tenir lloc una trobada a casa de Francesc de Junyent en la qual hi van assistir els experts d'ambdues parts, els argenters Josep Cots i Francesc Tramulles, i també Joan Matons i Miquel Fogueres. L'objectiu era donar instruccions precises als pèrits perquè poguessin ponderar el compte i tornar-se a trobar per tal de donar una solució. Aquest segon encontre es va anar endarrerint i, finalment, no es va produir: aquell estiu els argenters barcelonins, entre els quals Matons, van haver d'examinar la moneda de billó present en el sistema monetari català obligats per diversos edictes reials (Salat 1818, 120-131).⁵⁸⁰

A principis de setembre, es va produir una trobada entre Joan Matons i Francesc de Junyent en la qual el marquès de Castellmeià va demanar-li que es conformés amb una gratificació coherent però que no anés en contra d'allò capitulat. Tot i això, reconeixia en una carta a Castillo que havia emprat aquests arguments per donar allargues a l'argenter perquè no tenien diners per pagar-li («el embarazo de la letra ata las manos para obrar») i que, per tant, l'endarreriment de la resolució per part dels experts els afavoria.⁵⁸¹ El mes d'octubre va tenir lloc un nou encontre entre l'advocat del Capítol i la part de l'argenter que va servir per

⁵⁷⁸ ACM. SAG 2-094, documents 16054-141, 13 d'agost de 1718 i 16054-142, 14 d'agost de 1718; ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Autos producidos por parte de dicho cabildo sobre el primer pedimento segundo presentado en este proceso de visura*, f. 161r.

⁵⁷⁹ ACM. SAG 2-094, document 16054-127, 20 de maig de 1718.

⁵⁸⁰ ACM. SAG 2-094, documents 16054-133, 18 de juny de 1718 i 16054-135, 2 de juliol de 1718.

⁵⁸¹ ACM. SAG 2-094, document 16054-146, 10 de setembre de 1718.

constatar que, efectivament, Matons pretenia demostrar la *laesio ultradimidium* perquè estava convençut que la feina feta valia més de les 8 lliures i 5 sous per marc treballat que establia el contracte. Així doncs, si el tribunal era favorable a l'argenter, només hi havia dues resolucions possibles: o bé el Capítol pagava el valor que s'estimés pels canelobres o bé els deixava perdre a canvi que Matons restituís als canonges tots els diners que hi havien invertit. L'advocat de Matons va demanar temps per fer-los reconèixer i valorar quant podien valer mentre que l'advocat del Capítol afirmava que la *laesio ultradimidium* no era al·legable en contractes d'aquestes característiques i que allò més oportú era que acceptessin una gratificació.⁵⁸²

Des de Mallorca, els canonges mostraven preocupació pel transcurs dels fets i demanaven a Junyent i a Fogueres que intentessin trobar mercaders que volguessin enviar diners a l'illa per tal d'arranjar lletres de canvi i obtenir així el líquid necessari per abonar allò que se li devia a Matons.⁵⁸³ Mentrestant, els dos comissionats provaven des de Barcelona l'assoliment d'un acord i amb aquesta intenció, el 16 de novembre, va tenir lloc una nova trobada que no va arribar a bon port. Matons havia fet visurar l'obra a quatre argenters que havien taxat el preu de les mans en 24.000 lliures; és a dir, una quantitat que pràcticament triplicava allò que li corresponia en funció dels pactes contractuals. Es tractava d'una suma molt elevada que, evidentment, la part del Capítol es negava a pagar. En cartes trameses a Mallorca, es comunicava a Castillo la falta d'entesa amb l'argenter «locament desvanescut y més tenàs que may en sas ideas» i es donava per fet que la causa hauria de seguir per via judicial.⁵⁸⁴

El matí del 27 de novembre de 1718, Aleix Fornaguera va presentar-se a casa de Junyent per intentar un darrer intent d'acord: va proposar-li que la remuneració fos de 12.000 lliures en lloc de 24.000.⁵⁸⁵ Però el marquès de Castellmeià considerava que el problema era que tot allò que hagués de pagar-se de més a l'argenter havia de ser per via d'una gratificació i no per acordar un preu diferent d'aquell previst en el contracte. Argumentava que qualsevol acció que suposés modificar allò prèviament pactat havia de tractar-se per via judicial. Davant d'aquestes raons, l'advocat va cedir i va demanar 1.000 dobles de gratificació per a l'argenter

⁵⁸² ACM. SAG 2-094, document 16054-152, 21 d'octubre de 1718.

⁵⁸³ ARM. Arxiu del marquès de la Torre. Secció Montenegro. *Llibre F. Correspondència 1664-1728*, f. 31v i 32v.

⁵⁸⁴ ACM. SAG 2-094, documents 16054-156, 26 de novembre de 1718 i 16054-157, 26 de novembre de 1718.

⁵⁸⁵ ACM. SAG 2-094, document 16054-158, 27 de novembre de 1718. La carta escrita per Francesc de Junyent exposa literalment: «esta mañana a las ocho ha venido a hablarme el doctor Alexis Fornaguera, abogado y pariente de Juan Matons, y disculpándose que no había venido antes por no haber conseguido de su pariente motivo que proponerme a cuyo fin me decía que habiéndole apeado del capricho de los veinte y quatro mil ducados le parecía se conformaría a que fuessen doze mil». Tot i això, en cartes anteriors, tant Miquel Fogueres com Francesc de Junyent havien fet constar que la remuneració sol·licitada per l'argenter era de 24.000 lliures catalanes i no de 24.000 ducats. La xifra que dona Junyent s'ha d'entendre pel fet que la lliura mallorquina equivalia a 1 ral d'or o ducat (López Bonet 1988, 59-63). Així doncs, per als mallorquins, 24.000 lliures equivalien a 24.000 ducats malgrat que Junyent no va tenir en compte la diferència de valor efectiu entre la lliura mallorquina i la catalana.

(5.600 lliures). Junyent va demanar-li un parell d'hores per plantejar la qüestió a Fogueres i a l'advocat Pons i Llorell i va tornar-lo a citar més tard. Tot i això, en la segona trobada, va oferir-li només 200 dobles (1.120 lliures), una quantitat que, per descomptat, no va ser acceptada per la part de Matons.⁵⁸⁶ El dia següent, el 28 de novembre, descartada ja tota possibilitat d'avinença, Miquel Fogueres va comparèixer davant de la Reial Audiència en qualitat de procurador del Capítol de canonges de Mallorca.⁵⁸⁷

13.2. Estratagemes del Capítol i trasllat de l'obra al convent de Santa Caterina Màrtir

L'objectiu principal de la contestació elaborada per Miquel Fogueres i l'advocat Pere Màrtir de Pons i Llorell, presentada a la Reial Audiència de Catalunya el 28 de novembre de 1718, era el de rebatre les acusacions efectuades per Matons en la demanda del 12 de maig.⁵⁸⁸ Tanmateix, no van optar per respondre als arguments de la causa de possessori que havia presentat l'argenter, sinó que van fonamentar la contestació sobre mèrits de petitori, és a dir, sobre la propietat dels canelobres. Concretament, l'argumentació de la part del Capítol se sostenia en els següents punts:

- Desglossar amb detall els pagaments efectuats fins al moment per tal d'argumentar que el deute amb Matons era només de 2.741 lliures i 18 sous.
- Defensar que no tenia fonament la pretensió de l'argenter de voler cobrar la tasca efectuada en els models (ja liquidats amb els heureus de Joan Roig el 1707) ni tampoc cap tipus d'interès per no haver rebut els pagaments a temps.
- Assenyalar el menyscabament sofert pel Capítol, atès que inicialment l'obra s'havia estimat en 7.991 lliures i 10 sous si bé havia costat quasi dues vegades més d'allò que havia previst el mateix artífex.

Per tot plegat, demanaven que es fes aprehensió dels canelobres i que fossin lliurats a Miquel Fogueres juntament amb els bronzes, ferros, models, cera i altres materials pertanyents a la fàbrica, així com la clau per compondre'ls. En el cas que Matons s'hi negués, sol·licitaven que l'argenter i Josep Mata, l'únic de les fermances encara viu, fossin empresonats. A més, si Matons no acceptava les 2.741 lliures i 18 sous, demanaven poder dipositar-les a la Taula de Canvis i Comuns Dipòsits de Barcelona i s'oferien a prestar caució per a un futur judici. En definitiva, formulaven una reconvenció, és a dir, una nova petició o demanda en relació amb la

⁵⁸⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-158, 27 de novembre de 1718.

⁵⁸⁷ ACM. SAG 2-094, document 16054-159, 12 de desembre de 1718.

⁵⁸⁸ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 6r-8v.

causa (Espiau i Pozo 1996, XXXII) que, en el seu cas, consistia en la petició de resolució executiva del contracte i en el lliurament dels canelobres.

Tot i els arguments aportats, les expectatives del Capítol no van acomplir-se i els ministres de la sala van deliberar el dia 1 de desembre que el procés fos traslladat al relator i intimat a Matons, és a dir, que la causa, en lloc de resoldre's de manera executiva, va passar a ser ordinària. En una carta a Mallorca, Fogueres es lamentava d'aquesta resolució, més encara quan havia anat a veure personalment els cinc ministres de la sala per informar-los de la qüestió i tenir-los a favor seu.⁵⁸⁹ No podia afirmar el motiu concret pel qual havien resolt l'assumpte de forma tan contrària a les seves expectatives, però feia referència a dues possibles hipòtesis. D'una banda, temia que hagués estat pel fet de no disposar del líquid necessari per pagar Matons amb diners comptants. De l'altra, insinuava que l'argenter podria tenir algun valedor a la Reial Audiència, potser pel fet d'haver treballat com a gravador de la Seca.⁵⁹⁰

Davant de la decisió de la Reial Sala, l'estratègia que volia seguir l'advocat Pons i Llorell era la d'evitar que, abans de les festes de Nadal, s'intimés a Matons la reconvenció presentada per Fogueres. Així guanyarien temps per formular una altra súplica, amb la qual sol·licitar novament l'aprehensió *in continenti* dels canelobres i assegurar-ne la custòdia en un lloc neutral i segur mentre prosseguís el litigi.⁵⁹¹ Mentrestant, el Capítol de canonges va escriure en dues ocasions, el 14 i el 27 de desembre de 1718, a Cristóbal del Corral y Dráquez, regent de la Reial Audiència de Catalunya, per posar-lo en antecedents i suplicar-li «con toda nuestra eficacia nos favorezca con la interposición de su grande auctoridad y buenos officios a fin de conseguir con brevedad de favorable decisión de este punto».⁵⁹² Tenir-lo de la seva banda era un gran pas perquè al regent li corresponia la direcció de l'Audiència en absència del capità general i presidia, amb veu i vot, les sessions de les dues sales civils (Espiau i Pozo 1996, XXI-XXII).

Tot i que la contestació presentada per Fogueres no va ser intimada a Matons, aquest es va assabentar d'allò que estava succeint i es va avançar als esdeveniments.⁵⁹³ Així doncs, el 19 de desembre de 1718 (acceptada per la Reial Sala el 9 de gener de 1719) va presentar una súplica de *laesio ultradimidium* en resposta als mèrits de petitori, cosa que suposava abandonar l'*interdicto interim retinendae* i centrar-se a rebatre les pretensions de l'altra part.⁵⁹⁴ L'escrit argumentava que

⁵⁸⁹ ACM. SAG 2-094, document 16054-157, 26 de novembre de 1718.

⁵⁹⁰ ACM. SAG 2-094, documents 16054-158, 27 de novembre de 1718 i 16054-159, 12 de desembre de 1718.

⁵⁹¹ ACM. SAG 2-094, document 16054-161, 19 de desembre de 1718.

⁵⁹² ARM. Arxiu del marquès de la Torre. Secció Montenegro. *Llibre F. Correspondència 1664-1728*, f. 33v-35r.

⁵⁹³ ACM. SAG 2-094, document 16054-163, 23 de gener de 1719.

⁵⁹⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 11r-12v.

L'argenter havia fabricat l'obra de forma totalment diferent a com es mostrava en la traça signada per ambdues parts, entre altres coses perquè en el mateix contracte s'hi havien afegit modificacions que li havien suposat més despeses i major aplicació. Així doncs, les 8 lliures i 5 sous per marc d'argent treballat pactades per les mans no eren un preu just perquè Matons havia hagut de concebre un nou dibuix diferent d'aquell amb què s'havia firmat el contracte per tal d'introduir variacions que no havien afectat només les coses mínimes i accidentals, sinó també allò substancial. En conseqüència, el contracte havia estat novat *in substantialibus* i la satisfacció que havia de percebre no podia regular-se segons allò estipulat sinó pel «valor intrínseco y extrínseco que tuviere la obra según lo anyadido y variado». Per tal de demostrar la *laesio ultradimidium*, la part de Matons demanava que es portés a terme una visura dels canelobres amb pèrits nomenats per ambdues parts i, si fos necessari, amb la intervenció d'un tercer nomenat *ex officio*. En el seu cas, proposava els argenters Antoni Mateu i Pere Joan Sanpere.

Tot i el moviment efectuat per Matons i els seus advocats, la preocupació principal de Fogueres i de Junyent continuava sent que l'obra es trobava en mans de l'argenter. Per aquest motiu, l'11 de gener van presentar una súplica en la qual sol·licitaven que els canelobres fossin traslladats a la sagristia de la catedral de Barcelona perquè Matons no els pogués fer desaparèixer, sobretot davant del fet que ni ell ni Josep Mata tenien prou béns per compensar econòmicament el Capítol en cas que els succeís res. La part de l'argenter no va oposar-se a la petició, ans al contrari, va respondre que, tot i haver demanat inicialment l'*interdicto interim retinendae* dels canelobres, s'avenia al fet que fossin traslladats a la catedral de Barcelona per tal d'evitar ulteriors complicacions, sempre que el Capítol en pagués les despeses.⁵⁹⁵

Els canonges mallorquins van contactar per carta amb el Capítol de Barcelona per sol·licitar-li l'acceptació del dipòsit dels canelobres.⁵⁹⁶ Tot i això, els capitulars barcelonins van declinar-ne la custòdia i Miquel Fogueres va traslladar la petició al prior del convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona, Joan Tomás Massanés, que va acceptar-la.⁵⁹⁷ La Reial Sala va admetre la commutació del lloc i el 10 de febrer de 1719 va disposar que els canelobres fossin dipositats al convent a costes i despeses del Capítol.⁵⁹⁸ El 21 d'aquell mes, els capitulars mallorquins van escriure una carta al prior per agrair-li l'acceptació.⁵⁹⁹ El trasllat va endarrerir-se perquè els oficials de contrast del gremi d'argenter, que havien de pesar i numerar les peces dels

⁵⁹⁵ *Ibíd.*, f. 13r-14v.

⁵⁹⁶ ARM. Arxiu del marquès de la Torre. Secció Montenegro. *Llibre F. Correspondència 1664-1728*, f. 37r.

⁵⁹⁷ ACM. SAG 2-094, documents 16054-164, 9 de febrer de 1719 i 16054-165, 11 de febrer de 1719.

⁵⁹⁸ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 17r.

⁵⁹⁹ ARM. Arxiu del marquès de la Torre. Secció Montenegro. *Llibre F. Correspondència 1664-1728*, f. 38v.

canelobres abans de fer-ne l'aprehensió, estaven molt ocupats amb la fabricació de moneda de billó, tal com compelia la Reial Pragmàtica del 26 de setembre de 1718 (Salat 1818, doc. 8). Matons, com a gravador de la Reial Seca, va ser el responsable dels encunys dels quarts, octaus i maravedís de pur coure que havien de ser generals per a tot el territori espanyol.⁶⁰⁰

La fabricació de la moneda va allargar-se fins al març de 1719 i, consegüentment, la confiscació no va tenir lloc fins al dia 11 d'aquell mes, efectuada d'acord amb les dues Reials Provisions: la primera, del 19 de gener, i la segona, del 10 de febrer.⁶⁰¹ El dia assenyalat, van comparèixer a casa de l'argenter els responsables de portar a terme la disposició de la Reial Sala: Antoni Bagà, un dels porters d'íntima de la Reial Audiència; Josep Brossa i Elies, en substitució de Salvador Cases i Bosch, escrivà de la causa; Josep Arnó, adjunt de contrast; i Josep Rossell, argenter de confiança de Fogueres. Els canelobres estaven desmuntats en dues parts cadascun i guardats en quatre caixes. Es va llegir la fe del contrast, efectuada pel mateix Arnó el 14 de gener de 1718, i els dos argenters van considerar que tot era correcte i que no calia pesar de nou cadascuna de les peces perquè això hauria suposat descompondre els canelobres, acció que creien que podria comportar un mes i mig o dos mesos de feina. El mateix dia, Matons va entregar la clau que obria les quatre caixes i tres instruments de ferro per compondre i descompondre els canelobres. El trasllat al convent de Santa Caterina va tenir lloc dos dies després, el 13 de març. A tall anecdòtic, la dimensió de les caixes era de tal magnitud que no van poder sortir per la porta de la casa de l'argenter i les van haver de treure per la finestra.⁶⁰²

13.3. Controvèrsia abans de la visura

Dipositada l'obra al convent de Santa Caterina, el següent pas suposava endegar el període probatori, que consistia en la presentació de les proves documentals –aportació d'escriptures notariales, certificacions i altres documents– i de les testificals –declaracions dels testimonis– que les parts aportaven al procés (Espiau i Pozo 1996, XXXIII). En aquest cas, a més, havia de tenir lloc la visura de l'obra per part dels pèrits. Tot i això, l'acord sobre qui havia d'actuar com a visurador i, sobretot, quines qüestions havien de tractar-se durant la visura van ser motiu de discussió i van donar lloc a la presentació de diverses rèpliques que en van endarrerir l'obertura pràcticament un any.

⁶⁰⁰ ACM. SAG 2-094, documents 16054-142, 14 d'agost de 1718 i 16054-167, 11 de març de 1719.

⁶⁰¹ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original Proceso de la Aprebençión y comienda respectiva de dos ciriales o candeleros de plata*, f. 55v-50r.

⁶⁰² ACM. SAG 2-094, documents 16054-167, 11 de març de 1719 a 16054-169, 1 d'abril de 1719; ACM. SAG 2-093, document 16055-41, 13 de març de 1719.

El punt de partida de la controvèrsia va ser un escrit presentat per la part del Capítol el 24 de gener de 1719, en el qual es demanava que els pèrits d'ambdues parts poguessin ser preguntats només sobre els tres aspectes següents:⁶⁰³

- Si l'obra s'havia fabricat seguint les condicions establertes en el contracte.
- Si la variació de les peces, parcialment o total, havia suposat la novació del contracte.
- Si la variació s'havia efectuat de forma voluntària per part de l'argenter i fent ús de la facultat que li havia estat donada per contracte, o bé determinada per peticions del canonge Fogueres al marge dels pactes establerts.

Es recordava, també, que en el contracte es preveia ja la possibilitat que l'obra final fos diferent a la traça, atès que s'havia concedit a Matons la facultat de poder implementar modificacions en les peces que considerés oportú sempre que s'incrementés la perfecció de l'obra. A més, segons els pactes contractuals, l'aplicació d'aquesta facultat no modificava, en cap cas, les 8 lliures i 5 sous per marc d'argent treballat que havia de cobrar l'artífex, de manera que no procedia la *laesio ultradimidium*. De resultes d'això, la part del Capítol es negava a què la visura versés sobre la variació entre l'obra resultant i el dibuix original. Quant als visuradors, proposava Francesc Via II i Josep Cots, que intervindrien com a pèrits juntament amb els dos de Matons, Antoni Mateu i Pere Joan Sanpere.

Les exigències del Capítol van ser rebatudes en una nova rèplica presentada el 15 de febrer de 1719.⁶⁰⁴ Respecte a l'elecció de Francesc Via II com a visurador, la part de Matons va dedicar diversos capítols a provar-ne la manca de neutralitat. D'una banda, perquè els dos argenters eren reconeguts adversaris professionals. De l'altra, perquè ambdós havien competit per obtenir l'encàrrec dels canelobres. La part del Capítol no va ser capaç de demostrar amb raons convinents que entre Via i Matons no existia cap tipus de rivalitat professional, amb la qual cosa va haver d'acatar la resolució de la Reial Sala i assumir la designació d'un altre expert.

Però, sobretot, l'aspecte que va generar més discussió va ser el relatiu al fet de si la visura havia de versar sobre la suposada variació total o substancial entre la traça original i l'obra final. La part de Matons va iniciar l'escrit del 15 de febrer amb l'afirmació que l'únic que pretenia amb la causa era que l'argenter rebés «el justo valor de la fábrica de los dos ciriales de plata que ha hecho por el Cabildo de la Santa Iglesia catedral de Mallorca». La petició es fonamentava en que «de derecho se debe satisfacer al artífice el justo valor de la obra fabricada» i Matons i els seus advocats ho justificaven amb l'argument que les 8 lliures i 5 sous per marc d'argent

⁶⁰³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 15r-16r.

⁶⁰⁴ *Ibíd.*, f. 18r-22v.

treballat no es van convenir en el cas que «el modelo, trassa o dibuxo» de l'obra resultant fos «en la substancia o en el estado universal (respecto la arte de grafidia)» diferent del model o traça firmat per les parts i amb el qual es va establir el contracte. Atès que efectivament s'havia produït una variació de la «substancia o estado universal de la idea» entre el resultat final i la traça inicial, consideraven que hi havia novació de contracte. Així mateix, valoraven el preu de les mans en més de 16 lliures i 10 sous per cada marc d'argent treballat i, per tant, estimaven que era procedent demanar la *laesio ultradimidium*.

Per tal de reforçar la seva posició, Matons i els seus advocats exposaven l'existència de dos tipus de variació. La primera consistia a modificar algunes peces per tal d'incrementar-ne la perfecció però seguint la traça original. La segona suposava variar «en susbtancia y estado universal» el dibuix signat per les dues parts, de manera que era precís formar-ne un de nou. El Capítol defensava que la primera variació havia estat prevista en el contracte i que, per tant, Matons no podia pretendre'n la novació. Però la part de l'argenter defensava que s'havia portat a terme el segon tipus de variació i, en conseqüència, demanava als magistrats que els visuradors poguessin ser preguntats sobre la variació substancial i universal existent entre la traça original i la traça amb què havien estat construïts els canelobres, així com sobre l'estimació justa de les mans.

La rèplica de l'argenter va ser intimada el mateix dia 15 de febrer a Miquel Fogueres. El síndic en va donar coneixement a Castillo per carta i va remarcar que Matons era de «geni cavillós y arrimat a son propri dictamen» i que els seria difícil reconduir la situació. Precisament, per tal de formular una nova rèplica, Fogueres i l'advocat Pere Màrtir de Pons i Llorell havien hagut de reunir-se amb Francesc Via II «peritíssim en lo art de argenter» i que «sens passió diu allò que sent» perquè els donés la seva opinió.⁶⁰⁵ Per tant, de la documentació epistolar, s'infereix que l'escrit que va presentar el Capítol el 27 de març de 1719 contava amb l'assessorament d'un dels grans rivals de Matons.⁶⁰⁶

En aquesta nova rèplica, la part dels canonges mallorquins va defensar que la variació a la qual es referia Matons no afectava les parts constitutives de l'obra. Ans al contrari, les úniques modificacions que es podien acreditar eren accidentals perquè implicaven les peces que componien els canelobres però no la seva totalitat. Això era evident perquè, tant el dibuix com l'obra final, mostraven «ciriales con siete ramas que salen de un tronco». Però, sobretot, no era procedent demanar la novació perquè els canvis s'havien portat a terme per complir una

⁶⁰⁵ ACM. SAG 2-094, document 16054-167, 11 de març de 1719.

⁶⁰⁶ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 27r-30v.

clàusula contractual que obligava l'argenter a assolir la perfecció de l'obra. A més, la facultat que li havia estat atorgada de poder modificar les peces que considerés oportunes «no fue limitada sino amplíssima e universal». En definitiva, el Capítol, aconsellat per Via, argumentava que la variació de la idea havia estat determinada contractualment i que, per tant, encara que hagués estat precís fer un nou dibuix, això tampoc justificava la novació del contracte perquè la traça firmada podia considerar-se simplement un esbós. Per tot plegat, sol·licitava altra vegada que els visuradors no haguessin de comparar el grau de variació existent entre l'obra final i el dibuix signat.

Tot i prosseguir de forma molt intensa la causa, la part de Matons va provar de forma paral·lela un darrer intent per ajustar l'afer de forma extrajudicial. A finals d'abril, va tenir lloc una trobada entre Miquel Fogueres i Aleix Fornaguera, en la qual l'advocat va proposar que, si pagaven allò que devien a l'argenter i li donaven 1.000 rals de vuit (1.400 lliures) com a gratificació, aquest permetria que els canelobres viatgessin a Mallorca. Tot i això, l'argenter es reservava l'opció de prosseguir amb el litigi. El procurador del Capítol va refusar la proposta perquè creia que, si havien de pagar-li quelcom, era per donar per conclòs tot l'afer.⁶⁰⁷ Potser la negativa de Fogueres va provocar la presentació per part de l'argenter d'una darrera petició el 10 de maig de 1719 amb la qual, segons paraules del procurador, Matons intentava «destruir nostres fonaments».⁶⁰⁸ Bàsicament, l'argenter i els seus advocats van filar encara més prim els arguments anteriors per impossibilitar una resposta de la part contrària.⁶⁰⁹ En síntesi, reforçaven dues qüestions:

- La facultat donada a Matons de poder variar les peces per tal de millorar-les era relativa a la traça signada però no respecte a una traça diferent en la substància i en el tot universal.
- L'existència o no de variació no es podia considerar en funció del «cuerpo material de los ciriales, si solamente en las ideas o traças con que se podían fabricar» perquè, segons l'art de la grafidia, «lo substancial y fundamental de la fábrica de una obra no consiste en lo material de ella si solamente en la idea y plano o planta con que se fabrica».

La part del Capítol va preferir no contestar aquest escrit i va demanar que s'efectués la relació per tal de desencallar la situació i donar pas a la fase probatòria.⁶¹⁰ L'encarregat d'elaborar-les

⁶⁰⁷ ACM. SAG 2-094, document 16054-172, 29 d'abril de 1719.

⁶⁰⁸ ACM. SAG 2-094, document 16054-174, 17 de maig de 1719.

⁶⁰⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 34r-35v.

⁶¹⁰ ACM. SAG 2-094, document 16054-174, 17 de maig de 1719; ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 36r.

era el relator, una figura introduïda arran del Decret de Nova Planta que tenia la tasca de resumir totes les actuacions del procés per tal de facilitar la feina dels ministres a l'hora de prendre decisions. La relació es feia sempre per escrit quan el plet estava conclòs per a sentència definitiva però podia ser oral en el cas d'un acte interlocutori (Espiau i Pozo 1996, XXXV). Aquesta vegada es van complir els terminis i el 7 de juny de 1719 va tenir lloc una Reial Provisió notificada a les parts dos dies després.⁶¹¹ Els magistrats havien estat favorables a l'argenter perquè havien acceptat els capítols presentats el 15 de febrer:

- Donaven per vàlids els arguments per desconfiar de Via i resolien la nominació d'un altre expert per part del Capítol.
- Establien que els experts fossin interrogats sobre la traça amb què havien estat fabricats els canelobres i sobre si aquesta distava totalment i substancial, segons l'art de la grafidia, de la traça amb què s'havia estipulat el contracte.
- Permetien que els visuradors fossin preguntats sobre el valor o estimació dels canelobres. No obstant això, obviaven la *laesio ultradimidium* per considerar-la un concepte jurídic sobre el qual els experts no calia que s'hi pronunciessin.

La Reial Provisió no va agradar a la part del Capítol, que va ultimar la presentació d'un recurs de suplicació. Fogueres explicava per carta a Mallorca en què consistiria l'estratègia plantejada amb l'advocat. D'una banda, demanarien la reducció del nombre d'experts a dos, és a dir, un per a cada part. De l'altra, sol·licitarien l'eliminació de les paraules *totaliter et substantialiter juxta grafidia antem*; és a dir, volien aconseguir que els visuradors no fossin interrogats sobre la suposada variació total o substancial segons l'art de la grafidia. Tot i això, Fogueres admetia que la prioritat era pagar a Matons allò que li devien per tal d'instar la via executiva i poder traslladar els canelobres a Mallorca.⁶¹² El procurador temia que Matons gaudís d'algun tipus d'avantatge perquè tenia un parent relator (tot i que no treballava en la causa dels canelobres) i afirmava que els ministres no es llegien el procés, sinó que dictaven sentència només en funció de la relació que escoltaven.⁶¹³

El 16 de juny de 1719, la part del Capítol va presentar la causa de suplicació en la qual afirmava que la Reial Provisió li era perjudicial i gravatòria, i demanava que fos commutada.⁶¹⁴ Un mes després, el 17 de juliol, va presentar un escrit en el qual detallava amb diferents

⁶¹¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 37r-38v.

⁶¹² ACM. SAG 2-094, document 16054-179, 25 de juny de 1719.

⁶¹³ ACM. SAG 2-094, document 16054-181, 9 de juliol de 1719.

⁶¹⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *causa de suplicació de la Reial Provisió de 7 de juny de 1719*, f. 81v.

capítols els gravàmens resultants de la Reial Provisió.⁶¹⁵ Insistia en els arguments donats en els escrits precedents i raonava l'estratègia que Fogueres havia avançat a Castillo per carta:

- Eliminar les paraules *totaliter aut substantialiter* amb l'argument que els pèrits eren il·literats i que no podrien comprendre ni explicar el significat del terme «substancialment» perquè era un concepte de caràcter intel·lectual i complex, fins i tot, pels versats en lletres.
- Proposar la nominació d'un únic visurador per cada part, amb la qual cosa Matons hauria de triar-ne un dels dos.

El 9 d'agost, Matons i els seus advocats van replicar la causa de suplicació presentada pel Capítol.⁶¹⁶ En síntesi, eren contraris al fet que la visura s'efectués amb un únic expert per cada part perquè l'obra era molt notable i consideraven que, com més pèrits hi assistissin, més fàcil seria arribar a la veritat. Quant a la Reial Provisió, no consideraven que s'hagués exclòs la possibilitat de preguntar sobre la *laesio ultradimidium*. Ans al contrari, creien que estava virtualment contemplada perquè els magistrats havien acceptat que la visura versés sobre el major valor i estimació dels canelobres en relació amb la pretesa variació que l'argenter volia demostrar.

Fogueres informava en una carta datada el 25 d'agost que la part de Matons havia presentat una «llarga petició de 5 fullas contra nostres capítols» i que havien decidit respondre-la.⁶¹⁷ Efectivament, el 30 d'agost, la part del Capítol va formular una nova petició en la qual va al·legar els problemes que tindria a l'hora de seleccionar un altre expert si havia de prescindir de Francesc Via II. Alhora, insistia novament en els arguments anteriorment exposats respecte a la negació de la variació substancial.

El síndic va escriure al canonge Castillo a principis de setembre per informar-lo que havia parlat amb un dels ministres de la sala i que aquest li havia fet saber que estaven treballant en una nova Reial Provisió. També li havia avançat que, amb tota probabilitat, els obligarien a nomenar dos visuradors. Per aquesta raó, Fogueres s'havia informat al carrer de l'Argenteria sobre quins mestres gaudien de la perícia suficient per substituir a Francesc Via II. Havia contactat amb Joan Guàrdia, del qual li havien afirmat que, després de Via, era el millor mestre en «censura y sinceritat». L'argenter, però, va mostrar-se reticent a posicionar-se de la part del Capítol: només acceptaria si rebia un mandat de la Reial Audiència «per temor de fer-se malquist ab Matons» perquè, durant uns anys, havia practicat l'ofici a casa seva. El 2 de setembre, Fogueres va comunicar-ne el nom i va sol·licitar que li estenguessin oficialment

⁶¹⁵ *Ibíd.*, f. 78v-72r.

⁶¹⁶ *Ibíd.*, f. 70v-66v.

⁶¹⁷ ACM. SAG 2-094, document 16054-184, 25 d'agost de 1719.

l'ordre d'intervenir com a pèrit. Matons no va oposar-se a la nominació però sí que va puntualitzar que Guàrdia no podia rebre el mandat abans que els altres pèrits.⁶¹⁸

L'11 de setembre es va publicar la sentència provisional, que resolvia la causa de suplicació presentada pel Capítol. Si bé la Reial Sala va acceptar el canvi de visurador proposat, no va ocórrer el mateix amb l'intent d'obviar la pregunta relativa a la variació total i substancial.⁶¹⁹ Al mes d'octubre, Fogueres informava per carta a Castillo que, en principi, estava tot preparat perquè es produís l'obertura de la visura, de manera que «dits cirials estan ja parats en la aula secular del convent de Santa Catherina per resguart dels quals són ja quatre nits que un fill de Matons y un nebot meu, altre cert servidor de vostra mercè, dormen en dita aula». Tot i això, admetia que la part de Matons mostrava algunes reticències en relació amb la sentència provisional, motiu pel qual havia presentat una nova pregunta el dia 17 d'octubre.⁶²⁰ L'argenter i els seus advocats volien que els experts fossin interrogats també sobre el valor de l'argent i de les mans de cada marc d'argent treballat d'acord amb la traça amb què havien estat fabricats els canelobres. La part del Capítol va intentar impedir-ho, com consta en una petició del 25 d'octubre. Però l'argenter va respondre dos dies després amb l'argument que la llei de l'argent dels canelobres era d'11 diners i un gra i no només d'11 diners, tal com preveia el contracte. Per tant, era lícit que els experts es pronunciessin també sobre el major valor de l'argent i no només de les mans. Una nova Reial Provisió del 9 de novembre va admetre la pregunta proposada per Matons i el 14 de novembre la part del Capítol va demanar que es determinés un dia per portar a terme la visura.⁶²¹

Fogueres es va justificar amb Castillo pel fet de no haver presentat una nova suplicació: un dels ministres li havia comunicat que la pregunta havia estat acceptada perquè era habitual que durant la visura els experts fossin preguntats per tot allò que els semblés oportú a les parts. En conseqüència, havien decidit amb l'advocat sol·licitar l'inici de la fase probatòria per tal de poder articular altres preguntes que contrarestessin les de l'argenter. Però de ben segur també devien estar exhausts de tants estira-i-arronsa, atès que afirmava «tinch per cert que lo cap de Matons cada dia nos eixiria ab novedats y confussions».⁶²²

⁶¹⁸ ACM. SAG 2-094, document 16054-185, 9 de setembre de 1719; ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *causa de suplicació de la Reial Provisió de 7 de juny de 1719*, f. 59v-58v.

⁶¹⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *causa de suplicació de la Reial Provisió de 7 de juny de 1719*, f. 57v-56v (sentència provisional).

⁶²⁰ ACM. SAG 2-094, document 16054-188, 14 d'octubre de 1719; ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 39r-41r.

⁶²¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 42r-47v.

⁶²² ACM. SAG 2-094, document 16054-189, 13 de novembre de 1719.

13.4. La visura

El 20 de març de 1720 va ser el dia assignat per obrir la visura dels canelobres. Les dues parts litigants van comparèixer al convent de Santa Caterina Màrtir, on s'hi trobava l'obra. D'una banda, l'argenter Joan Matons acompanyat dels seus advocats, Aleix Fornaguera i Ramon Roma. De l'altra, Canuto Rifós, notari causídic i síndic del Capítol de canonges de Mallorca en substitució de Miquel Fogueres des del gener de 1719,⁶²³ i Pere Màrtir de Pons i Llorell, advocat del Capítol. De part de la Reial Audiència, van assistir-hi Francisco de Quesada, cavaller de l'orde de Montesa i magistrat de la Reial Sala, i el notari Josep Brossa i Elies, en substitució del notari Salvador Cases i Bosch, escrivà de la causa. Els testimonis eren el mateix notari Josep Brossa i també Josep Vinyals, practicant de notari. L'obertura del procés de visura va consistir en la lectura de les deduccions elaborades per totes dues parts des del desembre de 1719, les quals contenien les propostes d'interrogatori per als experts juntament amb diversos capítols de caràcter aclaridor.⁶²⁴ Els testimonis havien de declarar sobre els capítols continguts en les deduccions de la part que els havia convocat, mentre que els experts ho havien de fer sobre els interrogatoris que decidís la Reial Sala i que se'ls hi havien de comunicar amb un mandat oficial. Joan Matons i Miquel Fogueres també havien de testificar sobre els capítols de les deduccions de la part contrària.

La primera deducció del Capítol havia estat presentada el 7 de desembre de 1719.⁶²⁵ En primer lloc, s'hi designaven els experts, els argenters Josep Cots i Joan Guàrdia i, en segon lloc, s'hi llistaven onze qüestions sobre les quals havien de ser preguntats. Per tal de guiar-los en la declaració, s'acompanyaven els interrogatoris amb un total de seixanta-sis capítols explicatius sobre els quals declararien els testimonis. En una carta del 13 de desembre, Fogueres informava Castillo de les dificultats a l'hora d'elaborar la deducció. Concretament, relatava que, per tal de formular les preguntes i els punts aclaridors, havia estat precís «tenir diferents juntes y gastar moltas hores [...] per cotejar la obra ab lo dibuix y no errar ab los noms de las pessas de dita obra y sa arquitectura». Hi havien intervingut Fogueres, l'advocat Pons i Llorell, els seus experts, els argenters Cots i Guàrdia, i dos escultors dels quals no n'especificava el nom, tot i que es pot deduir que devien ser els germans Francesc i Francisco Font o el pare

⁶²³ Canuto Rifós va ser l'interlocutor amb la Reial Audiència des de la contestació presentada el 10 de març de 1719. Tanmateix, gràcies a la documentació epistolar, se sap que els veritables ideòlegs dels escrits presentats eren Miquel Fogueres i l'advocat Pere Màrtir de Pons i Llorell.

⁶²⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 153v-152v.

⁶²⁵ *Ibíd.*, f. 150v-142r.

d'aquests, Josep Font, atès que tots tres van declarar com a testimonis convocats per la part del Capítol.⁶²⁶

Joan Matons havia presentat la seva deducció el 15 de desembre de 1719.⁶²⁷ En primer lloc, nomenava com a experts els argenters Antoni Mateu i Pere Joan Sanpere. Acceptava les sis primeres preguntes formulades pel Capítol perquè eren conformes a les dues Reials Provisions (la del 7 de juny de 1719 i la del 9 de novembre de 1719) i a la sentència provisional que responia a la causa de suplicació (de l'11 de setembre de 1719), però s'oposava a les cinc restants. Bàsicament, Matons rebutjava dues de les qüestions sobre les quals el Capítol volia que declarassin els experts:

- Estimar la quantitat de peces fabricades amb la tècnica de la fosa i distingir-ne el pes i el valor en relació amb les que havien estat treballades amb la tècnica del repussat. Matons s'hi oposava perquè, per tal d'esbrinar-ho, seria necessari «serrarse las mismas piessas, destruyendo la obra, lo que seria el mayor absurdo», sumat al fet que els canelobres havien de ser valorats conjuntament.
- Esbrinar la llei de l'argent de soldadures i cargols i computar la llei total en funció de l'argent de menor qualitat emprat en aquests elements. L'argenter protestava perquè havia estat una qüestió ja valorada pels assajadors reials a instàncies de Domingo Fogueres, síndic del Capítol.

El procés de presentar i respondre les deduccions d'una i altra part va ser llarg i complex. En una carta del 20 de gener de 1720, Fogueres relatava a Castillo que es tractava d'un procés enrevessat perquè, abans d'obrir la visura, les deduccions es comunicaven a l'altra part perquè poguessin ser replicades. En aquell moment, treballaven per donar resposta a la de Matons, que havia presentat «una deducció de 14 fullas de lletra espessa contenint 74 capítols». El síndic donava detalls de la dificultat conceptual per tal d'intentar impugnar i replicar les raons donades per l'argenter i del fet que hi treballaven intensament. A més, comptaven amb l'assessorament dels experts, dels dos escultors i també d'un enginyer que esperaven que també pogués declarar a favor seu. Igualment, el feia partícip de les estratègies que emprarien per tal de desmuntar els arguments de l'altra part com, per exemple, exhibir les còpies dels comptes escrits «de mà de Matons» i en els quals s'hi especificava que els canelobres havien estat fabricats «conforme lo dibuix signat y lo acte de conveni». En cartes posteriors, sol·licitava a Castillo que remetessin a Barcelona diversos balanços i comptes efectuats al llarg

⁶²⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-190, 13 de desembre de 1719.

⁶²⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 141v-125v.

dels 14 anys que havia durat la fàbrica per tal d'emprar-los com a prova durant la visura. En aquest punt del procés, Miquel Fogueres va comptar també amb l'assessorament de Francesc Lloret, notari causídic mallorquí que va establir-se uns mesos a Barcelona. El síndic estava content de poder comptar amb la seva ajuda perquè, segons afirmava per carta, era una persona molt cabal en aquests assumptes.⁶²⁸

El 15 de febrer de 1720, la part del Capítol va presentar la segona deducció, amb sis interrogatoris nous i setanta capítols explicatius.⁶²⁹ Entre les diverses qüestions tractades, insistia en el fet que era precís interrogar els experts sobre la distinció de les peces fabricades amb la tècnica de la fosa i amb la tècnica del repussat, qüestió que podia ser examinada «por prudente juicio de peritos sin serrar las piessas ni destruir la obra»; o bé de la necessitat de valorar la llei de soldadures i cargols perquè els assajadors reials no l'havien tingut en compte. El mateix dia, Francesc Lloret va dirigir-se per carta al Capítol. D'una banda, comunicava als canonges que tenien l'esperança que la visura pogués endegar-se en breu i que els canelobres poguessin viatjar a Mallorca per a la celebració del Dijous Sant i que «logrant este medi y entregats a vostra senyoria los sirials, Matons perdrà las forsas y se reducirà a la rahó». De l'altra, els feia saber que l'estratègia adoptada passava per demostrar que, dels 1.016 marcs que havia pesat l'obra, una quantitat considerable es corresponia al pes de soldadures i reforços ubicats a l'interior dels canelobres i fabricats amb la tècnica de la fosa. En altres paraules, creia que no tots els marcs que havia pesat l'obra podien estimar-se d'igual forma pel que feia al valor de les mans.⁶³⁰

Al llarg del mes de març, tant Lloret com Fogueres van escriure a Mallorca per agrair els balanços rebuts, que consideraven útils per demostrar que els canelobres tenien un pes excessiu. Temien, però, que l'argenter tingués els magistrats a favor seu, per la qual cosa volien intentar reconduir la situació amb bescuits i xocolata de Mallorca, assumpte que es pot llegir en diverses cartes. Però la veritat és que l'argenter no les devia tenir totes perquè, des de finals de febrer i fins al mes d'abril, va provar sense èxit un darrer ajust amb la intercessió de Josep Ramon, canonge de la catedral de Barcelona: el Capítol preferia que tirés endavant la visura, amb el convenciment que li seria favorable.⁶³¹

⁶²⁸ ACM. SAG 2-094, documents 16054-191, 20 de gener de 1720 i 16054-192, 5 de febrer de 1720.

⁶²⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 124v-116r.

⁶³⁰ ACM. SAG 2-094, document 16054-197, 15 de febrer de 1720.

⁶³¹ ACM. SAG 2-094, documents 16054-198, 22 de febrer de 1720 a 16054-203, 21 d'abril de 1720.

Així doncs, Matons va respondre amb un altre escrit conformat per vint-i-sis nous capítols que complementaven la seva primera deducció.⁶³² Bàsicament, insistia en el fet que no seria possible comprovar, sense desmuntar l'obra, la qualitat de la llei de soldadures ni dels reforços, ni tampoc quantes peces eren de fosa i quantes de planxa. Tot i els esforços de l'argenter, els interrogatoris que versaven sobre aquesta qüestió van ser admesos amb la qual cosa, just abans que s'obris la visura, va impugnar-los.⁶³³ En el cas que la impugnació es resolgués a favor del Capítol, sol·licitava la incorporació de tres interrogatoris nous relatius a les qüestions següents:

- La dificultat de distingir quines peces havien estat fabricades amb la tècnica de la fosa i quines no.
- El fet que en les obres d'argent normalment no es contemplava la menor llei de soldadures i cargols perquè es compensava amb els danys soferts per les minves de les llimadures i escombretes.
- La impossibilitat de valorar el pes i la llei de l'argent dels cargols i de les soldadures sense desmuntar l'obra.

Una vegada llegides les deduccions, Francisco de Quesada va proveir que s'admetés la nominació d'experts per tal que reconeguessin els canelobres a partir de les deduccions presentades. Va concedir dos mesos de dilació per dur a terme la recepció dels testimonis, els quals havien de respondre als capítols de les deduccions, i dels experts, que havien de pronunciar-se en relació amb els interrogatoris admesos per la Reial Sala. Va habilitar a aquest efecte tots els dies feriat, amb excepció de la Setmana Santa i dels tres dies de les pasqües de Resurrecció i de Pentecosta. Tot i això, quedava pendent resoldre si s'admetien o no els interrogatoris que havien generat més controvèrsia: els relatius a la llei de l'argent de cargols i soldadures i els que havien d'estimar el valor de les mans de les peces foses respecte a les de planxa.

El dia 21 de març, Fogueres va visitar Francisco de Quesada a casa seva. El ministre opinava que ambdues parts havien d'arribar a un acord i, de fet, amb aquesta intenció havia intentat persuadir-los un dia abans de l'obertura de la visura. Tot i això, el síndic temia que el ministre pogués beneficiar l'argenter, amb qui també havia tingut alguna reunió de caràcter privat.⁶³⁴ Finalment, la qüestió es va resoldre el 4 d'abril a favor del Capítol amb una nova Reial Provisió emesa el 24 d'aquell mes.⁶³⁵ Es va decidir admetre tots els interrogatoris amb la condició que els canelobres no s'haguessin de desmuntar, de manera que els experts haurien

⁶³² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 115v-110r.

⁶³³ *Ibíd.*, f. 109v-106v.

⁶³⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-202, 24 de març de 1720.

⁶³⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 152v-151v, 105r-104v.

d'actuar per *judicio prudentiali*. Però, evidentment, Fogueres avançava per carta a Castillo que seria impossible per als experts pronunciar-se sobre algunes qüestions sense poder examinar els canelobres per la part interior.⁶³⁶

13.5. Del desacord a l'elecció de Salvador Gibert com a tercer visurador

Els mesos següents es van dedicar a les proves testificals i pericials. Joan Matons i Miquel Fogueres van respondre als capítols presentats per la part contrària: l'argenter el 8 de maig i el síndic el 10 juny de 1720.⁶³⁷ Es van dur a terme també les declaracions dels testimonis d'ambdues parts, iniciades el 14 de maig i concloses el 13 de juny de 1720. Immediatament després, va tenir lloc la recepció dels experts. La documentació epistolar revela que els quatre pèrits van trobar-se en diverses ocasions per tal de discutir sobre els interrogatoris als quals havien de donar resposta i provar d'elaborar una relació conjunta. No obstant això, les posicions defensades en cada cas eren massa llunyanes perquè el consens fos possible. Miquel Fogueres explicava a Castillo que «segons me diuhen los de nostres parts, los de la part de Matons (y en particular lo un) estan tant tercos que no volen deixar-se vèncer de las rahons dels nostres».⁶³⁸ La manca d'acord va derivar en l'elaboració de dues relacions diferents: Antoni Mateu i Pere Joan Sanpere van jurar la seva el 3 d'agost de 1720 i Josep Cots i Joan Guàrdia ho van fer pocs dies després, el 17 d'agost. A més, es va fer evident la necessitat de comptar amb un pèrit neutral que pogués apropar les posicions tan distanciades a les quals s'havia arribat.

La Reial Sala va ordenar a ambdues parts l'elaboració d'una relació de possibles noms, en la qual descartessin aquells que ja havien participat en la causa com a experts o testimonis. Havien de diferenciar els argenters hàbils dels que no ho eren i especificar els sospitosos, és a dir, els que poguessin mostrar-se parcials per qualsevol motiu. En principi, havien de contemplar només els mestres argenters i no els orfebres. En la relació efectuada per Matons, hi constaven els argenters Francesc Domènech i Josep Domènech com a sospitosos; els mestres Valentí Pla, Pere Sors, Francesc Trias i Mateu Massot com a poc hàbils; els artífexs Joan Mas i Ros, Francesc Tramulles, Antoni Ros i Enric Costa, com a hàbils però amb els quals l'unia un parentiu familiar. Per tant, Matons proposava els argenters Salvador Sardanya,

⁶³⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-203, 21 d'abril de 1720.

⁶³⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *interrogatori a Joan Matons*, f. 100v-94r; ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *interrogatori a Miquel Fogueres*, f. 93v-92v.

⁶³⁸ ACM. SAG 2-094, document 16054-209, 14 de juliol de 1720.

Francesc Dies i Josep Casamitjana com a possibles candidats a tercer visurador, perquè eren hàbils i no eren sospitosos ni parents seus.⁶³⁹

En la relació efectuada per la part dels canonges mallorquins, es deixava constància que el gremi d'argenters de la ciutat de Barcelona estava conformat per un nombre crescut d'oficials, però que la majoria no eren suficientment hàbils per jutjar l'obra. Per això, el Capítol exclouïa d'entrada tots els orfèvres i, pel que fa específicament als argenters, distingia els «plateros de sinzel», més apropiats per qualificar els canelobres, dels «plateros con martillo». D'entre els argenters de la primera categoria, descartava Joan Mas i Ros, Antoni Ros i Francesc Tramulles per ser parents de Matons. En canvi, proposava els mestres Francesc Via II, Francesc Domènech i Josep Domènech. D'entre els artífexs de la segona classe, el Capítol no n'indicava cap però sí que exclouïa Pere Sorts, Josep Casamitjana, Mateu Massot i Francesc Trias, com a sospitosos, i Enric Costa, per ser parent de Matons.⁶⁴⁰

Per tant, si es comparaven ambdues llistes, només podia exercir de tercer visurador un dels dos proposats per Matons: Salvador Sardanya o Francesc Dies. Tot i això, la part del Capítol no estava disposada a acceptar els candidats de Matons i, el 3 de setembre, va presentar un escrit en el qual s'afirmava que eren poc hàbils i «no ejercitados en obras de habilidad y semejantes a la de los ciriales». De Sardanya en deia que només s'havia aplicat a gravar i que feia anys que havia deixat de practicar l'ofici per dedicar-se a assentaments i altres negocis, i, de Dies, que només havia treballat «cosillas de plata de poca monta». Per tant, demanava que no fossin acceptats com a possibles candidats a tercer visurador i que la Reial Sala en nominés un altre sense consultar-ho amb cap de les dues parts.⁶⁴¹ En una carta del 8 de setembre, Fogueres explicava a Castillo que, de cap manera, deixaria que Sardanya intervingués com a tercer visurador perquè era cunyat d'un dels experts de Matons i temia que poguessin subornar-lo.⁶⁴²

El dia 17 de setembre, Matons va respondre a l'escrit del Capítol.⁶⁴³ Descartava els argenters proposats per l'altra part perquè els considerava sospitosos, tal com havia fet constar en la seva relació: Francesc Via II «por haver sido competidor en la fábrica de los ciriales» i Francesc Domènech perquè s'hi havia enfrontat en un plet a la cúria del veguer de Barcelona. Exclouïa també Josep Domènech perquè era el germà d'aquest darrer i perquè només feia poc més de dos

⁶³⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 91v.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, f. 91r-90v.

⁶⁴¹ *Ibid.*, f. 89v-89r.

⁶⁴² ACM. SAG 2-094, document 16054-212, 8 de setembre de 1720.

⁶⁴³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 88v-86r.

anys que era argenter. En canvi, de Salvador Sardanya en deia que era molt pèrit i que igualava en habilitat els argenters que havien exercit com a experts per ambdues parts. Admetia que no practicava l'ofici des de poc abans del setge del 1713, si bé tenia més de trenta-tres anys d'experiència. Defensava també Francesc Dies i certificava que feia molts anys que era mestre argenter i que sempre havia treballat les obres d'argenteria amb gran perfecció, encara que es tractés d'obres menors. La conclusió de Matons era clara: Salvador Sardanya i Francesc Dies eren hàbils perquè, en cas que no ho haguessin estat, el Capítol ho hauria fet constar en el seu llistat. L'únic motiu que tenia per descartar-los era que els havia proposat Matons. En altres paraules, el Capítol no acceptaria mai un candidat proposat per la part contrària.

Matons també es negava a una de les opcions donades pel Capítol: la possibilitat que pogués exercir de tercer expert un mestre estranger. Justificava la negativa amb el fet que un foraster no podria pronunciar-se en relació amb el cost de l'argent i de les mans durant el període comprès del 1704 al 1718, ni tampoc respondre altres preguntes que suposaven tenir un coneixement ferm i pràctic sobre el panorama econòmic i social del Principat durant aquests anys. A més, hauria implicat un cost molt elevat que no podia assumir. S'avançava també al fet que poguessin proposar Antoni Sabater, oficial d'or, i en deia que era poc pèrit perquè només s'havia dedicat a gravar amb el burí.

Finalment, la decisió va córrer a càrrec de la Reial Sala que, amb mandat oficial del dia 9 d'octubre de 1720, comunicat el dia 16 d'aquell mes, nomenava Salvador Gibert com a tercer expert.⁶⁴⁴ L'artífex seleccionat era un orfebre de 53 anys i mestre des de l'1 de setembre de 1692.⁶⁴⁵ Fogueres afirmava que, tot i ser expert en treballs d'or i no d'argent, era un home de gran judici, entesa i recta consciència i que allò que li mancava en relació amb l'expertesa per valorar obres d'argent ho compensava amb una gran rectitud. És per aquest motiu que no va contradir la nominació efectuada per la Reial Sala. Tampoc Matons ho va fer, tot i que no estava molt content amb la decisió. D'altra banda, a través de Fogueres, se sap que Gibert no volia exercir de tercer visurador per no considerar-se suficientment capacitat i que va intentar declinar aquest nomenament. El síndic va entrevistar-s'hi i va avançar-li una còpia del contracte per tal que pogués preparar la visura.⁶⁴⁶

⁶⁴⁴ *Ibid.*, f. 86r -83r.

⁶⁴⁵ Salvador Gibert, *disseny d'anell*, 1 de setembre de 1692 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 703, f. 254). L'edat ha estat calculada a partir de la informació obtinguda del cadastre personal del gremi. En relació amb la seva trajectòria, es coneix que va facilitar «dos parells de candeleros quadrats» per guarnir el Palau de la Llotja i convertir-lo en la residència de Carles III, l'Arxiduc, durant la seva estada a Barcelona (Carreras 1902, 43, 466-468).

⁶⁴⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-214, 14 d'octubre de 1720.

Gibert, acompanyat del notari de la causa, va anar en diverses ocasions a reconèixer els canelobres i a consultar les deduccions i les declaracions dels testimonis amb l'objectiu d'elaborar una relació encertada. Fogueres en deia que era «home molt cristià y enter» i que s'havien reunit en diverses ocasions, amb la qual cosa esperava que es pronunciés en benefici del Capítol. En principi, havia de tenir acabada la relació abans de les festes de Nadal però no va entregar-la fins tres mesos més tard. Sembla que un dels motius de l'endarreriment va ser que Matons va aconseguir que la Reial Sala li donés permís per informar-lo personalment dels seus arguments. El 15 de març faltava només jurar la relació, cosa que Gibert no volia fer fins que no fos retribuït, sobretot per la part de Matons. El sou del tercer expert i, per tant, també el dels altres visuradors, es va taxar en 20 rals catalans per dia treballat.⁶⁴⁷ El jurament va endarrerir-se perquè, el dia 25, Matons va presentar-li un llarg escrit amb diferents arguments per persuadir-lo, sense èxit, a canviar alguns punts de la declaració. Finalment, Gibert va jurar la seva relació el dia 29 de març de 1721 i es donava així conclusió als mesos de recepció de testimonis i visuradors.⁶⁴⁸

13.6. El trasllat dels canelobres a Mallorca

El període probatori va acabar amb la relació de Salvador Gibert, de manera que la presència dels canelobres a Barcelona ja no era necessària. El 17 de maig de 1721, Miquel Fogueres va comunicar per carta a Antoni Castillo que l'argenter Matons havia demanat ser retribuït amb la quantitat de 2.741 lliures i 18 sous i que, a canvi, permetria que els canelobres fossin traslladats a Mallorca. El mediador entre les dues parts era el mateix regent de la Reial Audiència que va explicar-li que l'argenter «li havia anat casi plorant ponderant-li llàstimas y pobresa», motiu pel qual havia acceptat intervenir-hi personalment. En la carta, el síndic plantejava al capítol mallorquí la conveniència d'acceptar el pacte perquè el plet era molt llarg i «si se aguarda lo enviar-los aquí fins a l'èxit de ell, n'i haurà per molts anys». Tot i això admetia que acceptar el tracte suposaria oblidar-se de fer corregir a Matons les imperfeccions detectades, així com d'avaluar la llei de l'argent emprat en soldadures i reforços. Demanava al Capítol que resolgués què s'havia de fer i, en cas d'acceptar la proposta, si els canonges pagarien les despeses «de la bogada se deurà donar a dits cirials» (unes 50 o 60 dobles aproximadament) o bé si la neteja havia de ser assumida per l'argenter, cosa que, presumiblement, suposaria nous debats.⁶⁴⁹

⁶⁴⁷ Concretament, Matons va abonar-li 52 lliures per un total de 26 dies de feina i el Capítol 36 lliures per 18 dies de feina. Vegeu AHPB. Josep Brossa i Elias, *Manual*, 949/8, 24 de març de 1721 i 26 de març de 1721, s. f.

⁶⁴⁸ ACM. SAG 2-094, documents 16054-214, 14 d'octubre de 1720 a 16054-218, 4 d'abril de 1721.

⁶⁴⁹ ACM. SAG 2-094, documents 16054-220, 17 de maig de 1721 i 16054-222, 7 de juny de 1721.

El 24 de juny, Fogueres informava que Matons volia que els canelobres fossin acceptats tal com la part contrària els havia demanat l'1 de desembre de 1718, és a dir, sense efectuar cap neteja i sense advertir-hi cap imperfecció. Tanmateix, era convenient que la neteja s'efectués a Barcelona perquè els canelobres «aniran compostos, cada cirial ab dos pessas dins dos caixes; ço és, cada peu ab sa montea y cada brancal ab sa caxa, de manera que a l'arribar aquí per col·locar-los sols se aurà de embeynar cada brancal en son peu o dins lo canó de la montea». El síndic va proposar dos mitjans per tal que l'argenter acceptés portar-la a terme: que els diners se separessin de les 2.741 lliures i 18 sous a l'espera de la sentència definitiva, la qual havia de determinar a qui pertocava assumir-la; o bé netejar-los a expenses comunes, atès que s'havien ennegrit a causa de la visura. L'argenter no va acceptar cap de les dues propostes: només accediria a netejar-los si el Capítol n'assumia el cost. Tot i això, s'avenia a prestar caució amb fiances per tal de restituir l'import en cas que fos declarat per la Reial Audiència que el cost de la neteja havia d'anar a càrrec seu. Fogueres informava que, si el Capítol ho consentia, també demanaria caució pel cost de les esmenes i del menor valor de la llei de l'argent de cargols, reforços i soldadures supèrflues, en cas que l'argenter fos condemnat a pagar-ho.⁶⁵⁰

Fogueres va demanar a Matons que redactés un document explicatiu de com descompondre i compondre els canelobres, petició que l'argenter va acceptar. Alhora, va proposar-li que, en el procés de neteja, els canelobres fossin examinats per tal de valorar la llei de soldadures, cargols i reforços. Plantejava que l'examen fos efectuat pels mateixos experts que havien intervingut en la visura perquè, en el seu moment, havien declarat que no havien pogut pronunciar-se sobre aquesta qüestió pel fet de no haver pogut reconèixer els canelobres desmuntats. Però Matons posava les seves condicions: només acceptaria en el cas que li permetessin blanquejar personalment els canelobres. Tot i que Fogueres va acceptar el tracte, l'acord no es va poder subscriure. L'argenter va al·legar que els seus visuradors no volien intervenir novament en l'examen de l'obra. Per aquest motiu, Fogueres es va veure obligat a acceptar els canelobres tal com es trobaven, és a dir, sense blanquejar i sense poder esbrinar la llei de soldadures, reforços i cargols. Per carta, el síndic es justificava per la decisió presa: «si no se hagués pres lo medi de acceptar los cirials del modo estavan, no auríam may acordat, encara que nos és de perjudici lo no haver pogut fer la averiguació».⁶⁵¹

El 22 d'agost de 1721, Fogueres i Matons van comunicar per escrit a la Reial Sala que havien arribat a un acord: els canelobres serien traslladats a Mallorca i l'argenter cobraria íntegrament les

⁶⁵⁰ ACM. SAG 2-094, documents 16054-222, 7 de juny de 1721 i 16054-223, 24 de juny de 1721.

⁶⁵¹ ACM. SAG 2-094, documents 16054-224, 14 de juliol de 1721 a 16054-226, 6 de setembre de 1721.

2.741 lliures i 18 sous a compliment del preu convingut en l'acte de conveni, sense perjudici de continuar pledejant per les altres pretensions d'ambdues parts. Per tant, demanaven «de común consentimiento que sea alçado el embargo de dichos ciriales». La Reial Sala va decretar la fi de l'embargament de l'obra i així es va comunicar per escrit al prior del convent de Santa Caterina. Al mateix temps, es va sol·licitar a l'intendent del Principat que decretés el lliure passatge i transport dels canelobres al Regne de Mallorca sense pagar cap dret a les duanes.⁶⁵²

Durant el procés d'acord amb Matons, el síndic va comptar amb l'ajuda de Josep Rafart, germà del darrer paborde d'Eivissa i del vicari general del bisbe de Vic, que havia de convertir-se en breu en gendre de Matons. Gràcies a la mediació de Rafart, Matons va netejar els canelobres durant sis dies i amb l'ajuda de cinc ajudants, sense descompondre'ls ni fer-ne passar les peces pel foc. També va mitjançar perquè l'argenter escrivís una recepta «del secret de poder limpiar los ciriales quant convinga sens haver-los de descompondre», document que va ser enviat per carta el 14 de novembre de 1721 i que es conserva encara a l'Arxiu Capitular de Mallorca.⁶⁵³ Com a recompensa per la tasca de Rafart, el Capítol va deliberar pagar-li 40 rals de vuit.⁶⁵⁴

El 27 de setembre de 1721, es van abonar les 2.741 lliures i 18 sous, tal com consta en l'època estesa pel notari Pau Mitjans.⁶⁵⁵ Fogueres es congratulava per carta d'haver «pogut arribar a la conclusió tant desitjada de tenir entregats los ciriales y pagat a Joan Matons las 2.741 lliures 18 sous [...] y estich fora del susto y recels de algun nou destorb». Després de l'acte notarial, havia fet conduir els canelobres al xabec anomenat de Sant Crist i de Santa Margarida del patró Onofre Barceló, «qui ab especial alegria los ha carregats y de son carregament va la inclusa pòlissa, tenint-ne altra semblant dit Barceló» [fig. 280]. El síndic s'emparava a Déu, la Mare de Déu i a tots els sants perquè els canelobres arribessin bé a Mallorca i demanava que concedissin als capitulars «molts anys de vida per lograr, després de tants anys de molèsties, lo fi tant desitjat de veurer-ne dita Santa Iglésia adornada».⁶⁵⁶ Probablement, Fogueres temia que Castillo no pogués gaudir de l'obra després de tants anys i esforços, atès que en les últimes cartes intercanviades es feia continua referència a la delicada salut del canonge mallorquí. Els temors del síndic no anaven desencaminats: Castillo va morir el 29 de setembre i els

⁶⁵² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 52r-52v; ACM. SAG 2-094, document 16054-226, 6 de setembre de 1721.

⁶⁵³ ACM. SAG 2-093, document 16055-10, [setembre de 1721] (Domenge 1995c, 282 n. 52); ACM. SAG 2-094, documents 16054-227, 27 de setembre de 1721 i 16054-229, 14 de novembre de 1721.

⁶⁵⁴ ACM. SAG 2-094, documents 16054-227, 27 de setembre de 1721 a 16054-230, 13 de desembre de 1721.

⁶⁵⁵ AHPB. Pau Mitjans, *Trigesimum tertium manuale omnium instrumentorum*, 859/43, f. 584v-586r (Triadó 1992, 569 n. 31).

⁶⁵⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-227, 27 de setembre de 1721.

canelobres van arribar a Mallorca el dia 1 d'octubre.⁶⁵⁷ Després de la mort de Castillo, el canonge Antoni Figuera va rellevar-lo com a canonge arxiver i també en la qüestió dels canelobres (Ramis d'Ayreflor 1947, 82).

13.7. Tàctiques dilatòries i citació de nous testimonis

Al mateix temps que les gestions per traslladar els canelobres a Mallorca prenen forma, Matons i els seus advocats prossegueixen la via judicial. El 27 d'agost de 1721 van presentar les conclusions de la visura i una petició resolutiva en la qual demanaven que el Capítol fos condemnat a pagar 30.784 lliures i 17 sous, quantitat a la qual descomptaven 18.442 lliures i 19 sous⁶⁵⁸ ja abonades en el transcurs de la fabricació de l'obra; és a dir, demanaven als ministres de la Reial Audiència que dictessin sentència i que aquesta obligués els canonges mallorquins a liquidar les 12.341 lliures i 18 sous que quedaven pendents. La quantitat total, força elevada, contemplava el valor de l'argent (13.005 lliures i 12 sous, a raó de 32 sous l'unça), el major valor de l'argent de llei d'11 diners i un gra i mig (76 lliures i 4 sous), el cost de les mans (17.273 lliures i 1 sou, a raó de 17 lliures per marc treballat) i el treball en els models (430 lliures).⁶⁵⁹ Posteriorment, el 26 d'agost de 1722, matisaven les condicions atès que, de les 12.341 lliures i 18 sous demanades, calia defalcar les 2.741 lliures i 18 sous abonades a canvi del trasllat dels canelobres a Mallorca. Resumidament, sol·licitaven a la Reial Audiència que el Capítol fos condemnat a pagar a l'argenter 9.600 lliures.⁶⁶⁰

Per tal de fonamentar la petició resolutiva, la part de Matons incloïa un seguit de capítols en els quals sintetitzava els arguments dels testimonis i visuradors per tal de demostrar que els de l'altra part havien declarat amb raons de ciència molt poc fundades. L'estructura formal de l'escrit s'organitzava al voltant de tres pretensions: l'increment del preu de les mans, el cost afegit pel fet d'haver emprat argent de llei superior a la pactada i l'aplicació de Matons en els models. Per tal de provar la primera pretensió, se seguien tres arguments o mitjans: la novació del contracte, justificada amb la variació total o substancial de l'obra, la *laesio ultradimidium* i l'equitat. El 26 de setembre de 1721, el Capítol va respondre amb un escrit en el qual es recorria a les petites incongruències contingudes en les declaracions dels testimonis de Matons amb l'objectiu de demostrar la inconsistència de la variació total i substancial.⁶⁶¹ Es recordava,

⁶⁵⁷ ARM. Arxiu del marquès de la Torre. Secció Montenegro. *Llibre F. Correspondència 1664-1728*, f. 69r.

⁶⁵⁸ En realitat, els pagaments efectuats a l'argenter sumaven 18.443 lliures, tal com havia fet constar el Capítol en l'escrit presentat el 28 de desembre de 1718; és a dir, Matons va equivocar-se d'un sou a l'hora de calcular els diners rebuts.

⁶⁵⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 54r-84v.

⁶⁶⁰ *Ibíd.*, f. 120r-135r.

⁶⁶¹ *Ibíd.*, f. 88r-100v.

per exemple, que Lluís Bonifaç i Sastre havia declarat que els canelobres eren «en la mayor parte y casi todos diferentes del dibuxo» i que, de manera similar, s'havien pronunciat Miquel Llavina i Francesc Espill. Amb vistes a aquestes afirmacions, s'argumentava que hi havia indubtablement una part del canelobre dibuixat, encara que fos mínima, que no havia estat variada i, en conseqüència, calia descartar la variació total i substancial. D'altra banda, es raonava que, si la variació hagués estat prou significativa, Matons hauria hagut de concebre un nou dibuix. Tot i això, aquest no havia estat presentat durant el procés de visura, amb la qual cosa s'inferia que havia emprat la traça signada.

La part del Capítol va sol·licitar a la Reial Sala que habilités novament la recepció de testimonis per tal de declarar sobre nous capítols. L'objectiu era prosseguir amb la causa i no donar-la per acabada com volia l'argenter.⁶⁶² La part de Matons va demanar en tres ocasions, l'1, el 17 i el 24 d'octubre de 1721, que no s'habilités una dilació per permetre novament la recepció de testimonis, sobretot perquè l'altra part no havia implorat la restitució *in integrum* del procés.⁶⁶³ Fogueres explicava a Castillo que Matons continuava «ab molt ardor la instància del plet» i que insistia en la contradicció de l'admissió a prova dels articles formulats per la part del Capítol el 26 de setembre de 1721, amb l'argument que havien estat presentats fora de termini.⁶⁶⁴ La Reial Sala va escoltar les peticions de l'argenter i va proveir no admetre'ls, per la qual cosa la part del Capítol va presentar, a finals del mes de desembre, una causa de suplicació perquè fossin admesos.⁶⁶⁵

Resulta evident que les gestions del Capítol anaven destinades a allargar tot el que fos possible el procés judicial perquè, una vegada els canelobres ja van ser a Mallorca, els canonges temien una sentència condemnatòria. De fet, la durada excessiva dels plets era un dels problemes habituals de la Reial Audiència, causada a vegades pel funcionament defectuós dels òrgans judicials, però sovint provocada per les tàctiques dilatòries emprades per una de les parts (Espiau i Pozo 1996, XXVIII). Aquesta darrera era, precisament, l'estratagema del Capítol, atès que Fogueres va exposar clarament en diverses ocasions que seguia les ordres dels canonges mallorquins per dilatar el procés:

En compliment del què vostra mercè ab altra me té ordenat, vaig allargant tot lo possible en la causa de Matons que insta ab gran ardor [...]. Y en tot cas no faltarà dit

⁶⁶² ACM. SAG 2-094, document 16054-227, 27 de setembre de 1721.

⁶⁶³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 102r-105r.

⁶⁶⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-229, 14 de novembre de 1721.

⁶⁶⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de la causa de suplicación interpuesta de la Real [Provision] echa a los [blanc] de diciembre 1721 por la Real Audiencia por parte de dicho Cabildo de Mallorca*, f. 368r-355v.

medi del benefici de la restitució *in integrum*, y en lo entretant se conseguixen los allargos.⁶⁶⁶

Finalment, el 30 d'abril de 1722, va sortir la sentència provisional de la causa de suplicació. La Reial Sala acceptava els capítols presentats per la part dels canonges mallorquins i, per tant, concedia la dilació per rebre nous testimonis. Això va fer que Matons presentés, el 7 de maig de 1722, nous capítols per tal de contrarestar els de l'altra part. Tot i els intents de Fogueres i de l'advocat Pons i Llorell perquè no fossin acceptats, la Reial Sala va admetre'ls i, per tant, els nous interrogatoris van efectuar-se en relació amb les propostes formulades per ambdues parts.⁶⁶⁷ Els interrogatoris als set testimonis citats per Matons van tenir lloc entre el 22 i el 26 de maig de 1722, mentre que els dotze testimonis del Capítol van respondre entre el 3 i el 15 de juny de 1722, a punt d'exhaurir el termini.⁶⁶⁸

13.8. Suspiciàcies al voltant dels canelobres

La documentació epistolar dóna pistes sobre les estratègies dels canonges mallorquins a l'hora de cercar nous arguments amb els quals rebatre els resultats de la visura. Un d'aquests va sorgir arran dels desperfectes que havien patit els canelobres durant el trasllat a Mallorca. El desembre de 1721, el canonge Antoni Figuera, substituït d'Antoni Castillo en l'afar dels canelobres, feia saber a Miquel Fogueres que l'obra havia patit danys. Concretament, havia calgut reparar la branca central d'un dels canelobres perquè alguns cargols interiors s'havien afluixat i això havia provocat que se separessin algunes parts ornamentals exteriors. Arran d'aquesta intervenció, portada a terme per argenters mallorquins, havien detectat que moltes femelles i xavetes eren d'argent quan podrien haver estat perfectament de bronze. Això va fer aflorar de nou les sospites que Matons havia emprat argent en excés. Des de Mallorca, Francesc Lloret va demanar a Fogueres que els fes arribar els escrits que s'havien fet durant el plet, de manera que el síndic els va trametre les relacions de les visures, dels testimonis i de les respostes personals.⁶⁶⁹ Aquesta informació, juntament amb el reconeixement dels canelobres per la part interior, va servir perquè els pèrits mallorquins elaboressin un seguit d'informes que es van remetre a Barcelona, en què declaraven que en els canelobres hi havia «moltes superfluitats». El Capítol esperava que poguessin ser emprats com a prova per justificar el pes excessiu dels canelobres, però tant Fogueres com l'advocat Pons i Llorell van considerar que

⁶⁶⁶ ACM. SAG 2-094, documents 16054-233, 1 de febrer de 1722 i 16054-234, 21 de febrer de 1722.

⁶⁶⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 106v-110r.

⁶⁶⁸ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de los testigos en la presente ciudad recibidos por parte de dicho Juan Matons platero sobre sus capítulos presentados a los 7 mayo 1722*, f.377v-370r; *Original proceso de los testigos recibidos en esta ciudad por parte del Cabildo de Mallorca sobre los capítulos por su parte presentados a los 26 de septiembre 1721*, f. 390v-379r.

⁶⁶⁹ ACM. SAG 2-094, documents 16054-230, 13 de desembre de 1721 i 16054-249, 17 de març de 1726.

no tenien validesa i que no podien fer prevaler de nou aquest argument, sobretot perquè, en el seu moment, la Reial Audiència havia desestimat desmuntar-los.⁶⁷⁰

Un altre dels dubtes que van generar els canelobres a la seva arribada a Mallorca va ser en relació amb les proporcions i, concretament, si tenien o no l'alçada correcta. Des de Mallorca, creien que els canelobres tenien «lo balustre principal del mitg curt» i que «per remediari-lo se han fet pedestals de un palm de alsada». Fogueres explicava a Figuera que els canelobres, tant a casa de l'argenter com al convent de Santa Caterina, havien estat sempre exposats damunt de pedestals perquè l'argenter havia argüït que «la plata no estigués tant a prop de terra». Això havia generat la sospita dels escultors, argenters i enginyers que havien intervingut com a testimonis i visuradors per la part del Capítol. Per aquest motiu, durant l'examen de l'obra, havien mesurat no només els canelobres d'argent sinó també el dibuix. Les mesures efectuades havien demostrat que els canelobres seguien l'alçada estipulada en el contracte, de manera que no havien pogut imputar-ho com a defecte. A més, el dibuix signat, el qual «para en mà de dit Matons», havia estat exposat tot el temps juntament amb els canelobres, amb la qual cosa havia estat possible per a tots els experts i testimonis prendre'n les mides i valorar-ne les proporcions.⁶⁷¹

Tot i això, aquesta qüestió va ser plantejada de nou des de Mallorca anys més tard, el 1728, quan el Capítol treballava en l'aclariment dels dubtes plantejats pels ministres de la Reial Sala abans de dictar sentència. En aquest cas, la resposta de Fogueres va ser exactament la mateixa: no podien argumentar que els canelobres eren un pam més baixos perquè complien a la perfecció l'alçada estipulada en el contracte. Tot i la insistència de Figuera, la posició des de Barcelona era clara: «tant la alsada com la amplària dels brancals fou estipulada en la conformitat escrigué lo quòndam senyor canonge Castillo y, per consegüent, si aquí no se prengueren bé las mides, ne pugam ara fer càrrec a dit Matons». Però no només els canelobres seguien les proporcions establertes en el document contractual, sinó que Fogueres mantenia que aquest argument no era procedent «majorment havent-me dit un gran ingenier que dits candeleros, a poquíssima diferència, tenian las mateixas proporcions de las que tenian los del temple de Salomó, segons havia vist en sos llibres y havia computat ab sas reglas».⁶⁷²

⁶⁷⁰ ACM. SAG 2-094, documents 16054-234, 21 de febrer de 1722 i 16054-250, 13 d'abril de 1726.

⁶⁷¹ ACM. SAG 2-094, documents 16054-240, 7 de juny de 1722 i 16054-241, 20 de juny de 1722.

⁶⁷² ACM. SAG 2-094, documents 16054-240, 7 de juny de 1722 i 16054-268, 25 d'abril de 1728.

13.9. Fase final del procés

Després de la recepció dels nous testimonis, la part de Matons apressava la Reial Sala perquè es portés a terme la denunciació, és a dir, «l'acabament del procés i preclusió definitiva d'aportació fàctica i jurídica abans de dictar sentència» (Nieva 2004, 44). Aquesta fase final s'iniciava amb l'elaboració per escrit de la *relación, apuntamiento* o *memorial ajustado* per part del relator, consistent en un resum de totes les actuacions del procés. Havia d'elaborar-se de la manera més clara i objectiva possible i tenia l'objectiu de facilitar la tasca dels ministres a l'hora de dictar sentència. En principi, l'elaboració de la relació havia de ser secreta, si bé això no impedia que ambdues parts en tinguessin coneixement i, fins i tot, que assistissin el relator (Espiau i Pozo 1996, XXXV-XXXVI). Així va ser en el cas del *Memorial Ajustado* relatiu al litigi dels canelobres, atès que l'advocat Aleix Fornaguera comptabilitzava en 4 lliures i 6 sous el temps dedicat a ajudar el relator Puig a conformar-lo.⁶⁷³ En el cas del Capítol, Pere Màrtir de Pons i Llorell va demanar 5 lliures i 12 sous per la gestió.⁶⁷⁴ El memorial va ser redactat i imprès a començaments de l'any 1723. Fogueres s'excusava per carta: tot i les estratègies dilatòries, no havia estat possible aturar-ne la redacció i, per tant, havien hagut d'abonar la despesa de la impressió. En va fer imprimir 60 exemplars, dels quals 30 es van enviar a Mallorca i van ser repartits entre els capitulars i els advocats del Capítol.⁶⁷⁵

Els canonges mallorquins temien que la sentència no els fos favorable, de manera que les cartes intercanviades entre Fogueres i Figuera deixen entreveure una altra estratègia per diferir el procés: traslladar la causa de la Reial Audiència de Catalunya a la cúria eclesiàstica de Mallorca. Amb aquest objectiu, des del març de 1723, la part del Capítol va portar a terme diverses actuacions que van mantenir en suspens el litigi fins a l'1 de juliol de 1726, quan el Tribunal de Competències⁶⁷⁶ va declarar que no procedia el canvi de jurisdicció.⁶⁷⁷ El 9 de juliol, Matons va presentar la resolució a la Reial Audiència a fi de sol·licitar que prosseguís la

⁶⁷³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Aleix Fornaguera contra Joan Matons*, f. 199r.

⁶⁷⁴ ACM. SAG 2-093, document 16055-54, 9 d'octubre de 1726 (compte elaborat per l'advocat Pere Màrtir de Pons i Llorell).

⁶⁷⁵ ACM. SAG 2-094, documents 16054-242, 17 d'octubre de 1722 i 16054-249, 17 de març de 1726.

⁶⁷⁶ Aquest òrgan jurisdiccional, també anomenat de contenció, dirimia els contenciosos de competències entre els tribunals civils i els eclesiàstics. Va quedar fixat al segle XV, quan es va establir a les Corts que, en cas que els àrbitres escollits no arribessin a un acord, fos el canceller de Catalunya o, en la seva absència, un eclesiàstic nomenat pel rei, qui prengués la decisió. El Decret de Nova Planta va mantenir aquest tribunal i les seves atribucions (Marquès 1984, 382-384).

⁶⁷⁷ D'aquest procés se'n conserven els escrits de Joan Matons al respecte dirigits a la Reial Audiència, així com altres documents inclosos en el plet. Igualment, també es preserven dos documents impresos: una al·legació jurídica no resposta als dubtes del Tribunal de Competències i la sentència. Vegeu ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 140r-149v i 152r-160v; ICAB. *Jesús, María, Joseph. Pro illustri Capitulo Maioricens contra Ioannem Matons aurificum Barcinonae civem in causa contentionis iurisdictionis inter Curiam Ecclesiastica[m] illustrissimi episcopi Maioricens....* Barcelona: ex officina Ioannis Veguer, 1726; BHUV. *Solida magistralis sententia lata die 1. Julii 1726. in Tribunali Contentionum Principatus Cathaloniae...* Barcelona: Ex Typ. Pauli Campins, 1726.

causa. La represa del procés va tenir lloc el 3 d'abril de 1727, dia en què els advocats d'ambdues parts van ser citats a la Reial Sala per iniciar la lectura del *Memorial Ajustado*, tasca que es va allargar fins al 24 de maig.

Miquel Fogueres informava el Capítol de Mallorca que, amb tota probabilitat, els ministres formularien dubtes abans de dictar sentència, amb la qual cosa preveia més treballs i despeses. Alhora, l'advertia que havien fet alguna insinuació als advocats perquè la causa acabés amb un acord entre les parts. Amb aquest objectiu, un dels gendres de Matons, segurament Josep Rafart, s'havia dirigit a Fogueres de motu proprio per intentar el pacte. Tot i això, Fogueres dubtava si seria possible arribar a un ajust amigable perquè l'argenter era «de geni tant terco que judico ésser imposible lo poder convenir en cosa».⁶⁷⁸ Efectivament, el 10 de juny de 1727 la Reial Sala va plantejar tres dubtes a les parts.⁶⁷⁹ El primer si s'havia o no produït novació del contracte; el segon si quedava o no provada la lesió; i el tercer si el contracte havia o no de reduir-se a equitat. Per tant, la Reial Sala només va formular dubtes per a la primera de les tres pretensions presentades per Matons en les conclusions i la petició resolutiva del 27 d'agost de 1721, i ho va fer respecte als tres arguments o mitjans presentats: la novació, la lesió i l'equitat.

El 22 de juny, el síndic va enviar a Mallorca una relació dels dubtes plantejats per la Reial Sala i va informar de les dificultats a l'hora de treballar la resposta. En aquest punt del procés, la responsabilitat dels advocats era major perquè era en aquests escrits responsius on calia desplegar i citar amb precisió el gruix de la doctrina jurídica (Jordà 2014, 56-57). Per aquest motiu, el síndic comunicava que l'advocat Pons i Llorell preferia esperar que la part de Matons publicqués la seva resposta per veure quines doctrines i autors havia emprat, atès que pocs o cap tractaven de la matèria, especialment pel que feia al primer i a l'últim dubte. Demanava també que els advocats mallorquins estudiessin l'assumpte per si podien suggerir-los alguna doctrina que els servís per formular la resposta. Els advocats del Capítol no van trobar una solució i Figuera va respondre que era preferible que l'assumpte el resolgués l'advocat Pons i Llorell perquè havia portat la causa des de l'inici i havia donat proves més que suficients de la seva vàlua i capacitat jurídica. Fogueres no va amagar la frustració que els havia generat la poca col·laboració rebuda des de Mallorca però, tot i això, no van tenir més remei que treballar-hi, feina que van iniciar el mes de setembre de 1727.⁶⁸⁰

⁶⁷⁸ ACM. SAG 2-094, documents 16054-253, 14 de juliol de 1726 i 16054-259, 27 d'abril de 1727 a 16054-262, 22 de juny de 1727.

⁶⁷⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 161r-161v.

⁶⁸⁰ ACM. SAG 2-094, documents 16054-262, 22 de juny de 1727 a 16054-265, 5 d'octubre de 1727.

La resposta als dubtes elaborada per Matons i els seus advocats és del 5 de setembre de 1727. En canvi, la del Capítol es va endarrerir fins al 27 de novembre de 1727. Fogueres en va fer imprimir 140 còpies, de les quals 60 van ser enviades a Mallorca. El síndic va explicar als canonges que havien hagut d'ajustar-se a l'extensió de vuit fulls que preveia la Reial Audiència i que, per això, no havien pogut esplaïar-se en les citacions d'alguns autors. La feina de l'advocat va ser complexa perquè havia hagut de regirar molts llibres i invertir-hi molts dies de feina «per ser los punts dels dubtes extravagants y sobre matèria estèril» i per això demanava 189 lliures catalanes (135 rals de vuit), una quantitat que va semblar-los elevada però que van satisfer.⁶⁸¹

Des de començaments del 1728, la part de Matons treballava per impugnar les raons donades en la resposta del Capítol.⁶⁸² El resultat va ser un document imprès d'addicions, datat el 20 d'abril de 1728. L'argenter va fer tot el possible perquè la part del Capítol no n'obtingués una còpia, de manera que Fogueres va haver de sol·licitar la mediació d'un dels ministres de la Reial Sala. Finalment, el 12 d'agost en va aconseguir un exemplar però, per contra, només van donar-li de temps fins a finals de mes per entregar les al·legacions. El document del Capítol és del 9 de setembre i se'n van imprimir 100 còpies, de les quals 40 es van enviar a Mallorca.⁶⁸³

La presentació de la resposta als dubtes exposats pels ministres de la Reial Sala, amb les dues addicions, va ser el pas previ a la sentència, en la qual s'hi treballava des de mitjans del mes de setembre de 1728. Aquell octubre, Fogueres va reunir-se amb un dels ministres, que va suggerir-li la conveniència d'arribar a un acord pel qual el Capítol abonés a l'argenter 500 dobles (2.800 lliures). Hi havia dues qüestions favorables a Matons i que la Reial Sala no podia passar per alt. La primera, l'evidència de les millores que l'argenter havia fet en relació amb el dibuix i, la segona, el cas de la maça per al Capítol de Barcelona, recompensada a raó de 25 lliures per marc d'argent treballat. Aquesta darrera prova era irrefutable, sobretot perquè el preu s'havia pactat amb l'obra conclosa i això feia que l'avaluació fos encara més certa. Per tal de rebatre-la, el síndic va argumentar que Matons havia treballat l'urna de sant Bernat Calvó a raó de 7 lliures i 6 sous per marc d'argent treballat i que «los reales y perfeccions de dita obra a comú judici dels pèrits excedeixen a la dels cirials». El ministre va aconsellar-li que presentés el contracte com a prova i Fogueres va escriure al canonge comissari del Capítol de Vic per esbrinar amb quin notari havien establert l'acte de concert. Des de Mallorca, els canonges aprovaven els darrers intents per fer balancejar la sentència al seu favor. En cas que

⁶⁸¹ ACM. SAG 2-094, documents 16054-266, 8 de febrer de 1728 a 16054-269, 16 de maig de 1728.

⁶⁸² ACM. SAG 2-094, document 16054-266, 8 de febrer de 1728.

⁶⁸³ ACM. SAG 2-094, document 16054-270, 19 de setembre de 1728.

no s'aconseguís, Figuera autoritzava el síndic a provar un acord pel qual podrien pagar a Matons fins a 1.200 rals de vuit (1.680 lliures).⁶⁸⁴

El 15 de novembre, la part del Capítol va presentar com a nova prova documental el contracte de l'urna de sant Bernat Calvó, més concretament el del 26 de setembre de 1720. Amb això volia demostrar que les mans havien estat pactades a un preu de 7 lliures i 6 sous per marc treballat, mentre que els relleus havien estat acordats a 15 dobles (84 lliures) cadascun d'ells.⁶⁸⁵

L'argument era clar:

No pudiéndose negar que mayor o a lo menos igual trabaxo huvo de emplear en la fábrica de dicha urna que en los ciriales de que se trata por los quales, habiéndose convenido por precio de las echuras de dichos ciriales 8 libras 5 sueldos por marco, es evidente que el Cabildo de Mallorca excedió de 19 sueldos por marco a lo convenido entre el Cabildo de Vique y dicho Matons.

A més, el Capítol exposava que el mateix preu havia estat acordat en el primer contracte, el del 12 de juny de 1701, i que en el segon conveni s'havia especificat que l'argenter no cobraria més de 7 lliures i 6 sous encara que implementés canvis en el disseny original. La part del Capítol va insistir en l'adequació de prendre aquest cas com a exemple, atès que era similar al dels canelobres. En canvi, en el cas de la maça no s'havia fet un contracte i el preu s'havia pactat amb posterioritat a la fabricació de l'obra.

Arran d'aquesta qüestió, ambdues parts van presentar escrits a la Reial Sala. Joan Matons va respondre el 29 de novembre i el Capítol el 20 de desembre de 1728, replicada per la part de l'argenter a principis de l'any següent.⁶⁸⁶ Matons va exposar que la part dels canonges mallorquins podia haver excusat el fet de presentar el contracte de l'urna de sant Bernat Calvó perquè, en aquella ocasió, s'havien pactat dos preus diferents, «uno para las piezas más primorosas de dicha obra (que fueron las cinco historias o milagros del santo) y el otro para las piessas que no lo habían de ser tanto». A més, va presentar la fe del contrast per demostrar que els relleus historiatats havien pesat 22 marcs, 6 unces i 12 argenços i que, per tant, les mans s'havien pagat a 18 lliures, 6 sous i 8 diners. La resta de l'urna s'havia convingut a un preu inferior perquè no era un treball d'igual primor ni al dels relleus historiatats ni molt menys al dels canelobres. El Capítol no va acceptar aquest barem perquè els relleus historiatats s'havien pactat a 15 dobles cadascun i no en funció dels marcs d'argent treballats. En conseqüència, considerava que l'argenter no podia emprar el pes dels relleus per argumentar que havia cobrat

⁶⁸⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-271, 24 d'octubre de 1728.

⁶⁸⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 162r-168r.

⁶⁸⁶ *Ibíd.*, f. 168r-177v.

un preu elevat. D'altra banda, Matons va esgrimir que, ni l'any 1701, quan es va firmar el primer contracte, ni el 1720, quan es va ratificar, els preus dels queviures i d'altres productes de primera necessitat estaven tan alterats com ho van estar del 1704 al 1718, mentre es fabricaven els canelobres. El Capítol va rebatre que el preus van ser els mateixos durant tot el període, també durant els anys 1701 i 1720.

En darrer lloc, la part de l'argenter va exposar que el Capítol de Vic havia recompensat Matons amb 450 lliures més d'allò pactat. La part del Capítol va respondre que si l'argenter no hagués importunat els canonges amb el plet, aquests l'haurien premiat amb una quantitat superior a l'aconseguida en el cas de l'urna: «pero habiendo echo gastar al Cabildo de Mallorca más de dos cientos doblones con este pleyto, se ha echo indigne de qualquier remuneración y, sin duda, de haver obrado con el Cabildo de Vique lo que ha obrado con el de Mallorca, bien seguro está que no hubiera obtenido remuneración alguna». Però Matons va respondre que precisament havia iniciat el plet per la insistència dels canonges mallorquins en el lliurament dels canelobres sense pagar-li allò que li pertocava.

13.10. Sentència i acord

A Catalunya, fins a l'any 1736, la sentència pública havia d'incloure la motivació, és a dir, que la decisió s'havia de raonar i justificar. Els ministres havien d'informar el relator, a qui li corresponia la redacció definitiva de la sentència, dels motius pels quals havien pres la decisió sobre la qüestió litigiosa i, una vegada redactada, votar-la, aprovar-la i signar-la. La sentència era llegida per l'escrivà en presència de les parts i publicada immediatament d'ofici. Si les parts ho demanaven, l'escrivà els hi traslladava amb el text íntegre (Espiau i Pozo 1996, XLI-XLVI).⁶⁸⁷ En el cas del plet entre l'argenter Matons i el Capítol de Mallorca, la sentència va ser publicada el 5 de febrer de 1729.⁶⁸⁸

D'entre els assumptes debatuts, els ministres van desestimar la variació total i substancial i també el major valor de l'argent respecte a allò que preveia el contracte, és a dir, van rebutjar que l'argent s'hagués de pagar a un preu superior al de 31 sous i 6 diners per unça. En canvi, van considerar provat que l'obra havia estat fabricada amb notables perfeccions respecte al dibuix signat i, per tant, tot i excloure l'existència d'una lesió suficient que pogués justificar la

⁶⁸⁷ La voluntat d'apropar el procediment civil català al castellà va fer que, en l'ordinació 145 del Reglament de l'Audiència del 1741, s'especificqués que les sentències no havien d'incloure la motivació perquè aquesta ja estava implícita en la relació i en la votació. Posteriorment, l'article 333 de la Llei d'Enjudicament Civil del 1855, va introduir novament l'obligatorietat de publicar la motivació de les sentències (Espiau i Pozo 1996, XLI-XLVI).

⁶⁸⁸ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 178r-183v. Se'n conserva una còpia a l'Arxiu Capitular de Mallorca (ACM. SAG 2-093, document 16055-56, 5 de febrer de 1729).

rescissió del contracte, van estimar que aquest s'havia de reduir a equitat. També van donar la raó a Matons en relació amb la major llei emprada en l'argent i en la seva intervenció en els models. En conseqüència, la Reial Sala va condemnar el Capítol a les següents obligacions:

- Pagar les mans de l'obra en funció d'allò que havia valorat el tercer expert, és a dir, 10 lliures i 9 sous per marc d'argent treballat; en total 2.235 lliures, 6 sous i 9 diners.
- Abonar a l'argenter 76 lliures i 4 sous per haver emprat argent de llei d'11 diners i un gra i mig i l'interès corresponent.
- Liquidar les 430 lliures pel treball en els models i l'interès corresponent.

En termes generals, la sentència es pot considerar objectivament justa. En primer lloc, perquè reconeix que Matons havia intervingut en la fabricació dels models i també que havia emprat una qualitat d'argent superior a la pactada. En segon lloc, perquè el preu que Salvador Gibert havia establert per les mans era comparativament superior a aquell que es pagava a l'època. En el cas d'obres de volum rodó, com les imatges d'argent, la manufactura es valorava amb un preu fix que podia anar des de les 180 lliures del Nen Jesús (1689) que Francesc Via II va obrar per a Ruplà, a les 500 del de Matons per al Capítol de Lleida (1700). Aquesta variabilitat era determinada per la complexitat de l'encàrrec –la confecció dels models, l'encarnat, etc.– i les mesures de l'obra. En canvi, en el cas d'obres mitxes, que requerien un important treball de repussat, el preu de les mans s'establí en funció d'una quantitat per marc d'argent emprat. Per exemple, en el cas de l'urna del Monument de Dijous Sant que Via II va obrar per a la catedral de Vic (1720), el preu pactat va ser de 18 sous l'unça d'argent treballat (7 lliures i 4 sous el marc). Amb la mateixa quantitat es va taxar l'urna d'argent per guardar el reliquiari major de la santa Cinta de Tortosa (1727-1729), de Francesc i Josep Tramulles; o bé el tabernacle amb la imatge de la Mare de Déu del Carme i el Nen Jesús (1722) de Josep Cots per a l'església del Carme de Barcelona. Així doncs, el preu amb què es van valorar els canelobres de Matons, 10 lliures i 9 sous, representava aproximadament un 45% més d'allò habitual [taula 13]. Per tant, hauria pogut ser un preu raonable si el Capítol no s'hagués endarrerit en els pagaments i, en conseqüència, Matons no hagués tingut la necessitat d'endeutar-se per a poder mantenir el taller i comprar l'argent necessari.

Taula 13. Relació dels imports abonats per la manufactura de les obres d'argent (Barcelona, 1684-1729)

Datació	Obra	Argenter	Preu mans (fix) (lliures)	Pes aproximat (marcs)	Preu mans (variable) (lliures/marc)
1684-1685	Frontal d'altar (església parroquial de Santa Maria del Mar de Barcelona)	Francesc Via II	-		5 ll./m.
1686-1688	Urna de Dijous Sant (catedral de Tortosa)	Francesc Via II	385 ll.	75 m.	
1688	Immaculada Concepció (església parroquial de Sant Vicenç de Rupia)	Francesc Via II	200 ll.	43,75 m.	
1689	Nen Jesús (església parroquial de Sant Vicenç de Rupia)	Francesc Via II	180 ll.	32,5 m.	
1692-1693	Sant Pacià (església dels Sants Just i Pastor de Barcelona)	Bonaventura Fornaguera	220 ll.	53 m.	
1693-1694	Sant Anastasi (catedral de Lleida)	Bonaventura Fornaguera	340 ll.	62,5 m.	
1693-1699	Tabernacle amb el Misteri de l'Ascensió de Crist (catedral de Tarragona)	Joan Matons	550 ll.	96 m.	
1698-1703	Sant Tomàs de Vilanova (catedral de València)	Francesc Via II	-		5 ll. 10 s.
1700-1701	Nen Jesús (catedral de Lleida)	Joan Matons	500 ll.	88,75 m.	
1701-1702	Maça (catedral de Barcelona)	Joan Matons	550 ll.	22,125 m.	
1701-1728	Urna de sant Bernat Calvó (catedral de Vic)	Joan Matons	420 ll. (5 x 84 ll.)	22,79 m.	7 ll. 6 s.
1702-1704	Crucifix d'altar (catedral de Tortosa)	Francesc Via II	225 ll.	31,25 m.	
1704	Sant Benet i santa Escolàstica	Bonaventura Fornaguera	220 ll. (2 x 110 ll.)	50 m.	
1704-1718	Canelobres (seu de Mallorca)	Joan Matons	-		8 ll. 5 s. (10 ll. 9 s.)
1705-1706	Mare de Déu de la Cinta (catedral de Tortosa)	Francesc Via II	500 ll.	68,75 m.	
1720	Urna del Monument (catedral de Vic)	Francesc Via II	-		7 ll. 4 s.
1722	Tabernacle amb la imatge de la Mare de Déu del Carme i el Nen Jesús (església del Carme de Barcelona)	Josep Cots			7 ll. 4 s.
1727-1729	Urna de la santa Cinta (catedral de Tortosa)	Francesc Tramulles i Josep Tramulles i Ferrera	-		7 ll. 4 s.

Taula 13. Relació dels imports abonats per la manufactura de les obres d'argent (Barcelona, 1684-1729)

Fonts:

Francesc Via II:

Frontal d'altar: AHPB. Gabriel Móra, *Manual*, 851/7, 15 de juliol de de 1684, f. 105v (Bassegoda Amigó (1925-1927, 2: 94)

Urna de Dijous Sant: AHPB. Esteve Cols major, *Nonum manuale contractuum*, 844/13, 22 de novembre de 1686, f. 651v.

Immaculada Concepció: AHPB. Bonaventura Torres, *Liber secundus concordiarum*, 770/53, 12 de febrer de 1688, f. 487v (Madurell 1954)

Nen Jesús: AHPB. Bonaventura Torres, *Liber secundus concordiarum*, 770/53, 15 d'abril 1689, f. 490r (Madurell 1954).

Sant Tomàs de Vilanova: AHPB. Lluís Fontana, *Trigesimum manuale*, 806/30, 31 de desembre de 1698, f. 10 (Madurell 1976).

Crucifix d'altar: Joan Solsona, *Manuale sextum instrumentorum*, 890/9, 23 de maig de 1702, f. 41r (Madurell 1974, 95-97).

Mare de Déu de la Cinta: AHPB. Joan Solsona, *Manuale nonum instrumentorum*, 890/12, 1 de febrer de 1705, f. 24v-25r (Madurell 1974, 97-98; 114-115).

Urna del Monument: AHPB. Josep Francesc Fontana, *Decimum quintum manuale instrumentorum*, 934/15, 31 d'agost de 1720, f. 112 (Madurell 1965, 214-215).

Bonaventura Fornaguera:

Sant Pacià: AHPB. Ramon Vilana Perles i de Ribes, *Manual*, 763/77, 10 juny 1693 f. 442r

Sant Anastasi: AHPB. Ramon Vilana Perles i de Ribes, *Manual*, 763/77, 22 de juny de 1693, f. 467v.

Sant Benet i santa Escolàstica: AHPB. Joan Solsona, *Manuale [octavum] instrumentorum*, 890/11, 29 d'agost de 1704, f. 136v.

Francesc Tramulles i Josep Tramulles i Ferrera:

Urna de la santa Cinta (catedral de Tortosa): O'Callaghan (1886-1887, 2: 38).

Joan Matons:

Tabernacle amb el Misteri de l'Ascensió de Crist: AHPB. Lluís Cases, *Manual dels actes rebuts*, 828/9, 21 de maig de 1699, f. 460v (Triadó 1992, 565).

Nen Jesús: ACL. P3B_M5_P3_C06, *Comptes de Sagristia 1689-1714*, f. 210r.

Maça: ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Instrumentos producidos por parte de dicho Juan Matons*, f. 393r; ACB. *Sagristia. Llibres de dipòsits de caixa i de vaivé de la sagristia*, 1686-1706, f. 99r.

Urna de sant Bernat Calvó: AHPB. Joan Francesc Verneda, *Secundus liber concordiarum*, 880/27, 12 de juny de 1701, f. 318r (Madurell 1968)

Canelobres: AHPB. Josep Güell, *Quartus liber concordiarum*, 811/109, 8 de febrer de 1704, f. 270v (Ramis d'Ayreflor 1947, 79).

Josep Cots:

Tabernacle amb la imatge de la Mare de Déu del Carme i el Nen Jesús: AHCB. *Desengaño e ingenuo aviso que según arte se ha compuesto*. Tolosa: Antonio Rellier, 1725, p. 11.

La sentència no va agradar a la part del Capítol en considerar-la «íniqua y injusta» i favorable a l'argenter, motiu pel qual va presentar una causa de suplicació el 15 de febrer de 1729.⁶⁸⁹ En canvi, la part de Matons va formular el mes de març una petició d'execució de la sentència en la qual feia diferents demandes.⁶⁹⁰ Bàsicament, sol·licitava cobrar els quatre aspectes següents:

- Les 2.235 lliures, 6 sous i 9 diners que determinava la sentència.
- La liquidació de la quantitat de 76 lliures i 4 sous per l'argent de major qualitat i l'interès corresponent, reportat des del dia que va tenir origen el plet, el 12 de maig de 1718.
- Les 410 lliures relatives al treball en els models i l'interès corresponent, calculat des del dia que va tenir origen el plet, el 12 de maig de 1718.⁶⁹¹
- L'interès corresponent a les 2.741 lliures i 18 sous cobrades a canvi del lliurament dels canelobres, reportat des del dia de l'inici del plet i fins al 27 de setembre de 1721. En total, 461 lliures, 3 sous i 10 diners.

⁶⁸⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de la causa de suplicación interpuesta de la Real Sentencia echa a los 7 de febrero de 1729*, f. 410v-408r; ACM. SAG 2-094, documents 16054-272, 6 de març de 1729 i 16054-273, 10 d'abril de 1729.

⁶⁹⁰ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 185r-187v.

⁶⁹¹ Realment, la sentència diu que li han de pagar 430 lliures i els interessos corresponents, de manera que no s'acaba d'entendre perquè posteriorment l'argenter va demanar només 410 lliures.

El 13 de maig la part del Capítol va al·legar que no pagaria les quantitats a les quals havia estat condemnada fins que no es resolgués la causa de suplicació que havia presentat.⁶⁹² A més, justificava que no havia d'abonar a Matons cap quantitat en relació amb els models i demanava una dilació perquè, sobre aquesta qüestió, tornessin a declarar alguns testimonis. Matons va presentar nous capítols el 20 de juny de 1729, en els quals va insistir amb diferents arguments que el Capítol havia d'abonar-li una quantitat superior en relació amb els models, perquè el preu correcte de la seva participació –com a escultor i fuster– era de 684 lliures, tal com estava expressat en el compte que havia presentat.⁶⁹³

Tot i els escrits lliurats per ambdues parts, la voluntat era la d'arribar a un acord. Des d'abril de 1729, Fogueres explicava a Mallorca que diferents familiars de Matons li havien fet arribar la seva intenció d'ajustar la causa, si bé el síndic dubtava que l'argenter hi estigués d'acord. Figuera considerava que, si hi havia una mínima possibilitat de pacte, es tirés endavant perquè «ja no som més de quatre capitulars vius de los qui donaren los poders al senyor son onclo de ajustar los pactes ab Matons de construir dits cirials». El síndic va continuar les gestions en aquesta direcció però advertia a Mallorca que per menys de 2.500 lliures seria impossible arribar a un ajust, tot i la situació de misèria en la qual es trobava Matons. En capítol del 3 de juny de 1729, es va resoldre pagar aquesta quantitat tot i que, per carta, Figuera demanava al síndic que, en la mesura del possible, provés un ajust menor. De fet, els canonges mallorquins només estaven en disposició d'abonar 1.250 lliures aquell any i deixaven la resta per al següent, atès que havia estat molt difícil convèncer els divuit «canonges més moderns de 22 que són [...] en pagar cosa alguna, no havent donat orde de fabricar dits candeleros».⁶⁹⁴

L'acord amb els familiars de Matons no va ser senzill. Van acceptar les 2.500 lliures però van mostrar desacord en els terminis de pagament perquè els diners havien d'emprar-se per a la quitació d'uns censals. Per això demanaven que el Capítol es fes càrrec de les 50 lliures d'interès que li suposava a l'argenter mantenir durant un any més un dels censals de valor de 1.000 lliures o, com a mínim, la meitat. Des de Mallorca, es va acceptar el tracte i el mes de juny van enviar a Barcelona lletres de canvi per valor de 910 lliures catalanes. Tot i això, els familiars de Matons no van acceptar una primera paga de 1.250 lliures, sinó que la volien de 1.500, amb la qual cosa Fogueres va haver d'escriure novament a Mallorca per demanar 590 lliures catalanes. Fogueres advertia Figuera de la necessitat d'acceptar l'acord, sobretot en

⁶⁹² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 188r-189r.

⁶⁹³ *Ibíd.*, f. 192r-196v.

⁶⁹⁴ ACM. SAG 2-094, documents 16054-273, 10 d'abril de 1729 a 16054-275, 19 de juny de 1729; ACM. ACA, 1646 (1727-1730), 3 de juny de 1729, f. 460v-461r.

previsió de «las pocas esperansas de part de estos senyors ministres a favor del Molt Il·lustre Capítol, com del thenor de la sentència pot conjecturar-se y jo he pogut conjecturar en las vegades los he anat a parlar».

Fogueres havia dit en diverses ocasions que els ministres eren «apassionats» de Matons, tal vegada commoguts per la seva gran misèria. Calia, doncs, aprofitar que l'argenter consentia a un acord «al que ajusto que, a no ser estat las llàgrimes y persuasions dels fills y filles de dit Matons y interposició de sos advocats y altrás personas de auctoritat, que commiserant-se de la misèria y treballs de sa casa lo han obligat a compondrer-se, era matèria que en quant per ell (tal vegada confiat del que se veu afavorit dels senyors ministres) no se agués pogut arribar a ajust algun».⁶⁹⁵ Des de Mallorca, es van acceptar les condicions de l'argenter, tal com consta en el capítol del 13 de juliol.⁶⁹⁶ Al seu torn, Fogueres assegurava a Figuera que dos dels mediadors –un dels advocats de Matons i un canonge d'Urgell– li havien confirmat que, fet l'ajust, l'assumpte quedaria conclòs. Tot i les garanties, el síndic admetia que, fins que no estigués feta la concòrdia, no estaria tranquil perquè temia noves accions de l'argenter que «en aquest assumpto està fora de si y alocat».⁶⁹⁷

Durant aquell estiu es van succeir les accions del Capítol i del síndic per aconseguir els diners que faltaven. Tot i els esforços, l'establiment de la concòrdia es va endarrerir fins al febrer de l'any següent. En una carta del mes de desembre, Fogueres explicava a Mallorca que el procés s'havia dilatat per la intervenció de l'argenter. Si bé Matons consentia en allò substancial, volia que la concòrdia contingués diverses consideracions que havia escrit en «un gran volumen de paper» i que no van ser admeses perquè van ser considerades «un insert de cavil·lacions y locuras». Finalment, un dels fills de Matons i l'advocat van convèncer-lo que la concòrdia havia de firmar-se tal com s'havia pactat.⁶⁹⁸ El document notarial data del 18 de febrer de 1730. Tal com havien pactat, el Capítol acceptava pagar a l'argenter 2.525 lliures en dos terminis: 1.500 lliures el dia de la concòrdia i 1.025 al cap d'un any. A canvi, ambdues parts es comprometien a abandonar la causa.⁶⁹⁹

Aquesta va ser la darrera gestió que va portar a terme Miquel Fogueres en relació amb els canelobres, atès que va morir el 27 d'abril de 1730. El seu germà, Diego Fogueres, en

⁶⁹⁵ ACM. SAG 2-094, document 16054-276, 10 de juliol de 1729.

⁶⁹⁶ ACM. ACA-1646 (1727-1730), 13 de juliol de 1729, f. 469v-470r.

⁶⁹⁷ ACM. SAG 2-094, document 16054-277, 31 de juliol de 1729.

⁶⁹⁸ ACM. SAG 2-094, documents 16054-278, 21 d'agost de 1729 a 16054-281, 4 de desembre de 1729.

⁶⁹⁹ AHPB. Bonaventura Galí, *Liber quintus capitulorum matrimonialium et concordiarum*, 918/63, 18 de febrer de 1730, f. 204r-206v (Triadó 1992, 570 n. 33). Hi ha una còpia de la concòrdia a: AHPB. Josep Vila, *Protocollum sive manuale*, 914/21, f. 25r-28r.

comunicava el decés al Capítol dos dies després, el 29 d'abril, i es posava al servei dels canonges mallorquins. El 21 d'octubre de 1730, informava Figuera que els familiars de Matons havien sol·licitat l'avançament de la paga, segurament perquè «deu estar lo dit Matons ab algun ahogo». Amb tot, no va ser fins al 17 de febrer de 1731 que va establir-se el document notarial pel qual Joan Matons feia cessió del crèdit de les 1.025 lliures restants a Eulàlia Ferreres, una de les seves creditores, de manera que el Capítol «està promte en satisfacer-las a dita senyora Eulàlia Farreras, així com las havia de satisfacer a dit Matons en virtut del pactat en dita concòrdia».⁷⁰⁰ Tanmateix, la documentació epistolar deixa constància que a l'estiu encara no les havien abonat i tot sembla indicar que la qüestió devia allargar-se. Gràcies a una acta notarial, se sap que a l'abril de 1733 l'argenter va haver de liquidar la pensió corresponent als anys 1731-1733 del censal que devia a Eulàlia Ferreres.⁷⁰¹

13.11. La demanda de l'advocat: Aleix Fornaguera contra Joan Matons

El 16 de juny de 1730, una vegada firmada la concòrdia, Aleix Fornaguera va presentar una petició a la Reial Audiència per demanar que l'argenter fos condemnat a pagar-li allò que li devia a raó de les feines executades durant el plet.⁷⁰² Segons els comptes de Fornaguera, la seva feina durant els 12 anys de causa havia de retribuir-se amb 537 lliures i 8 sous, de les quals només n'havia percebut 114 lliures i 10 sous en dues partides, una a finals de 1721 i l'altra al mes de maig de 1725. Demanava les 422 lliures i 18 sous restants, sobretot perquè el plet havia estat molt complex i li havia suposat molta feina. La quantitat incloïa també 40 lliures corresponents a les despeses del litigi que del 1706 al 1714 s'havia portat a terme entre Matons i Benet Vergés per un desacord en el pagament dels punxons i encunys que l'argenter havia fabricat per a l'emissió de ralets d'argent de l'any 1705.

L'advocat aportava com a prova documental un extracte del plet entre Matons i Vergés i dos comptes exhaustius relatius a ambdues causes litigioses, en els quals s'hi desglossaven les tasques efectuades i el cost de cadascuna d'aquestes.⁷⁰³ Sol·licitava que els dos comptes fossin taxats per l'advocat Josep Voltas i per qui determinés la part de Matons. Atès que l'argenter no en va nomenar cap, la Reial Audiència va seleccionar Josep Aparici, advocat d'ofici. El 12 de febrer de 1731, Aparici informava d'una reunió amb l'argenter per intentar un acord i que

⁷⁰⁰ AHPB. Bonaventura Galí, *Trigessimum primum manuale instrumentorum*, 918/31, 17 de febrer de 1731, f. 72r-73v (Triadó 1992, 570 n. 34).

⁷⁰¹ ACM. SAG 2-094, document 16054-292, 10 de juny de 1731; AHPB. Bonaventura Galí, *Trigessimum tertium manuale instrumentorum*, 918/33, 17 d'abril de 1733, f. 168r-171r.

⁷⁰² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Aleix Fornaguera contra Joan Matons*, f. 197r- 218v.

⁷⁰³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Aleix Fornaguera contra Joan Matons*, f. 198r-199v; *Instrumentos producidos por parte del Dr. Alexis Fornaguera con petición por él dada a los dos de agosto 1730*, f. 521v-449r.

aquest s'avingués a pagar allò que s'havia d'establir amb l'avaluació dels comptes. L'argenter va respondre que no podia «donar res de contants» i tampoc es va avenir a establir una fragmentació dels pagaments. Fornaguera l'acusava de voler dilatar el procés amb l'únic objectiu de no haver d'emprar les 1.000 lliures que encara havia de cobrar del Capítol de Mallorca per satisfer-lo. El lletrat creia que li competia hipoteca tàcita amb prelación «de todos los hechores», és a dir, que una vegada Matons comptés amb els diners de la darrera paga, ell havia de cobrar abans que qualsevol altre creditor. Assenyalava que, d'altra manera, no podria cobrar mai el deute, «pues no tiene Matons bienes de donde poder satisfacer». La sentència arbitral es va proferir el 27 de juny de 1732 a favor d'Aleix Fornaguera i va ser notificada el 3 de juliol a Matons, que va presentar una apel·lació el 12 d'aquell mes. Es desconeix com va acabar exactament l'assumpte però sí que es té constància que el 1733 l'advocat seguia pledejant per aconseguir els diners.⁷⁰⁴ En qualsevol cas, aquest darrer apunt en relació amb el plet és interessant per comprovar la precària situació en què va acabar l'argenter a causa de la llarga disputa judicial amb els canonges mallorquins.

⁷⁰⁴ AHPB. Josep Vila, *Protocollum sive manuale*, 914/23, 12 de juliol de 1732, f. 99r-99v; Bonaventura Galí, *Trigessimum tertium manuale instrumentorum*, 918/33, 17 d'abril de 1733, f. 168r-171r.

14. L'ambient artístic barceloní: els artífexs implicats en el plet

El plet que va enfrontar Joan Matons amb el Capítol de canonges de Mallorca devia ser, sense cap mena de dubte, un esdeveniment clau del context artístic barceloní de la dècada dels anys vint del segle XVIII. En primer lloc, per la magnitud de l'encàrrec, tal com el mateix argenter havia fet constar en algunes cartes: «una ocasió de esmero com esta, que no ve a mà cada dia». ⁷⁰⁵ En segon lloc, pels anys que va allargar-se la fàbrica i els nombrosos argenters que van col·laborar-hi en qualitat de fadrins i aprenents. Però, sobretot, perquè el litigi va implicar els artífexs de més renom de l'època, que van testificar-hi citats per cadascuna de les parts.

En el decurs del plet, hi va haver dos períodes de recepció de testimonis. El primer, vinculat a la visura de l'obra, va tenir lloc a finals de la primavera del 1720. El segon, dedicat a qüestions d'organització professional dels argenters i a valorar el grau de perspectiva que mostrava el dibuix, es va obrir dos anys després, un cop els canelobres ja eren a Mallorca. La part de Matons va convocar un total de 22 artífexs, 21 en la primera fase i 7 en la segona, amb l'única nova incorporació de l'escultor Pere Costa, amb qui poc després es van contractar els models de l'urna de sant Bernat Calvó. ⁷⁰⁶ Per la seva banda, el Capítol va convocar un total de 21 artífexs, 12 en la primera fase i 12 més en la segona, la majoria dels quals van ser noves incorporacions. Cal destacar que alguns dels testimonis ja havien declarat prèviament per la part de Matons com, per exemple, Josep Trias i Joan Gasset, que havien estat fadrins de l'argenter. A aquesta llarga relació d'artífexs, també s'hi han de sumar els quatre argenters que van intervenir en qualitat d'experts, dos per cada part.

Les pàgines següents estan dedicades a resseguir les trajectòries dels visuradors i dels testimonis, i a treure l'entrellat del tipus de relació que devien tenir amb l'argenter i els motius pels quals van ser convocats per una o altra part. Cal apuntar que la manca d'estudis sobre l'argenteria catalana del període no permet, en molts casos, dibuixar-ne un perfil professional tan acurat i complet com seria desitjable.

14.1. Visuradors i testimonis de la part de Matons

Els dos argenters elegits per Matons per a intervenir com a pèrits tenien una àmplia experiència. Antoni Mateu havia passat l'examen del gremi el 10 de desembre de 1695 i Pere

⁷⁰⁵ ACM. SAG 2-094, document 16054-15, 18 de març de 1705 (Domenge 1995c, 280 n. 12).

⁷⁰⁶ En relació amb la trajectòria de Pere Costa, vegeu l'epígraf relatiu a «L'urna de sant Bernat Calvó per a la catedral de Vic (1701-1728)».

Joan Sanpere el 19 de novembre de 1694.⁷⁰⁷ És probable que el primer hagués compartit entorn formatiu amb Matons, perquè tots dos van exercir de testimonis de Bonaventura Fornaguera quan eren joves argenters.⁷⁰⁸ De ben segur, els unia també una relació d'amistat perquè Mateu havia estat testimoni del mestre en el plet que va enfrontar-lo amb l'argenter Francesc Domènech.⁷⁰⁹ Però, sobretot, coneixia bé l'obra: el 29 d'agost de 1715 s'havia encarregat, juntament amb l'argenter Joan Mas, de certificar l'estat en què es trobaven els canelobres a petició de Domingo Fogueres;⁷¹⁰ a més, havia participat en la visura de l'obra a començaments del 1718 en qualitat d'assajador reial de la ciutat de Barcelona.⁷¹¹ Per la seva banda, Pere Joan Sanpere va ser, anys després, un dels responsables juntament amb Josep Domènech de portar a terme la visura de l'urna de sant Bernat Calvó el 16 d'octubre de 1728 (Erra 1990, 2: 212-213). L'any 1714 havia format part de la Coronela, la milícia popular que va defensar la ciutat de Barcelona durant la Guerra de Successió, especialment durant el darrer setge. Ho va fer com a alferes de la companyia dels argenters que integrava el quart batalló, el de Santa Madrona (Albertí 2006, 435).

L'argenter es va envoltar també d'un nodrit grup d'artífexs perquè declararessin en qualitat de testimonis sobre els capítols continguts en les dues primeres deduccions. Concretament en va convocar vint-i-un, amb una varietat notable pel que fa a les professions artístiques exercides [taula 14]. El primer a testificar va ser el daurador Joan Moixí, de 53 anys, col·laborador de confiança dels Joan Roig, pare i fill. Moixí havia tingut cura de la policromia del retaule de sant Pacià de la catedral de Barcelona (1688-1690) (Madurell 1954, 17) i, darrerament, també se li ha atribuït la del retaule de la fundació de l'orde de la Mercè del mateix temple (Mercader 2017, 45), ambdós de Joan Roig I. Amb el fill devia col·laborar en el retaule de sant Antoni Abat de la catedral de Barcelona (1690-1721) (Bosch 2006b, 216), en el retaule de la Mare de Déu del Roser de la parròquia de Rupià, iniciat pel pare però acabat pel fill (Pérez Santamaría 1988, 133; Bosch 2006b, 211) i en el retaule dels Dolors de Sitges (1699-1702) (Bosch 2006b). A banda de la relació professional, amb la nissaga d'escultors l'unia un parentiu familiar, atès que estava casat amb Maria Teresa Roig, una de les filles de Joan Roig I (Madurell 1954, 21). Precisament, aquest vincle va permetre a Moixí visitar sovint el taller de l'escultor «en donde el testigo entrevenía los

⁷⁰⁷ Antoni Mateu, *disseny de gerro*, 10 de desembre de 1695 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 720, f. 271); Pere Joan Sanpere, *disseny de gerro*, 19 de novembre de 1694 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 713, f. 264).

⁷⁰⁸ A tall d'exemple, vegeu AHPB. Joan Navés, *Octavum manuale omnium contractuum*, 845/17, 15 de novembre de 1685 (testimonis: J. Matons i A. Mateu), 22 de desembre de 1685 (testimonis: J. Matons i A. Mateu).

⁷⁰⁹ AHCB. Cúria del veguer i del corregidor, sèrie XXXVII, actuari Josep Huguet, any 1703, caixa 424, *Francesc Domènech contra Joan Matons*, 22 de maig de 1703, p. 14-16 (declaració d'Antoni Mateu).

⁷¹⁰ ACM. SAG 2-094, document 16054-93, 29 d'agost de 1715.

⁷¹¹ AHPB. Pau Mitjans, *Trigesimum manuale omnium instrumentorum*, 859/38, 6 de febrer de 1718, f. 120v-123r (Triadó 1992, 568 n. 28).

demás de los días por ser cuñado del dicho Juan Roig». Per tant, havia estat testimoni directe de l'elaboració dels models dels canelobres i podia declarar amb precisió quin havia estat el grau d'intervenció de l'argenter en el treball de l'escultor.⁷¹²

TAULA 14. Relació dels testimonis de la part de Joan Matons, per data de declaració (1720 i 1722)

	Nom	Edat	Ofici	Data de declaració
Primera fase de declaracions, 1720				
1	Joan Moixí	53	Daurador	14 de maig
2	Pau Cot	21	Argenter	15 de maig
3	Joan Gasset	38	Argenter	17 de maig
4	Josep Trias	35	Argenter	18 de maig
5	Lluís Bonifaç i Sastre	36	Escultor	24 de maig
6	Vicenç Carreras	44	Argenter	27 de maig
7	Antoni Vicenç	40	Argenter	29 de maig
8	Joan Mas i Ros	30	Argenter	1 de juny
9	Miquel Llavina	44	Escultor	4 de juny
10	Joan Costa	37	Escultor	6 de juny
11	Francesc Espill	62	Escultor	8 de juny
12	Josep Prats	30	Religiós dominic	8 de juny i 10 de juny
13	Joan Sans	33	Pintor	10 de juny
14	Josep Juli	29	Mestre de cases	10 de juny
15	Francesc Cànoves	42	Argenter	10 de juny
16	Josep Llopart	43	Fuster i arquitecte	11 de juny
17	Josep Rossell	29	Argenter	11 de juny
18	Antoni Viladomat	40	Pintor	12 de juny
19	Josep Plana	43	Argenter	12 de juny
20	Gaspar Montagut	50	Argenter	13 de juny
21	Joan Baptista de la Seca	30	Argenter	13 de juny
Segona fase de declaracions, 1722				
1	Pere Costa	29	Escultor	22 de maig
2	Joan Gasset	39	Argenter	23 de maig
3	Antoni Viladomat	40	Pintor	24 de maig
4	Francesc Espill	63	Escultor	24 de maig
5	Josep Trias	37	Argenter	25 de maig
6	Miquel Llavina	45	Escultor	26 de maig
7	Vicenç Carreras	47	Argenter	26 de maig

Font: elaboració pròpia a partir de la informació continguda en el plet. Les edats que hi consten són les consignades pels mateixos testimonis en el moment de la declaració.

⁷¹² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, 14 de maig de 1720, f. 248v-247r (declaració de Joan Moixí).

En relació amb aquest assumpte, va testificar també fra Josep Prats, de 30 anys, llavors religiós dominic però que havia estat un dels col·laboradors de l'escultor durant el període en què es van construir els models. Segons afirmava, havia «practicado y exercitado tres años la arte de escultura y arquitectura» i havia intervingut en els models «por estar entonzes en casa de el dicho Juan Roig exerciendo la arte», segurament en qualitat d'aprenent, de manera que també podia donar detalls sobre la fabricació dels canelobres i sobre la relació professional entre Matons i Roig.⁷¹³

Respecte a les qüestions relatives als processos de fabricació dels models i dels canelobres, l'argenter va citar a declarar diferents fadrins i aprenents, alguns dels quals s'han mencionat prèviament en relació amb el taller de Matons. Un d'aquests va ser Pau Cot, «joven platero» de 21 anys, que havia estat aprenent del mestre del 1711 al 1717.⁷¹⁴ Altres col·laboradors de Matons que van testificar a favor seu van ser l'argenter Joan Gasset, que havia treballat en l'obra dels canelobres del 19 de febrer de 1704 al 16 de juny de 1712 (8 anys i 4 mesos), i el mestre Josep Trias, que va intervenir-hi del 7 de febrer del 1707 fins al 7 de setembre de 1710 (3 anys i 7 mesos).⁷¹⁵ Tots dos van col·laborar en l'obra en qualitat de fadrins. A principis del mes de setembre de 1721, a petició de Matons, van declarar davant del notari Bonaventura Galí que l'argenter havia hagut de refer un peu dels canelobres com a conseqüència d'haver-lo obrat massa prim pel fet d'haver hagut d'emprar la mínima quantitat d'argent possible.⁷¹⁶

Resulta especialment interessant assenyalar el nom dels testimonis que no havien intervingut directament en el procés de fabricació de l'obra o dels models; és a dir, del grup d'artífexs que la part de Matons va convocar per valorar els aspectes artístics i tècnics relatius als canelobres. Es tracta de figures destacades de l'àmbit artístic barceloní del període i que permeten saber quina era la xarxa de relacions professionals teixida per l'argenter. Un d'aquests va ser l'escultor Lluís Bonifaç i Sastre, nascut a Barcelona el 1683, i integrant d'una de les nissagues més destacades de l'escultura catalana d'època moderna. Fill de l'escultor Lluís Bonifaç *el Vell*, amb divuit anys va entrar d'aprenent al taller de Llätzer Tramulles *el Jove* on va estar-s'hi quatre anys. El 1705 es va traslladar a Valls i va treballar com a oficial al taller de l'escultor Jaume Campets, un antic col·laborador del seu pare. Es va casar amb Maria Anglès i el 1709 va néixer

⁷¹³ *Ibid.*, 8 de juny de 1720, f. 194v-193r; 10 de juny de 1720, f. 188v-188r. Josep Prats declara dues vegades sobre capítols diferents.

⁷¹⁴ *Ibid.*, 15 de maig de 1720, f. 247r-243r (declaració de Pau Cot).

⁷¹⁵ *Ibid.*, 17 de maig de 1720, f. 243r-235v (declaració de Joan Gasset); 18 de maig de 1720 f. 235v-228v (declaració de Josep Trias).

⁷¹⁶ AHPB. Bonaventura Galí, *Vigessimum primum manuale instrumentorum*, 918/21, 7 de setembre de 1721, f. 94v-95r (Triadó 1992, 569 n. 29).

el seu fill Baltasar, també escultor. L'any següent es va traslladar a Barcelona on va instal·lar-hi el taller en dues cases de la plaça Basea.

L'agost de 1717, la família va tornar a Valls on es va establir definitivament. L'escultor va fabricar, entre altres, el retaule de sant Marc Evangelista i sant Crispí de la confraria dels sabaters de l'església de Sant Joan de Valls (1717), l'escut d'armes de la vila (1720), el retaule de la Mare de Déu de la Candela (1722), el retaule de les Ànimes de la Guàrdia de Prats (1735) i el retaule major de Riudecols (1741). Va impulsar la creació d'una petita acadèmia per ensenyar l'ofici d'escultor i va vetllar per la formació del seu nét, Lluís Bonifaç i Massó, considerat un dels escultors catalans més importants i prolífics de la segona meitat del segle XVIII. Va tenir, també, una participació assenyalada en la confraria d'Escultors, Arquitectes i Entalladors de Barcelona, de la qual en va ser procurador-clavari el 1712. El 1734, amb Josep Sunyer i Raurell, va visurar l'obra de la capella del Roser del convent de Santa Caterina de Barcelona. Va morir a Valls el 14 d'agost de 1765 (Miralpeix 2006, 269-270).

Matons va seleccionar Bonifaç com un dels testimonis que havien de valorar els canelobres, de manera que el 24 de maig de 1720 era al convent de Santa Caterina de la ciutat de Barcelona per estudiar l'obra, la traça original i formular la relació davant de l'escrivà de la causa.⁷¹⁷ De ben segur, l'argenter el va triar convençut de la seva habilitat i profund coneixement artístic. Però, a més, el grau de coneixença entre els dos mestres és clar si es té en compte que Lluís Bonifaç es va formar al taller de Llätzer Tramulles *el Jove*, oncle de l'argenter Francesc Tramulles, cunyat de Matons.⁷¹⁸ D'altra banda, cal recordar que l'argenter tenia propietats en «la plassuela de los plateros y travessía hasta la calle de Basea»⁷¹⁹ i, per tant, molt a prop d'on Bonifaç va instal·lar-hi el taller durant el període transcorregut a Barcelona. En la seva declaració, l'escultor va defensar els arguments esgrimits per Matons i, entre altres qüestions, va considerar en relació amb els canelobres «que aquellos estan construidos con notables variaciones y perfecciones».

Un altre escultor de renom que va testificar a favor de Matons va ser Miquel Llavina, fill de l'escultor homònim Miquel Llavina i de Llúcia Rovira, filla del mestre Domingo Rovira I

⁷¹⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, 24 de maig de 1720, f. 228v-222v (declaració de Lluís Bonifaç i Sastre).

⁷¹⁸ Francesc Tramulles era germà del també argenter Josep Tramulles, tots dos fills de l'argenter Josep Tramulles i Piris que l'any 1671 es va casar a Barcelona amb Maria Company i que, al seu torn, era germà de Llätzer Tramulles i Piris o Llätzer Tramulles *el Jove* (Balasch i Mata 2007, 162).

⁷¹⁹ AHCB. Fons Municipals. *Cadastré. Cases, censos i censals. [Repartiment de cases] Tomo primero de los Barrios, 1º, 2º, 3º, 4º, I-59*, f. 79v.

(1608-1679).⁷²⁰ Tenia dos germans: Domènec, prevere de Santa Maria del Mar, i l'argenter Jaume Llavina, casat amb Maria Fornaguera i, per tant, cunyat de Matons. D'aquest darrer, Santiago Alcolea (1978, 259) en va localitzar el testament i l'inventari de béns, documents a partir dels quals es pot teixir el parentiu familiar. De l'escultor, se'n coneix també l'inventari *post mortem*, datat el 1725, gràcies al qual s'ha comprovat que comptava amb nombroses estampes i amb una rica biblioteca de caràcter artístic. D'entre els llibres que posseïa, cal assenyalar dos exemplars clau de la teoria hispànica en pro de la liberalitat de les arts, els *Discursos apologeticos de la ingenuidad de la pintura*, de Juan de Butrón, i la *Noticia general para la estimación de las artes*, de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (Bosch 2006a, 53-54; 2007, 192, 199; Torras 2012, 382-383). Així mateix, es coneix l'inventari de béns del seu fill, el també escultor Gaspar Llavina, datat només dos anys després, el 1727 (Dorico 2016, 514 n. 14). Miquel Llavina pare, a més, va ser un dels artífexs que l'any 1680 van signar la súplica dirigida al Consell de Cent per demanar la creació de la primera confraria d'escultors independent del gremi de fusters (Triadó 1984, 63). Per tant, amb l'elecció de Miquel Llavina fill com a testimoni, Matons s'assegurava comptar amb un artífex posseïdor d'un potent substrat teòric i convençut de l'argumentari en defensa de la concepció liberal del seu ofici.

Dos escultors més van testificar citats per la part de l'argenter: Joan Costa i Francesc Espill.⁷²¹ El primer era un escultor actiu a Barcelona a la primera meitat del segle XVIII, però no se'n tenen gaires dades. Segurament és el mateix escultor amb qui es van contractar els models de l'urna de sant Bernat Calvó el 4 de novembre de 1720, una vegada reprès el projecte. El contracte va ser cancel·lat i Pere Costa l'encarregat d'executar-los (Dorico 2014, 137-138). Del segon tampoc se'n tenen gaires notícies ni se'n conserva cap obra, malgrat que consta documentat del 1684 al 1729. Se'l relaciona, entre altres obres, amb el retaule major de Sant Andreu de la Barca (1684-1691), amb el retaule del Santíssim Sagrament de la parroquial de Martorell (c. 1694) i amb el retaule del Sant Crist per a la parròquia de Sant Pere de Rubí (c. 1698-1710) (Roig 1990, 18-19; Torras 2001, 127-129).

També va intervenir com a testimoni Joan Sans, actiu a Barcelona després del 1714.⁷²² Del pintor, se'n coneixen poques dades. Carles Dorico (1997a) l'ha documentat com a ajudant de Joan Gallart (c. 1670-1714), un dels més destacats del panorama artístic barceloní de finals del

⁷²⁰ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, 4 de juny de 1720, f. 207r-201v (declaració de Miquel Llavina).

⁷²¹ *Ibid.*, 6 de juny de 1720, f. 201v-197r (declaració de Joan Costa); 8 de juny de 1720, f. 197r-194v (declaració de Francesc Espill).

⁷²² *Ibid.*, 10 de juny de 1720, f. 193r-188v (declaració de Joan Sans).

segle XVII i començaments del XVIII.⁷²³ Segurament, la formació amb Gallart va donar-li un sòlid coneixement de l'art de la pintura, atès que Matons el va seleccionar perquè comparés els canelobres amb la traça i en valorés els canvis. Sans va sostenir la versió de l'argenter i va defensar que «los dichos ciriales fabricados [...] son todos diferentes de lo que enseña el dicho dibujo firmado».

Un dels grans noms que va testificar a favor de Matons és el d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755), el més representatiu dels pintors barrocs catalans i a bastament estudiat per Francesc Miralpeix (2005, 2014). Viladomat va assistir al convent de Santa Caterina el 12 de juny de 1720 per donar suport a la versió de l'argenter i defensar que els canelobres tenien una major perfecció que no pas la que mostrava el dibuix.⁷²⁴ Quant a la possible relació entre els dos mestres, Miralpeix ha defensat el vincle d'amistat i professional que es devia donar entre la nissaga dels Roig, Matons i Viladomat, de manera que l'argenter devia confiar en el pintor per considerar-lo no només una persona suficientment hàbil per jutjar la seva feina, sinó també pel fet que en devia tenir un coneixement previ. D'altra banda, ha apuntat que els arguments esgrimits per l'argenter al llarg del plet quant a l'artisticitat dels canelobres i a la valoració de l'esforç mental per damunt del manual, es retroben en el posicionament d'Antoni Viladomat contra el Col·legi de Pintors, encara que el motiu del litigi fos un altre. En definitiva, «el comportament liberal de l'argenter hauria actuat com a mirall per a homes que, com Viladomat, mostraven actituds obertament antigremials» (Miralpeix 2014, 218-219). Cal assenyalar també que, al voltant del 1732, tots dos mestres van ser cridats per participar en la visura dels treballs de Pere Costa al convent de Santa Caterina Màrtir, si bé van renunciar-hi per causes que es desconeixen. Anys més tard, el 1745, Viladomat va ser requerit per participar en una altra visura per tal de valorar el projecte de Manuel Vinyals per a la reforma del presbiteri de l'església de Santa Maria del Pi. En aquesta ocasió, va coincidir amb Josep Matons, fill de l'argenter, i amb el mestre de cases Josep Juli (Miralpeix 2014, 133, 151-153).

La part de l'argenter va convocar també el fuster i arquitecte Josep Llopart, que va declarar sobre les diferències entre el dibuix i l'obra i sobre els procediments tècnics per construir les branques.⁷²⁵ Devia tenir una relació consolidada amb Matons, atès que cap al 1705 havien col·laborat en la concepció i fabricació d'un model de tòrcul per encunyar moneda de rals de

⁷²³ En relació amb Joan Gallart, vegeu l'article de Francesc Miralpeix (2007).

⁷²⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, 12 de juny de 1720, f. 177v-175v (declaració d'Antoni Viladomat).

⁷²⁵ *Ibíd.*, 11 de juny de 1720, f. 181v-179v (declaració de Josep Llopart).

dos a la Seca de Barcelona.⁷²⁶ Posteriorment, va ser un dels fiadors del segon contracte de l'urna de sant Bernat Calvó.⁷²⁷ Però, sobretot, havia intervingut en l'elaboració de diferents elements destinats a reforçar l'interior dels canelobres i en la fabricació de les caixes per traslladar-los a Mallorca.⁷²⁸

També va testificar a favor de Matons el mestre de cases Josep Juli.⁷²⁹ Amb tota probabilitat, es tractava de Josep Juli i Vinyals, fill de Josep Juli *menor* i membre d'una reputada nissaga de mestres de cases. El seu avi, Josep Juli *major*, va ser investit mestre de cases i moler de Barcelona cap al 1660 i, entre altres projectes, va prendre part en la darrera fase de la construcció de la Casa de Convalescència i en les obres de l'Hospital durant més de cinquanta anys. Mort el 1701, els seus descendents van seguir l'ofici: primer els fills Benet Juli († 1711) i Josep Juli *menor* († 1719) i, després, els néts Josep Juli i Fabregat (1685-1748) i Agustí Juli i Fabregat, fills del primer, i Josep Juli i Vinyals (c. 1691- 1761 o 1764), fill del segon. En relació amb la trajectòria professional del testimoni de Matons, se sap que Josep Juli i Vinyals va succeir el pare en el càrrec de mestre de cases del bisbe o del Capítol de la catedral de Barcelona. Arran de la mort del cosí, Josep Juli i Fabregat, va ocupar també el de mestre de cases de la ciutat de Barcelona. Va exercir ambdós càrrecs fins al decés, quan va succeir-lo el seu fill Oleguer Juli i Bordes. Va participar en la construcció de l'església de Betlem a partir del 1732, quan dirigia les obres Agustí Juli i Fabregat (Arranz 1991, 245-268; Perelló 1996, 74-75; Rosell 1996, 204, 242; Borràs Plana 2008, 30). Es tractava, doncs, d'un testimoni de renom, amb un coneixement ferm i contrastat sobre els processos constructius, amb molta credibilitat per declarar sobre les diferències existents entre el dibuix i els canelobres.

El nucli més important de testimonis el conformaven, com és evident, els argenters, que no només van declarar sobre les variacions entre l'obra i la traça i les perfeccions implementades, sinó també sobre les condicions laborals els anys en què va durar la fàbrica. La majoria, a més, eren coneguts o veïns del mestre, amb la qual cosa també van donar detalls sobre aspectes relatius al procés d'obratge. És el cas de Vicenç Carreras i d'Antoni Vicenç, tots dos veïns de

⁷²⁶ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Instrumentos producidos por parte del Dr. Alexis Fornaguera*, f. 521v-449r.

⁷²⁷ AHPB. Josep Francisc Fontana, *Decimum quintum manuale instrumentorum*, 934/15, 26 de setembre de 1720, f. 120r-122v (Madurell 1968, 30).

⁷²⁸ AHPB. Pau Mitjans, *Vigesimum secundum manuale omnium instrumentorum*, 859/29, 14 de desembre de 1710, f. 501r-503v.; *Vigesimum octavum manuale omnium instrumentorum*, 859/35, 26 d'abril de 1716, f. 125r-125v; *Trigesimum manuale omnium instrumentorum*, 859/38, 13 de febrer de 1718, f. 139v-141r i 3 d'abril de 1718, f. 238r-240r.

⁷²⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, 10 de juny de 1720, f. 188r-186r (Josep Juli i Vinyals).

Matons.⁷³⁰ El primer era fill del també argenter Jaume Carreras i va accedir al grau de mestre el 5 de juliol de 1691.⁷³¹ Coneixia bé l'argenter i va poder confirmar diferents aspectes, com els aprenents i fadrins que van treballar en l'obra, el temps que va durar la fàbrica o les recurrents visites de Domingo Fogueres al taller de Matons, sol o acompanyat de diferents personalitats mallorquines. El segon va declarar amb 40 anys i en feia deu que era mestre, atès que havia passat l'examen el 2 de juny de 1710.⁷³² Gràcies al fet d'haver estat «de muchos años a esta parte vezino de Juan Matons», va poder confirmar les mateixes qüestions que havien estat preguntades a Carreras. La seva trajectòria no devia ser molt reeixida perquè, en el cadastre del 1723, apareix en la categoria de «maestros pobres miserables y su trabajo se puede considerar como de un mancebo» i, en el del 1728, com a «maestro pobre de solemnidad».⁷³³

Així mateix, l'argenter Josep Plana, mestre des del 6 de desembre de 1701,⁷³⁴ va aportar informació de primera mà sobre la construcció de l'obra i sobre els col·laboradors de Matons, als quals «ha visto trabajar en la operación y fábrica de los dichos ciriales [...] por ocasión que el testigo intervenía muy a menudo en casa de dicho Juan Matons».⁷³⁵ Segurament també l'argenter Gaspar Montagut havia assistit al procés de fabricació de l'obra, atès que va declarar sobre les dificultats de l'execució y de «los peligros que estaban sujetos por razón del grande fuego habían de suportar», tant el mestre com els fadrins i aprenents.⁷³⁶ Probablement, Matons i Montagut havien compartit entorn formatiu perquè tots dos apareixen com a testimonis de Bonaventura Fornaguera a començaments de la dècada de 1680, quan encara eren «joves argenters».⁷³⁷ Montagut va obtenir el grau de mestre dos anys després que ho fes Matons, l'1 d'octubre de 1692.⁷³⁸

Francesc Cànoves i Josep Rossell també van declarar citats per Matons. El primer, segons va afirmar, tenia 42 anys.⁷³⁹ Era fill de l'argenter homònim i havia obtingut el grau de mestre el

⁷³⁰ *Ibid.*, 27 de maig de 1720, f. 222v-219r (declaració de Vicenç Carreras); 29 de maig de 1720, f. 219r-212v (declaració d'Antoni Vicenç).

⁷³¹ Vicenç Carreras, *disseny d'un anell*, 5 de juliol de 1691 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 697, f. 248).

⁷³² Antoni Vicenç i Lluell, *disseny d'una copa*, 2 de juny de 1710 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 800, f. 351).

⁷³³ AHCB. Gremis. Cadastre personal. C2/1722-1723 i C5/1727-1728.

⁷³⁴ Josep Plana, *disseny d'una gerra destinada a l'oli dels Catecúmens*, 6 de desembre de 1701 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 765, f. 316).

⁷³⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, 12 de juny de 1720, f. 175v-173v (declaració de Josep Plana).

⁷³⁶ *Ibid.*, 13 de juny de 1720, f. 173r-172v (declaració de Gaspar Montagut). En el cadastre personal del gremi corresponent a l'any 1722, consta amb 63 anys i impedit per a exercir l'ofici. AHCB. Gremis. Cadastre personal. C2/1722-1723.

⁷³⁷ AHPB. Joan Navés, *Undecimum manuale omnium contractuum*, 845/20, 10 de juliol de 1688 (testimonis: J. Matons i G. Montagut).

⁷³⁸ Gaspar Montagut, *disseny d'un càntir*, 1 d'octubre de 1692 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 704, f. 255).

⁷³⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, 10 de juny de 1720, f. 186r-181v (declaració de Francesc Cànoves). En el cadastre personal del gremi corresponent a l'any 1722, consta que tenia llavors 49 anys. AHCB. Gremis. Cadastre personal. C2/1722-1723.

20 d'abril de 1693 amb un penjoll de l'Anunciació que revela la gran habilitat que tenia per al dibuix.⁷⁴⁰ Josep Rossell i Gavaldà va declarar amb 29 anys.⁷⁴¹ Havia esdevingut mestre cinc anys abans, el 18 de novembre de 1715.⁷⁴² És interessant assenyalar que el seu pare, l'argenter Francesc Rossell, havia declarat com a testimoni de Matons en el plet que va enfrontar l'argenter amb el mestre Francesc Domènech. Amb tota probabilitat, els unia una relació d'amistat forjada durant els anys formatius, atès que Francesc Rosell va afirmar haver-se format com aprenent i fadrí al taller de Bonaventura Fornaguera durant un període d'11 anys.⁷⁴³ D'altra banda, Matons i Rosell també havien actuat conjuntament com a testimonis en diferents qüestions relatives al mestre quan eren tots dos joves argenters.⁷⁴⁴ És plausible pensar que el decés de Francesc Rosell ja s'hagués produït quan va iniciar-se la visura perquè, en el primer cadastre personal del gremi, el del 1716, hi consta Josep Rossell i Gavaldà com a titular del taller familiar. Conseqüentment, Matons devia recórrer al testimoniatge del fill, a qui de ben segur coneixia des de petit.

Una situació similar podria explicar la presència de l'argenter Joan Mas i Ros entre els testimonis de Matons.⁷⁴⁵ Quan va declarar no era encara mestre argenter, perquè va passar l'examen el 14 de juliol de 1722.⁷⁴⁶ Era fill del també argenter Joan Mas i, per part de mare, estava emparentat amb la nissaga d'argenters de cognom Ros. Va formar-se al taller patern, on pare i fill devien col·laborar conjuntament en algunes obres com, per exemple, en els sis canelobres d'argent fabricats per al Capítol de Vic. El decés de Joan Mas es va produir el mes de juliol de 1721 (Dorico 2015, 95-96). Es pot pensar que el seu precari estat de salut, ja l'estiu de 1720, va fer que no testifiqués en el plet dels canelobres i que ho hagués de fer el fill. Sigui com vulgui, la relació de Matons amb els Mas és clara. D'una banda, Joan Mas pare va ser un dels testimonis del mestre en el plet que va enfrontar-lo amb Francesc Domènech. De l'altra, va ser una de les fermances del segon contracte de l'urna de sant Bernat Calvó, juntament amb el corredor d'orella Josep Mata, l'argenter Josep Plana i el fuster Josep Llopart, els dos darrers

⁷⁴⁰ Francesc Cànoves, *disseny d'un penjoll amb l'Anunciació*, 20 d'abril de 1693 (AHC.B. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 706, f. 257).

⁷⁴¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, 11 de juny de 1720, f. 179r-177v (declaració de Josep Rossell i Gavaldà). En el cadastre personal del gremi corresponent a l'any 1722, consta que tenia llavors 37 anys: AHC.B. Gremis. Cadastre personal. C2/1722-1723.

⁷⁴² Josep Rossell i Gavaldà, *disseny de safata*, 18 de novembre de 1715 (AHC.B. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 822, f. 373).

⁷⁴³ AHC.B. Cúria del veguer i del corregidor, sèrie XXXVII, actuari Josep Huguet, any 1703, caixa 424, *Francesc Domènech contra Joan Matons*, 23 de maig de 1703, p. 17 (declaració de Francesc Rossell).

⁷⁴⁴ A tall d'exemple, vegeu AHPB. Joan Navés, *Octavum manuale omnium contractuum*, 845/17, 17 de juliol de 1685 (testimonis: J. Matons i F. Rosell), 31 d'octubre de 1685 (testimonis: J. Matons i F. Rosell).

⁷⁴⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, 1 de juny de 1720, f. 212v-207r (declaració de Joan Mas i Ros).

⁷⁴⁶ Joan Mas i Ros, *disseny d'un calze*, 14 de juliol de 1722 (AHC.B. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 855, f. 406).

també testimonis de Matons en el plet contra el Capítol de Mallorca.⁷⁴⁷ Però, a més, els unia un parentiu familiar perquè la muller de Joan Mas era cosina germana de Francesca Fornaguera, l'esposa de Matons. Precisament aquest fet va ser emprat sense èxit per la part del Capítol per intentar-ne desqualificar el testimoni perquè «dicho Juan Mas y Ros es pariente en tercero grado de dicho Matons» i, en conseqüència, «el parentesco que tiene es suficiente para que proceda la excepción».⁷⁴⁸

Quant al fill, la producció d'argenteria és poc coneguda. Se n'ha documentat un vericle no conservat per a Escaladei, contractat el 5 de setembre de 1727 i fabricat en col·laboració amb l'argenter Joan Baptista de la Seca. Segons el document contractual, en el cas que el vericle s'hagués de fer visurar abans d'efectuar el darrer pagament, ambdues parts es comprometien a no demanar l'opinió ni «dels pares y fills Tramulles ni Matons respective». Aquesta clàusula indicaria, segons Carles Dorico (2015), una possible mala relació de l'argenter amb els Tramulles i els Matons. Sigui com vulgui, el 1720 Joan Mas i Ros va recolzar la versió donada per l'argenter i va afirmar conèixer bé l'obra i el seu procés d'obratge perquè «el testigo se ha criado y habitado como aún oy en día habita enfrente de la casa de Juan Matons. Y se acuerda muy bien que quando dicho Matons trabajaba en la fábrica de dichos ciriales, ohía desde su casa que passadas las onse de la noche todavía trabajaban».

El darrer testimoni de Matons va ser l'argenter Joan Baptista de la Seca.⁷⁴⁹ Feia poc que era mestre perquè havia passat l'examen el 20 de juny de 1717.⁷⁵⁰ La seva trajectòria professional és gairebé desconeguda i és probable que treballés sempre en qualitat de fadrí. En el cadastre del 1723, hi figura amb 33 anys dins de la categoria de «maestros que trabajan como a mancebos», condició que manté fins al cadastre del 1746, en el qual se'l considera ja inhàbil per a treballar.⁷⁵¹ Anys després, el 1751, va exercir de testimoni d'un procés que va enfrontar diferents argenters (Dorico 2015, 104 n. 27). Quant al plet dels canelobres, només va ser preguntat per dues qüestions: el sou de mestres, fadrins i aprenents i el valor de cada marc d'argent treballat. La seva declaració evidència que no comptava amb gaire experiència professional perquè, amb relació a la darrera pregunta, va afirmar que «no puede él discutir ni expresar con certesa el valor tiene cada un marco de plata de los que se hallan construidos

⁷⁴⁷ AHPB. Josep Francesc Fontana, *Decimum quintum manuale instrumentorum*, 934/15, 26 de setembre de 1720, f. 120r-122v (Madurell 1968, 30).

⁷⁴⁸ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 97r.

⁷⁴⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, 13 de juny de 1720, f. 172v-169v (declaració de Joan Baptista de la Seca).

⁷⁵⁰ Joan Baptista de la Seca, *disseny d'empunyadura d'espasa*, 20 de juny de 1717 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 830, f. 381).

⁷⁵¹ AHCB. Gremis. Cadastre personal. C2/1722-1723 a C17/1746.

y fabricados en los ciriales por ser un trabajo inmenso y que al testigo, por su poca edad, no lo comprende, pues necessita de personas muy experimentadas y versadas en el arte».⁷⁵²

14.2. Visuradors i testimonis de la part del Capítol de Mallorca

La part del Capítol va tenir més dificultats a l'hora d'elegir els visuradors. Des de l'inici, s'havia decantat pels argenters Josep Cots i Francesc Via II, però la impugnació d'aquest darrer per part de Matons va obligar Miquel Fogueres a cercar-ne un altre i a fer confiança en l'argenter Joan Guàrdia. Tots dos eren també artífexs experimentats: Cots era mestre des del 14 de novembre de 1696 i Guàrdia des del 24 de gener de 1704.⁷⁵³ Tanmateix, les seves trajectòries resulten força desconegudes. En relació amb Cots, l'autor anònim del *Desengaño e ingenio aviso que según arte se ha compuesto* —el panegíric escrit a favor de Matons en la qüestió dels canelobres— li atribueix un tabernacle amb la imatge de la Mare de Déu del Carme i el Nen Jesús per a l'església de la Mare de Déu del Carme de Barcelona.⁷⁵⁴ Quant al segon, es tractés d'un artífex de gran habilitat, sobretot si es té en compte el retrat que en va fer Miquel Fogueres a l'hora de proposar-lo a la Reial Audiència: «Y solamente he hallado a Juan Guàrdia platero que tenga las circunstancias de la pericia que se requiere». Potser el bon ofici de l'argenter tenia quelcom a veure amb el fet que «ha practicado algunos años en casa de Juan Matons».⁷⁵⁵ Devia ser, però, proper a Francesc Via II perquè va ser un dels testimonis del contracte entre l'argenter i Rafael Pinyana, síndic del Capítol de canonges de Tortosa, per a la fabricació de la imatge de la Mare de Déu de la Cinta (1705-1706) de la catedral de Tortosa. També ho va ser del contracte dels sis canelobres, signat el 7 de desembre de 1706 entre Guillem Pradell, procurador en aquell moment del Capítol de Tortosa, i Via.⁷⁵⁶

Quant als testimonis que havien de respondre als capítols de la primera i de la segona deducció, la part del Capítol va convocar un nombre considerablement menor en relació amb la part contrària [taula 15]. Concretament en va citar dotze, dels quals només dos eren argenters: Rafael Rossell i Jeroni Elies.⁷⁵⁷ Tenien una edat similar i, a més, havien obtingut la condició de mestre amb només un any de diferència: Elies ho era des del 17 de novembre de

⁷⁵² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 169v.

⁷⁵³ Josep Cots, *disseny de calze*, 14 de novembre de 1696 (AHC. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 726, f. 277); Joan Guàrdia, *disseny de calze*, 24 de gener de 1704 (AHC. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 772, f. 323).

⁷⁵⁴ AHC. *Desengaño e ingenio aviso que según arte se ha compuesto*. Tolosa: Antonio Rellier, 1725, p. 5-12.

⁷⁵⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Causa de suplicación de la Real Provisión de 7 de junio de 1719*, f. 59v.

⁷⁵⁶ AHPB. Joan Solsona, *Manuale nonum instrumentorum*, 890/12, 1 de febrer de 1705, f. 23v-27r (Madurell 1974, 97-98); *Manuale decimum instrumentorum*, 890/13, 7 de desembre de 1706, f. 165v-167v.

⁷⁵⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte del Cabildo*, 5 de juny de 1720, f. 278r-271v (declaració de Rafael Rossell); 7 de juny de 1720, f. 271v-267v (declaració de Jeroni Elies).

1710 i Rossell des del 26 de març de 1711.⁷⁵⁸ Aquesta coincidència no era pas casual, atès que tots dos argenters havien compartit un mateix entorn formatiu a l'empara de Francesc Via II. Rossell n'havia estat aprenent i fadrí del 1699 al 1711, l'any en què va obtenir la categoria de mestre.⁷⁵⁹ En el cas d'Elies, cal sumar-hi, a més, un vincle familiar perquè el 22 de desembre de 1713 s'havia casat amb Francesca Sanpere i Via, neboda del mestre, filla de Francesca Via i de l'argenter Pau Sanpere.⁷⁶⁰ Això va convertir-lo en l'hereu del taller perquè l'argenter no tenia fills que poguessin succeir-lo. Francesc Via II va nomenar hereva universal la seva germana i, en el cas que aquesta no el sobrevisqués, la neboda.⁷⁶¹ Anys abans, el 10 de novembre de 1704, Elies havia substituït Via en el càrrec d'argenter de l'església i obra de Santa Maria del Mar (Bassegoda Amigó 1925-1927, 2: 632). Alhora, consta documentat com a fermança del mestre en alguns contractes i també en va ser un dels marmessors testamentaris.⁷⁶²

TAULA 15. Relació dels testimonis de la part del Capítol de Mallorca, per data de declaració (1720 i 1722)

	Nom	Edat	Ofici	Data de declaració
Primera fase de declaracions, 1720				
1	Francesc Font	37	Escultor	25 de maig
2	Francisco Font	45	Escultor	28 de maig
3	Fèlix Riba	48	Fuster i escultor	31 de maig
4	Josep Font	80	Escultor	2 de juny
5	Rafael Rossell	36	Argenter	5 de juny
6	Jeroni Elies	33	Argenter	7 de juny
7	Jaume Bosch	60	Pintor	9 de juny
8	Joan Sentís	63	Pintor	9 de juny
9	Lluís Girona	49	Sagristà	9 de juny
10	Jaume Carrió	43	Sagristà	9 de juny
11	Francesc Fiter	37	Mestre de cases	13 de juny
12	Francesc Llopart	35	Arquitecte	13 de juny
Segona fase de declaracions, 1722				
1	Francesc Font	38	Escultor	3 de juny
2	Joan Pau Casanoves	33	Pintor	3 de juny
3	Pere Crusells	46	Pintor	3 de juny

⁷⁵⁸ Jeroni Elies, *disseny d'una piqueta d'argent*, 17 de novembre de 1710 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 807, f. 358); Rafael Rossell, *disseny d'un marc d'argent*, 26 de març de 1711 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 808, f. 359).

⁷⁵⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos recibidos por parte del Cabildo de Mallorca sobre los capítulos de 26 de septiembre 1721*, f. 380r-379v.

⁷⁶⁰ AHPB. Francesc Duran, *Llibre de capítols matrimonials*, 900/23, 22 de desembre de 1713, f. 265r-268v (Francesca Sanpere i Jeroni Elies).

⁷⁶¹ AHPB. Antoni Cassani, *Primus liber testamentorum publicatorum*, 930/31, f. 175r-177r. El testament ha estat comentat o transcrit parcialment per Santiago Alcolea (1978, 259-260), Rosa Maria Subirana (2008, 151-153) i Albert Garcia Espuche (2010, 166).

⁷⁶² Vegeu, per exemple, el contracte per a la fabricació d'una urna del Monument de Dijous Sant per a la seu de Vic localitzat per Josep Maria Madurell (1965, 214-215).

TAULA 15. Relació dels testimonis de la part del Capítol de Mallorca, per data de declaració (1720 i 1722)

	Nom	Edat	Ofici	Data de declaració
4	Francesc Espill	63	Escultor	5 de juny
5	Josep Trias	37	Argenter	5 de juny
6	Joan Gasset	39	Argenter	5 de juny
7	Llucià Xuriguier	36	Argenter	14 de juny
8	Josep Quintana	35	Argenter	14 de juny
9	Antoni Serra	36	Argenter	14 de juny
10	Josep Riera	40	Argenter	14 de juny
11	Jeroni Elies	36	Argenter	15 de juny
12	Rafael Rossell	36	Argenter	15 de juny

Font: elaboració pròpia a partir de la informació continguda en el plet. Les edats que hi consten són les consignades pels mateixos testimonis en el moment de la declaració.

En síntesi, els dos únics argenters convocats tenien un vincle clar amb Via que, cal tornar-ho a assenyalar, no havia pogut intervenir com a pèrit de la part del Capítol perquè havia estat vetat per Matons. Tant Rossell com Elies van avenir-se a declarar, en paraules del primer, que «lo que se ve en el dibujo firmado se ve executado en la obra de los ciriales de plata menos en algunas piezas, las cuales no han podido en manera alguna mudar ni alterar totalmente el dicho dibujo». Tot i això, no van poder negar, com va admetre Elies, que l'obra «sí que se ha executado en mayor perfección». Però més enllà d'aquestes puntualitzacions, la seva declaració anava clarament dirigida a sostenir la posició del Capítol en contra de Matons.⁷⁶³

També van avalar la versió del Capítol els germans Francisco i Francesc Font, ambdós escultors.⁷⁶⁴ Pel que fa a la seva trajectòria, el 4 de gener de 1711 van ser contractats per fabricar el retaule de l'església de Sant Pere de les Puelles de Barcelona; en el document s'hi especifica el nom de tots dos i el parentiu familiar, els «dits germans Font» (Pérez Santamaría 1988, 463-464). Ambdós es devien encarregar també del retaule major de Santa Maria del Pi (1730-1736) (Avellí 2007). L'escultor Josep Font, de 80 anys, que de la mateixa manera va prestar declaració convocat per la part del Capítol, n'era el pare;⁷⁶⁵ en el testament i en l'inventari de béns de Francesc Font hi consta que el seu progenitor es deia Josep i que també era escultor (Creixell 2005, 549-551).⁷⁶⁶ Tenien un altre germà, Jaume, que també es dedicava a l'escultura. En els capítols matrimonials de Francisco, així com en l'expedient matrimonial, hi consta la filiació dels

⁷⁶³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte del Cabildo*, 5 de juny de 1720, f. 274r (declaració de Francesc Rossell); 7 de juny de 1720, f. 269r (declaració de Jeroni Elies).

⁷⁶⁴ *Ibid.*, 25 de maig de 1720, f. 305v-298v (declaració de Francesc Font); 28 de maig de 1720, f. 298v-291v (declaració de Francisco Font).

⁷⁶⁵ *Ibid.*, 2 de juny de 1720, f. 285r-278r (declaració de Josep Font).

⁷⁶⁶ Tot i això, si se segueix l'edat consignada en la documentació relativa al plet, Josep Font devia néixer cap al 1640 i no vers el 1675 com va proposar Manuel Arranz (1991, 189).

tres germans (Dorico 2014, 149 n. 22). A tall d'exemple, el 1717 i el 1719, Josep i Francesc Font van cobrar 183 lliures per uns treballs relatius al Monument de Dijous Sant de l'església del monestir de Santa Maria de Jonqueres (Subirana 2008, 148; Miralpeix 2014, 87-88).

Els tres Font van donar suport a la versió del Capítol, si bé Josep Font va admetre que l'obra final mostrava una perfecció superior a la del dibuix. No es té constància dels motius pels quals els Font podrien haver testificat en contra de l'argenter. Tot i això, és interessant assenyalar que almenys Francesc Font va tenir algun tipus de competència professional amb Pere Costa, l'escultor amb qui el 13 de novembre de 1722 es van contractar els models per a l'urna de sant Bernat Calvó. Els escultors Francesc Font, Miquel Bover i Simeó Torras van manifestar, en diverses ocasions, la seva hostilitat envers Pere Costa, tal com consta en diverses actes notariais i actuacions judicials (Dorico 1996, 68 n. 3; 1997b, 124 n. 4). Segons Teresa Avellí (2007, 263-264), l'animadversió de Francesc Font cap a Pere Costa podia deure's al fet que li havia pres el projecte d'embelliment de la capella del Roser del convent de Santa Caterina (1724), atès que ni el seu projecte ni el de Miquel Llavina van convèncer els confreres, que es van decantar per la traça dibuixada per Costa.

La part del Capítol va convocar també el fuster i escultor Fèlix Riba, que va declarar el 31 de maig a l'edat de 48 anys.⁷⁶⁷ L'artífex va afirmar «ser los dichos ciriales de plata correspondientes y que estan echos si y conforme los dichos modelos [...] si bien ay algunos fullajes, arandelas y otras cosas assí semejantes, que no son substanciales, que no se hallan en dichos modelos». En resum, sostenia la versió del Capítol segons la qual els canelobres tenien elements diferencials respecte a la traça i als models efectuats per Roig, però creia que no eren suficients per considerar la variació substancial o total. Amb Riba, el Capítol va cercar un testimoni proper a l'escultor Joan Roig II, atès que va declarar «haver estado siete años en su casa para practicarse en su arte de escultura y arquitectura y aún de traza».⁷⁶⁸

Els preveres i sagristans menors de la catedral de Barcelona, Lluís Girona i Jaume Carrió, van declarar també com a testimonis del Capítol.⁷⁶⁹ Van ser convocats només per a respondre a una pregunta relativa a la custòdia de l'argent destinat als canelobres durant el setge de 1713

⁷⁶⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte del Cabildo*, 31 de maig de 1720, f. 291v-285r (declaració de Fèlix Riba).

⁷⁶⁸ S'ha documentat un escultor de nom Fèlix Ribes (Riba o Ribas) com autor del retaule de la capella de la Paeria de Cervera (1705). Era nadiu de Piera i habitant de Tàrraga, almenys del 1697 al 1705 (Llobet Portella 1989). No es tenen prou dades per saber si es tractaria de la mateixa persona. En tot cas, el Fèlix Riba que va declarar el 1720 com a testimoni del Capítol afirmava ser «vezino de Barcelona». D'altra banda, si va formar-se amb Joan Roig II (i no amb Joan Roig I), ho devia haver fet precisament entre els anys 1697 i 1706.

⁷⁶⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte del Cabildo*, 9 de juny 1720, f. 259v (declaració de Lluís Girona); 9 de juny de 1720, f. 259v-259r (declaració de Jaume Carrió).

i 1714. Tots dos van afirmar que la plata havia estat resguardada a la catedral per ordre de Domingo Fogueres fins a l'abril de 1716, data que coincideix amb la represa de la fàbrica després del requeriment notarial del 1715.

Van declarar també com a testimonis del Capítol el mestre de cases Francesc Fiter, de 37 anys, i l'arquitecte Francesc Llopart, de 35, tots dos el 13 de juny de 1720.⁷⁷⁰ Van ser convocats per valorar les diferències existents entre la traça i els canelobres i sostenir les imperfeccions que el Capítol volia demostrar. El primer devia pertànyer a la nissaga barcelonina de mestres de cases, de la qual en destaca especialment la figura de Joan Fiter, qui devia acabar les obres de l'església de Caldes de Montbui i devia participar en les de la Ciutadella i en les de l'església de Sant Sever de Barcelona (Arranz 1991, 176-180; Carbonell 2007a, 25). En el cas de Llopart, devia tractar-se segurament del mateix arquitecte documentat en relació amb la visura del retaule major de Santa Maria del Pi l'any 1735 (Duran Sanpere 1975b, 326-327).

De la mateixa manera, van actuar com a testimonis els pintors Jaume Bosch, de 60 anys i, Joan Sentís, de 63, que van prestar declaració el 9 de juny.⁷⁷¹ Es tractava de dos artífexs de trajectòria consolidada que van ser convocats per valorar si la manca de correspondència entre ambdós canelobres podia considerar-se una imperfecció. Sentís havia estat cònsol dels pintors durant el període comprès del 1686 al 1687. El seu nom està documentat juntament amb el de Josep Bal, també cònsol, i el de Joan Grau, clavari, en el memorial redactat pel doctor en drets Isidor Pi per a sol·licitar el privilegi de Col·legi a Madrid. Alhora, se sap que va ser un dels quatre pintors nomenats –si bé van renunciar-hi– per valorar la petició del pintor Onofre Casanoves d'abandonar el Col·legi de Pintors per passar a ser mestre daurador (Torras 2012, 429, 438). L'any 1717, tant Sentís com Bosch, van declarar-se pobres de solemnitat, cosa que demostra la situació delicada que va viure el Col·legi de Pintors de Barcelona els anys immediats a la fi de la Guerra de Successió, especialment per la disminució dels membres i la fixació de nous impostos, com el del cadastre o el de la manutenció dels soldats (Miralpeix 2014, 73-74).

En la segona fase de declaracions, hi va haver un nombre significatiu d'argenters que van ser citats per primer cop per la part del Capítol: Llucià Xuriguier, Josep Riera, Antoni Serra i Josep Quintana. Xuriguier havia passat l'examen d'argenter el 25 d'agost de 1712⁷⁷² i consta

⁷⁷⁰ *Ibid.*, 13 de juny 1720, f. 259r-254v (declaració de Francesc Fiter); 13 de juny de 1720, f. 254r-250v (declaració de Francesc Llopart).

⁷⁷¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte del Cabildo*, 9 de juny 1720, f. 267v-265v (declaració de Jaume Bosch); 9 de juny de 1720, f. 265v-265r (declaració de Joan Sentís).

⁷⁷² Llucià Xuriguier, *disseny d'un penjoll amb sant Josep i el Nen Jesús*, 25 d'agost de 1712 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 816, f. 367).

documentat en el cadastre personal del gremi com a mestre amb botiga pròpia.⁷⁷³ Es va casar amb Serafina Elies, filla del fuster Pere Elies. De la seva esposa, se'n conserva el testament i l'inventari de béns.⁷⁷⁴ La trajectòria dels altres tres argenters resulta força desconeguda. Antoni Serra havia esdevingut mestre uns anys abans, el 14 de juny de 1717,⁷⁷⁵ i, segons el cadastre del gremi, també tenia botiga pròpia.⁷⁷⁶

Josep Riera era mestre des del 21 de febrer de 1707.⁷⁷⁷ La seva passantia deixa constància que va exercir de soldat voluntari durant la Guerra de Successió, segurament com a integrant de la Coronela, la milícia popular que va defensar Barcelona constituïda per la gent dels gremis de la ciutat.⁷⁷⁸ La seva situació no devia ser tan favorable com la dels altres dos perquè, si bé en el cadastre del gremi corresponent a l'any 1716 va abonar l'impost corresponent als mestres amb botiga, en els cadastres successius consta en la categoria de «maestros pobres miserables que su trabajo puede considerarse como de un mancebo».⁷⁷⁹ També va declarar el fadrí Josep Quintana, del qual no en consta que passés l'examen de mestre argenter. Tot i això, gràcies al seu testimoni, se sap que havia col·laborat durant el període comprès del 1704 al 1718 amb l'argenter Josep Nadal.

Per tal de valorar el grau de perspectiva que mostrava el dibuix, el Capítol va convocar, entre altres testimonis, dos pintors que no havien intervingut en la convocatòria precedent: Pere Crusells i Joan Pau Casanoves.⁷⁸⁰ Crusells va afirmar tenir en aquell moment 46 anys, dada que en situaria la data de naixement vers el 1676, si bé altres documents coneguts fan endarrerir-la fins al 1672.⁷⁸¹ Quant a la seva trajectòria, se sap que, des del 1689, va formar-se amb el pintor de Barcelona Josep Vives i que el 1704 va ingressar al Col·legi de Pintors. L'any següent es va casar amb Agnès Casanoves, filla del també pintor Onofre Casanoves. Va tenir alguns càrrecs

⁷⁷³ AHCB. Gremis. Cadastre personal. C0/1716-1718 a C7/1731-1732.

⁷⁷⁴ AHSCSP. Herències, llegats, vol. VIII, Inv. 1. Carpeta 45/15/36, 5 de juliol de 1761 (testament de Serafina Xuriguier i Elies); 21 d'octubre de 1762 (inventari de béns); 23-26 d'octubre de 1762 (encant de béns).

⁷⁷⁵ Antoni Serra, *disseny d'un anell*, 14 de juny de 1717 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 829, f. 380).

⁷⁷⁶ AHCB. Gremis. Cadastre personal. C1/1719-1721 a C7/1731-1732.

⁷⁷⁷ Josep Riera, *disseny d'un anell*, 21 de febrer de 1707 (AHCB. *Llibres de Passanties*, vol. III, núm. 787, f. 338).

⁷⁷⁸ En els manuals del notari del gremi Jeroni Borràs i Vinyals, s'hi localitzen diverses actes en les quals s'informava els confreres de la necessitat que s'integressin a la Coronela. N'és un exemple la del 29 de maig de 1704, en la qual s'especificava que, per ordre de Francisco Antonio Fernández de Velasco, virrei de Catalunya amb Felip V durant el període comprès del 1703 al 1705, se sol·licitava a Barcelona que formés «la Coronela de gremis de col·legis y confraries de la present ciutat per resguart d'esta ciutat en atensió de trobar-se l'armada enemiga davant lo moll». En aquella ocasió, van ser escollits com a oficials els argenters Joan Pau Pol (alferes), Ramon Grasas i Jaume Carreras (sergents) i Josep Pla, Joan Nadal i Coll, Miquel Rigalt i Joan Ros (caps d'esquadres). AHPB. Jeroni Borràs i Vinyals, *Decimum quartum manuale*, 887/14, 29 de maig de 1704, f. 119v-121v.

⁷⁷⁹ AHCB. Gremis. Cadastre personal. C1/1719-1721 a C7/1731-1732.

⁷⁸⁰ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos recibidos por parte del Cabildo de Mallorca sobre los capítulos de 26 de septiembre 1721*, 3 de juny de 1722, f. 387v (declaració de Joan Pau Casanoves); 3 de juny de 1722, f. 387r (declaració de Pere Crusells).

⁷⁸¹ Aquesta és la data proposada per Francesc Fontbona (1995, 203) i Santi Torras (2004).

en el si del Col·legi: el 1710 va ser clavari, el 1721 cònsol segon, el 1725 de nou clavari i el 1716 i el 1734 cònsol primer (Fontbona 1995, 203-204). Respecte a la seva producció, les obres que li han estat atribuïdes amb certesa són la coneguda *Diana* (1725) del Museu Nacional d'Art de Catalunya i l'oli sobre coure amb la *Flagel·lació de Crist*, no datat, també al MNAC; un petit retrat de Carles III, l'Arxiduc, (1708), al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona; i les quatre estacions en forma de retrats femenins conservats en una col·lecció privada. Se'n coneix també el testament i l'inventari de béns, documents que permeten saber amb precisió la data de la mort, esdevinguda el 24 de febrer de 1744 (Torras 2004).

Joan Pau Casanoves va afirmar tenir 33 anys el dia de la declaració.⁷⁸² Era fill del pintor Onofre Casanoves, mort el 1710, i de Maria Feixes. Amb tota probabilitat es va formar al taller patern, de manera que devia intervenir en els treballs de decoració per a la capella de la Puríssima de la catedral de Barcelona i en una *Immaculada* per a l'estada del Braç Militar del Principat. Probablement, també es va beneficiar del mestratge de Pere Crusells, atès que el 1705 van esdevenir cunyats. Va assolir la categoria de mestre col·legiat el març de 1710, una data que coincideix amb el decés del pare. Un any després, es va casar amb Agnès Flor, germana de Jeroni Flor, negociant de Girona, ciutat en la qual va residir una temporada cap al 1725. Va morir a Barcelona el 20 de novembre de 1738. Documentalment, se sap que va pintar dos quadres per a l'ermita de Santa Caterina de Torroella de Montgrí, en els quals s'hi representen dos episodis de l'hagiografia de la santa: *Els esposos místics de santa Caterina* i la *Disputa de santa Caterina amb els doctors o filòsofs* (1723). A la catedral de Girona, se l'ha vinculat amb dues obres que presenten els mateixos temes que les pintures de l'ermita de Santa Caterina, amb una *Assumpció* i amb una *Resurrecció* de la capella de Sant Miquel i amb el *Sant Ignasi en èxtasi contemplant la Santíssima Trinitat* i el *Sant Antoni predicant als peixos* de la capella dels Sants Iu i Honorat. També se l'ha relacionat amb el *Sant Ignasi en èxtasi contemplant la Santíssima Trinitat* de l'església de Betlem de Barcelona, perdut el 1936 (Miralpeix 2009).

⁷⁸² Tot i això, Francesc Miralpeix (2009, 268-269) ha localitzat un document de l'any 1723 en el qual Joan Pau Casanoves declara tenir 37 anys. Aquesta dada, així com l'edat consignada en els diversos cadastres personals del Col·legi de Pintors entre els anys 1717 i 1738, fan probable que hagués nascut cap al 1686.

15. Els canelobres al centre del debat

La declaració dels testimonis sobre els capítols continguts en les deduccions tenia la funció de confirmar o negar els arguments sostinguts per cadascuna de les parts i d'orientar els pèrits a l'hora d'elaborar la relació. Per aquest motiu, tant els testimonis com els visuradors van pronunciar-se pràcticament sobre uns mateixos aspectes, formulats o bé a partir d'interrogatoris concrets o bé a partir de capítols explicatius que permetien un major grau de detall en alguns aspectes. És evident que tant les proves testificals com les pericials marquen unes mateixes línies argumentals a partir de les quals es van articular els debats al voltant de l'obra i del seu procés de fabricació. Per aquest motiu, al llarg de les següents pàgines, s'analitzen de forma integrada quins van ser els temes de discussió a partir dels arguments de les parts, de les declaracions dels testimonis i de les relacions dels experts. Abans, però, s'ha considerat oportú oferir una síntesi dels aspectes concrets sobre els quals van versar els interrogatoris, atès que contenen l'essència dels arguments debatuts al llarg de la visura.

15.1. Els punts clau de l'interrogatori dels visuradors

El mandat de la Reial Audiència als visuradors elegits per cadascuna de les parts era del 2 de maig de 1720.⁷⁸³ Tal com s'hi exposa, manaven als argenters Josep Cots, Joan Guàrdia, Antoni Mateu i Pere Joan Sanpere que es presentessin al convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona, on s'hi trobaven custodiats els canelobres. L'escrivà de la causa els llegiria el contracte del 1704, totes les deduccions i també les declaracions efectuades pels testimonis. A continuació, se'ls demanava que mirassin, visuressin, reconeguessin i fessin relació de les dinou disposicions següents, resultat dels interrogatoris proposats per cada part:

1. Especificar si les branques dels canelobres estaven fabricades segons allò demanat en el contracte.
2. Concretar si les modificacions efectuades havien incrementat la perfecció de l'obra, totalment o parcial, i si l'havien variat en allò total o substancial conforme a la traça signada per les parts. Els experts havien de tenir en compte, d'una banda, la facultat concedida a Matons de poder variar les peces que hagués considerat oportú per tal d'incrementar la perfecció de l'obra; d'altra banda, si havia hagut d'assumir més treballs i despeses a causa dels canvis i, en conseqüència, si havia hagut de dedicar a l'encàrrec més temps de l'acordat.

⁷⁸³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 103v-101r.

3. Precisar si en funció de la facultat donada, l'argenter havia pogut modificar les peces sense variar la traça.
4. Determinar si els canelobres s'havien executat conforme a allò estipulat i convingut per les parts, a raó de dita facultat i de la traça signada.
5. Valorar si la traça amb la qual s'havien fabricat els canelobres distava substancialment o total, segons l'art de la grafidia, de la traça firmada per les parts, amb el benentès que l'argenter havia hagut d'incorporar a la traça original les modificacions demanades amb relació a les branques.
6. Donar una estimació, per a l'any 1704 i els següents, del preu de cada marc d'argent treballat segons la traça amb què s'havien fabricat els canelobres. Calia que els experts expressessin amb distinció el valor de l'argent i el valor de les mans, sense contemplar el preu dels models, bronzes, ferros, fustes i altres materials emprats per a la conservació i fortificació de l'obra. Només havien de tenir en compte la manufactura i les despeses accessòries de carbó, pega, guix, minves d'argent, etc.
7. Calcular la quantitat de peces fabricades amb la tècnica de la fosa i les obrades amb la tècnica del repussat, i especificar-ne el pes.
8. Assignar el menor valor de les peces foses pel que fa al treball de les mans.
9. Computar aproximadament la quantitat d'argent emprada en soldadures i cargols.
10. Especificar la llei de l'argent de les soldadures i dels cargols i el seu valor per unça.
11. Estimar la llei de l'argent dels canelobres i tenir en compte la menor llei de la plata usada en soldadures i cargols.
12. Concretar si el model petit de fusta, cera, llautó i coure que mencionava Matons en el seu compte era el mateix al qual s'havia referit l'escultor Joan Roig II en el seu còmput.
13. Determinar si els models continguts en el compte de Matons eren els mateixos que havia desglossat Roig en el seu còmput.
14. Valorar si havia estat necessari fer el model petit i la resta de models continguts en el compte de Matons.
15. Precisar si els models expressats en el compte presentat per Matons eren relatius a la feina d'escultor o de fuster o bé si eren treballs normalment fets pels argenters.
16. Estimar en quant temps es podrien fer els canelobres si s'emprés el mateix nombre d'oficials que havia col·laborat amb Matons.
17. Valorar si era just el valor de les mans a raó de 8 lliures i 5 sous per marc d'argent i si es podria trobar algun altre argenter que fes els canelobres per aquest preu amb igual o major perfecció.

18. Definir l'existència de reforços d'argent a la part interior i calcular-ne el pes en unces.
19. Especificar si els reforços tenien la mateixa estimació en relació amb el preu atorgat a la manufactura i, en cas negatiu, quin seria el seu valor.

En el mandat s'hi concretava de forma expressa que la distinció de les peces foses i de les que no ho eren, així com l'especificació del valor de la llei de l'argent de soldadures i cargols, s'havien de fer «sigún lo que alcansaren con las reglas de su arte y pericia, sin deformar, desazer, cortar ni reducir a piessas los referidos ciriales». Tot i això, demanaven als pèrits conclusions sobre el valor total de les mans per ordre de les dues Reials Provisions: la del 20 de març de 1720, relativa a l'obertura de la visura, i la del 24 d'abril de 1720, corresponent a la resolució dels interrogatoris que havien estat impugnats per Matons.

En les relacions efectuades, els pèrits van deixar constància que havien anat «una y muchas vezes» al convent de Santa Caterina, on hi havia els canelobres, la traça signada, els models gran i petit i «una tabla en la qual se halla delineado en borrón uno de los ciriales».⁷⁸⁴ La falta d'acord entre els argenters d'una i altra part va donar lloc a l'elaboració de dues relacions diferents i, en conseqüència, al fet que s'hagués de nomenar un tercer visurador, l'orfebre Salvador Gibert, el qual va haver de respondre exactament a les mateixes dinou qüestions. L'única diferència és que l'orfebre va poder comptar no només amb les deduccions elaborades per cadascuna de les parts i la declaració dels testimonis, sinó també amb les conclusions a les quals havien arribat els pèrits precedents.⁷⁸⁵

15.2. La variació total o substancial: aspectes generals

Un dels punts clau de tot el procés va consistir a demostrar el grau de variació existent entre el dibuix amb què estaven fabricats els canelobres i la traça signada. La part de Matons volia provar que aquesta variació era total o substancial i que els canvis s'havien executat amb el consentiment del canonge Fogueres. La part del Capítol, en canvi, volia demostrar que la variació era deguda a la facultat concedida a Matons de poder variar les peces que cregués convenient per millorar la perfecció de l'obra, de manera que ja estava prevista en els pactes contractuals.

En la primera de les deduccions, la presentada pel Capítol el 7 de desembre de 1719, es defensava que les peces modificades no podien estar contingudes en la traça firmada perquè, quan es va establir el contracte, encara no havien estat ideades per l'argenter. En canvi, era normal que els models continguessin ja les modificacions implementades, atès que l'obra

⁷⁸⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Cabildo*, f. 342r.

⁷⁸⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 86r-83r.

d'argent havia de fabricar-se a partir d'aquests. Precisament per això, el Capítol s'havia compromès, des de l'inici, a abonar-ne el cost. Els canonges mallorquins aportaven com a prova les èpoques dels pagaments fets a Joan Roig II i, sobretot, un compte escrit de mà pròpia de l'escultor, en el qual s'hi desglossaven amb detall tots i cadascun dels models que ell havia elaborat i que havien servit efectivament per a fabricar els canelobres.

Per al Capítol, tot allò que es trobava modificat en l'obra s'havia fet amb la voluntat d'aconseguir una major perfecció, encara que els canvis haguessin suposat per a l'argenter no sols més feina i despeses, sinó també incrementar el temps d'execució. A més, en el contracte, el preu de les mans s'havia fixat en 8 lliures i 5 sous, tant si l'argenter decidia fer ús de la facultat que li havia estat concedida com si optava per fabricar els canelobres basant-se només en el dibuix signat. De resultes d'això, l'argenter no podia exigir una remuneració diferent pel fet d'haver millorat algunes parts de l'obra. D'altra banda, l'estratègia del Capítol consistia a provar que, entre la traça i els models o entre la traça i l'obra, les variacions havien estat o bé menors o bé necessàries per no incórrer en imperfeccions i que, en conseqüència, l'obra havia estat fabricada a partir del dibuix signat i dels models, tal com preveia el contracte. En concret, la frase emprada per la part del Capítol va ser que l'obra havia estat estipulada «assí respecto del dibuxo como de los modelos».⁷⁸⁶

L'argenter va rebatre l'argument en considerar que el Capítol basava el seu raonament en una frase del contracte, concretament la que feia referència al fet que l'obra havia de ser feta «si y conforme el modelo y trassa firmada en tres partes». Avançava la possibilitat que l'ús del terme «model» com a sinònim de «traça» hagués pogut generar confusió i aclaria que ni ell ni Fogueres, quan van firmar el contracte, s'havien referit a «los modelos propiamente modelos, que son los que se haxen en bulto de barro, sera, madera o otra especie, sino que hablaron solamente del dibuxo echo en papel dándole el nombre de trassa y por sinónimo el apellido impropio de modelo». Per tant, el Capítol no podia argumentar que, segons el contracte, els canelobres havien de seguir els models perquè aquests encara no estaven fabricats. Ans al contrari, els pactes s'havien establert només en funció del dibuix en paper.

El mestre aportava com a prova el compte que havia redactat el gener de 1718, en el qual hi desglossava els models que havia concebut i elaborat i que no coincidien amb els continguts en el compte de Roig. Remarcava que uns i altres eren diferents totalment o substancial del dibuix signat per les parts i que l'obra havia estat fabricada a partir d'aquests i no del dibuix.

⁷⁸⁶ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 150v-142r (capítols 11 a 16 i 55 a 57 de la primera deducció del Capítol).

D'altra banda, afirmava que hauria pogut millorar algunes peces sense variar la traça firmada i que els canvis eren «de tal grado y entidad que no se contienen baxo los límites de la perfección que yo podía dar a la obra sin apartarme del dibuxo firmado por las partes». Atès que les variacions efectuades sobrepassaven qualsevol pacte contractual, tampoc era just el preu de 8 lliures i 5 sous per marc treballat. Ans al contrari, «según el Arte de Graphidia, la obra pide otro muy mayor precio» i, en concret, considerava que l'obra no podia valer menys de 18 lliures per marc treballat.⁷⁸⁷

Per contrarestar els arguments de l'argenter, Miquel Fogueres i Pere Màrtir de Pons i Llorell van emprar com a prova el conjunt d'èpoques i balanços que havien sol·licitat a Mallorca i en els quals el propi Matons havia especificat que els canelobres havien estat fets «si y conforme la trassa havia fet per dit efecte dit Matons, que està firmada en tres diferents parts, [...] si y conforme al thenor del acte de concòrdia fet i firmat per dit Ilustre Senyor canonge com a síndich de dit Molt Ilustre Capítol y per dit Joan Matons lo dia 8 de febrer del any 1704».⁷⁸⁸ Per tant, d'aquestes proves podia inferir-se que no hi havia variació total ni substancial.⁷⁸⁹ En relació amb aquesta qüestió, en el seu interrogatori, l'artífex va respondre que aquestes paraules feien referència al fet que havia seguit les indicacions contractuals relatives a la major alçada dels canelobres i a les característiques que havien de tenir les branques. Assegurava, a més, que en la resposta donada al requeriment del 1715 ja havia manifestat que l'obra no s'estava executant segons el dibuix signat.⁷⁹⁰

L'opinió dels testimonis

L'argenter va fer testificar els seus testimonis sobre la variació entre l'obra i el dibuix signat. Els argenters Joan Gasset, Josep Trias, Vicenç Carreras, Antoni Vicenç i Joan Mas i Ros estaven d'acord amb què la variació era total i substancial i que les modificacions eren de tal grau i entitat que no estaven contingudes dins dels límits de la facultat concedida a Matons. El primer, a més, afegia que el treball fet en els canelobres era «muy diferente y distinto de los otros ordinarios que regularmente hazen los plateros de esta ciudad, porque en el dicho trabajo no sólo fue el trabajo de operar de manos, sino también de un continuo discurso y formación de modelos para poder obrar la misma obra». Per aquest motiu, estimava el valor

⁷⁸⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 141v-125v (capítols 12 a 24 i 57 a 63 de la primera deducció de Matons).

⁷⁸⁸ Extracte del compte final elaborat per l'argenter el 14 de gener de 1718 i reproduït al plet. ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Autos producidos por parte de dicho cabildo sobre el primer pedimento segundo presentado en este proceso de visura*, f. 163v-163r.

⁷⁸⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 124v-116r (capítols 11 a 21).

⁷⁹⁰ *Ibíd.*, f. 100v-93v (resposta als interrogatoris núm. 16 i núm. 36 de la segona deducció de la part del Capítol).

dels canelobres en 18 lliures per marc treballat. El segon, en canvi, creia que per les mans l'argenter podia demanar fins a 20 lliures per marc. El tercer considerava que no era just el preu de 8 lliures i 5 sous per marc i que havia de cobrar «dos tersos más assí por el maquinoso del trabajo como de su perfección», que Matons va calcular en 24 lliures i 15 sous en les peticions resolutives del 27 d'agost de 1721 i del 26 d'agost de 1722. El quart també apostava per un preu elevat, a raó de 20 o 21 lliures per marc, per «ser idea nueva» i de «gran aplicazió». El darrer no apuntava una xifra però considerava que Matons havia de cobrar molt més que allò pactat.⁷⁹¹

L'argenter Francesc Cànoves, els escultors Lluís Bonifaç i Sastre, Joan Costa, Francesc Espill i Miquel Llavina, així com els pintors Joan Sans i Antoni Viladomat, també van declarar que Matons s'havia apartat de la facultat concedida en el contracte però cap d'ells va ser preguntat per la quantitat que hauria hagut de cobrar. Viladomat, per tal de defensar la major perfecció de l'obra en relació amb la traça, va afirmar que si ell hagués de pintar un canelobre «imitando uno de los que se hallan fabricados de plata y después se pusiera al lado del que han firmado las partes, se vería y reconozería claramente ser la diferencia del uno al otro y quan mayor perfección se encontraría en el pintado que no en el firmado, no respecto a los colores de pintura sino por razón del mesmo dibujo».⁷⁹²

L'altre punt clau de l'argumentari de Matons consistia a demostrar que el fet d'apartar-se de la traça convinguda s'havia fet per ordre i consentiment del canonge Domingo Fogueres. En relació amb aquesta qüestió, van testificar alguns argenters i escultors que van viure de primera mà el procés de fabricació dels models i de l'obra. És el cas dels argenters Joan Gasset i Josep Trias, que havien col·laborat amb el mestre durant el temps que va durar la fàbrica. Tots dos van testificar que havien vist sovint el canonge Fogueres al taller de l'artífex per tal de controlar com avançava el procés d'obratge, de manera que el síndic havia de ser plenament conscient del fet que l'obra s'estava fabricant conforme als models i no a partir del dibuix signat. També van declarar que havien escoltat el canonge comentar en diverses ocasions la gran diferència existent entre l'obra i la traça i que així ho havia fet saber a les diferents personalitats mallorquines amb qui visitava el taller de Matons.⁷⁹³ Amb les mateixes

⁷⁹¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 238v-237v (Joan Gasset), 231r (Josep Trias), 221v-221r (Vicenç Carreras), 217v-216r (Antoni Vicenç), 209v-209r (Joan Mas i Ros).

⁷⁹² *Ibid.*, f. 224v-224r (Lluís Bonifaç i Sastre), 203v-203r (Miquel Llavina), 198r (Joan Costa), 195v-195r (Francesc Espill), 189r (Joan Sans), 182r-182v (Francesc Cànoves) i 175r (Antoni Viladomat).

⁷⁹³ *Ibid.*, f. 240r i 236v (Joan Gasset), 235v-234v (Joan Gasset) i 229v-229r (Josep Trias).

consideracions, es van pronunciar els mestres Vicenç Carreras i Antoni Vicenç, veïns de l'argenter, que havien vist sovint el canonge al taller de Matons.⁷⁹⁴

Per contra, els testimonis del Capítol van declarar que no existia una variació total i substancial entre l'obra i el dibuix signat. És el cas dels escultors Francesc i Francisco Font i de Josep Font, que consideraven que l'argenter havia seguit en tot moment el dibuix signat. Quant a les modificacions implementades, van declarar que «han sido en mayor perfección de la obra y sin apartarse del dibujo substancialmente». En definitiva, concloïen que els canvis que havia portat a terme l'argenter tenien dues explicacions. En primer lloc, corregir errors continguts en el dibuix i adaptar-se a les peticions contractuals en relació amb la major amplada de les branques i al fet que aquestes poguessin rodar i sostenir un ciri de 4 lliures de pes. En segon lloc, afegir elements de caràcter ornamental. Però en cap dels dos casos, els canvis justificaven la variació substancial del dibuix. Tot i això, Josep Font va admetre que les modificacions implementades havien suposat «mucho más trabajo del que no hubiera tenido el artífice si no huviese executado o variado las tales piezas».⁷⁹⁵ De la mateixa opinió eren els argenters Rafael Rossell i Jeroni Elies, el fuster i escultor Fèlix Riba, el mestre de cases Francesc Fiter i l'arquitecte Francesc Llopart, que van testificar a favor del Capítol.⁷⁹⁶

L'opinió dels visuradors

La variació substancial i total entre el dibuix signat i l'obra va ser un dels punts clau del desacord entre els visuradors d'ambdues parts. Antoni Mateu i Pere Joan Sanpere, els dos experts nomenats per la part de Matons, van declarar que els canelobres no s'havien fabricat segons el contracte establert entre ambdues parts. Si bé és cert que complien els requisits quant a l'alçada i les característiques de les branques, concloïen que els canelobres d'argent «son totalmente o substancialmente distintos y separados según el arte de platero y de grafidia del dibujo o trassa que firmaron y estipularon las partes en el referido auto de convenio».⁷⁹⁷ D'altra banda, argumentaven que la facultat concedida a Matons en el contracte es limitava a algunes peces i no era extensiva a tot el conjunt. Atès que la variació que havia implementat l'argenter afectava la totalitat de l'obra i que, a més, li havia suposat més treballs, despeses i temps d'execució, raonaven que el Capítol havia de remunerar el mestre amb 17 lliures per

⁷⁹⁴ *Ibíd.*, f. 219r (Vicenç Carreras) i 213r-212v (Antoni Vicenç).

⁷⁹⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte del Cabildo*, f. 302v-302r, 294v (Francesc i Francisco Font) i 281v-281r (Josep Font).

⁷⁹⁶ *Ibíd.*, f. 289v (Fèlix Riba), 274r-273v (Rafael Rossell), 269r-268v (Jeroni Elies), 256r-255v (Francesc Fiter) i 252r-251v (Francesc Llopart).

⁷⁹⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Juan Matons*, f. 320r.

marc treballat alhora que remarcaven que cap altre argenter hauria convingut fer l'obra amb igual o major perfecció per només 8 lliures i 5 sous. Aquest preu només hauria estat adequat en cas que l'obra hagués estat fabricada seguint el dibuix signat.⁷⁹⁸

Josep Cots i Joan Guàrdia, els experts del Capítol, van analitzar minuciosament cadascuna de les parts i van concloure que no existia ni variació total ni substancial. A més, van estudiar les declaracions dels testimonis de Matons i van advertir-hi algunes discrepàncies que van jugar a favor seu. Concretament, van subratllar que l'escultor Lluís Bonifaç i Sastre havia considerat que els canelobres eren «en la mayor parte y casi todos diferentes del dibujo» mentre que Miquel Llavina havia dit que «la mayor parte de la obra de los ciriales es diferente substancialmente o totalmente del dibujo». També Francesc Espill havia reconegut que «los ciriales fabricados tienen una cimilitud o fachada con el cirial que enseña el dicho dibujo; pero que el trabajo y el arte que se ha hecho y executado es todo diferente de lo que enseña el dibujo». De resultes d'aquestes afirmacions, els experts del Capítol inferien que els mateixos testimonis de Matons havien detectat que els canelobres presentaven certes similituds respecte a la traça i que, per tant, calia excloure la variació total i substancial. Concloïen que l'obra d'argent seguia en bona mesura la traça signada i que només s'advertien canvis significatius en algunes parts. Tot i que admetien que l'argenter havia executat amb major perfecció els canelobres, consideraven compensat l'increment dels treballs i costos. D'una banda, perquè el mestre havia emprat més argent del previst i, en conseqüència, havia augmentat proporcionalment el valor de les mans. De l'altre, perquè moltes de les peces havien estat fabricades amb la tècnica de la fosa i, per tant, el seu gruix era considerable. Per tot plegat, consideraven que no hi havia ni variació total ni substancial i que el preu de 8 lliures i 5 sous era just i proporcionat d'acord amb el treball efectuat. Tancaven l'argument amb l'afirmació que hi havia argenters que haurien pogut fer l'obra per aquests diners amb igual perfecció i que, si Matons hagués seguit el dibuix, hauria pogut fer l'obra en sis anys.⁷⁹⁹

La declaració de Salvador Gibert en relació amb aquesta qüestió és més interessant perquè va fer una distinció entre els termes «total» i «substancial». L'orfebre era del parer que no hi havia una variació total perquè entre el dibuix i l'obra existia «una mayor paridad y semejanza de idea, de disposición y orden de partes que con uniformidad componen el todo». Per tant, considerava que l'argenter no havia variat l'obra en allò total però sí en allò particular (és a dir, en peces concretes) alhora que també li havia atorgat major realçament i perfecció. A partir

⁷⁹⁸ *Ibíd.*, f. 320r-319v, 314r-313v.

⁷⁹⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Cabildo*, f. 325r-324v.

d'aquesta evidència, la variació substancial podia acceptar-se o rebutjar-se en funció de com s'entengués el concepte; és a dir, que el terme «substancial» tenia dues possibles accepcions: o bé el significat de «variació total» o bé el de «gran diferència». En el primer cas, no hi havia variació substancial entre el dibuix i l'obra d'argent perquè no hi havia tampoc variació total. En el segon cas, en canvi, sí que podia admetre's la variació substancial perquè no es podia negar una gran diferència entre el dibuix i l'obra. L'orfebre atribuïa aquesta «gran diferència» a la facultat que s'havia atorgat a l'argenter de fabricar l'obra amb major perfecció, la qual havia aplicat «manifestando verdaderamente su ingenio».

Respecte a la valoració del preu que el Capítol havia de pagar per les mans, proposava la quantitat de 10 lliures i 9 sous per marc d'argent treballat perquè «se ha havido de perder mucho tiempo el discurrir el modo de executar las piezas y formar un todo que tuviera buena correspondencia». La seva valoració només superava en 2 lliures i 4 sous el preu establert en el contracte, si bé admetia que «podría ser que se hallarían algunos plateros d'esta ciudad que se empeñarían a hacerlos como los que están obrados a razón de 8 libras 5 sueldos por marco, pero no tengo tanta certeza que dejassen en igual perfección la obra porque miro una grande diferencia en lo que es hazer una obra nunca vista o hazerla viéndola echa».⁸⁰⁰

En relació amb el valor de l'argent, tant els visuradors de Matons, del Capítol com el tercer expert van considerar que, durant el període en què es va fabricar l'obra, s'havia pagat a un preu superior al que determinava el contracte. En conseqüència, tots van convenir que el preu havia de ser de 32 sous per unça, és a dir, 6 diners més per unça que el preu acordat en el contracte. Això va donar peu a l'argenter a reclamar que el Capítol li pagués no només l'import d'aquesta quantitat (203 lliures, 4 sous i 3 diners), sinó també els interessos corresponents, com faria constar just abans que es dictés sentència, el 8 de gener de 1729.⁸⁰¹

15.3. La comparació entre el dibuix i l'obra

Per tal de confirmar o negar la variació total i substancial, el procediment va consistir en la comparació entre el dibuix signat per les parts i l'obra resultant. Gràcies a això, es pot tenir una idea força aproximada de com devien ser, en origen, els canelobres ideats per Matons. La primera font per aproximar-s'hi són els capítols continguts en les deduccions presentades per les parts, atès que s'hi descriuen amb detall les variacions existents entre el dibuix i l'obra; uns amb la

⁸⁰⁰ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación del experto tercero en officio nombrado*, f. 353r-350v, 346r.

⁸⁰¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 177r-177v.

voluntat de demostrar-ne les desviacions i els altres els punts en comú. A partir d'aquí, els testimonis i els visuradors van recolzar les posicions adoptades per la part que els havia convocat.

L'argenter va fer declarar nou testimonis en relació amb les variacions entre el dibuix i l'obra. Els escultors Lluís Bonifaç i Sastre i Joan Costa, els pintors Joan Sans i Antoni Viladomat, el mestre de cases Josep Juli, el fuster i arquitecte Josep Llopart i els argenters Joan Mas i Ros i Francesc Cànoves van estar d'acord amb els canvis que l'argenter havia detallat.⁸⁰² L'únic a plantejar algun matis va ser l'escultor Miquel Llavina.⁸⁰³ Per la seva banda, la part del Capítol va fer declarar vuit testimonis que van confirmar la seva versió. Concretament, els escultors Josep Font i Francesc i Francisco Font, el fuster i escultor Fèlix Riba, els argenters Rafael Rossell i Jeroni Elies, el mestre de cases Francesc Fiter i el fuster i arquitecte Francesc Llopart.⁸⁰⁴

De la mateixa manera, els experts de Matons, Antoni Mateu i Pere Joan Sanpere, van defensar l'existència de notables diferències en cadascuna de les peces que conformaven els canelobres per concloure que «la variación que ha hecho Juan Matons no ha sido según y en conformidad del dibuxo que firmaron las partes sino según y en conformidad del dibuxo totalmente (sigún nuestra arte) distinto y separado de lo que firmaron las partes».⁸⁰⁵ Contràriament, Josep Cots i Joan Guàrdia van acceptar que Matons hagués implementat canvis entre el dibuix i l'obra si bé «la variación referida no es total ni substancial».⁸⁰⁶ Cal destacar la relació de Salvador Gibert, que va detallar, part per part, les diferències existents amb arguments més propers a la versió de l'argenter que no pas a la del Capítol. Tal com s'ha apuntat en l'epígraf anterior, el tercer expert va concloure que l'argenter havia variat les peces dels canelobres «con grande ventaja de primor» però sempre en funció de la facultat concedida en el document contractual. Tot i això, va admetre que «en el particular de las piezas de dicha obra a variado y añadido muchas perfecciones».⁸⁰⁷

En els següents epígrafs es tracten les diferències entre la traça i l'obra i s'incideix en les modificacions relatives al peu, al tronc i als braços, les tres parts constitutives dels canelobres [fig. 281 i taula 16].

⁸⁰² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 226v-224v (Lluís Bonifaç i Sastre), 211v-209v (Joan Mas i Ros), 199v-198r (Joan Costa), 192r-189v (Joan Sans), 187v-185v (Josep Juli i Vinyals), 183v-182r (Francesc Cànoves), 181r-179v (Josep Llopart) i 176v-175v (Antoni Viladomat).

⁸⁰³ *Ibid.*, f. 206r-203v.

⁸⁰⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte del Cabildo*, f. 305r-302r (Francisco Font), 297v-294r (Francisco Font), 291r-288r (Fèlix Riba), 283r-281r (Josep Font), 276r-273v (Rafael Rossell), 270v-268v (Jeroni Elies), 257v-255v (Francesc Fiter) i 253v-252r (Francesc Llopart).

⁸⁰⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Juan Matons*, f. 317r.

⁸⁰⁶ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Cabildo*, f. 329v.

⁸⁰⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación del experto tercero en oficio nombrado*, f. 350v-349r.

Taula 16. Relació de les diferències existents entre la traça dels canelobres i l'obra d'argent

Parts	Traça	Obra
Palmatòries i bleners	Palmatòries cisellades i bleners llisos.	Palmatòries i bleners cisellats.
Branques	Cinc branques principals i les dues restants projectades com dos petits brots que sorgeixen de la central. Sis àngels que sostenen les palmatòries amb les mans. Un àngel central amb els braços caiguts. Cadenetes de flors.	Set branques desenvolupades. Sis àngels enroscats a les branques. Les palmatòries es recolzen directament a les branques. Un àngel central amb un braç aixecat fins a la palmatòria i un de caigut. Cadenetes de flors més nombroses i petites.
Cartutx i àngels	Dos àngels.	Dos àngels amb draps volcians.
Pera o nus	Peça de vuit angles formada per vuit línies rectes iguals. Quatre serafins, dels quals un es veu frontalment i dos de perfil.	Peça de vuit angles formada per quatre línies rectes i quatre de circulars que s'enrosquen verticalment. Quatre àngels sencers enroscats.
Goleta o gargoleta	Peça de planta rodona.	Peça amb dues plantes sobreposades: <ul style="list-style-type: none"> ▪ La primera de vuit angles formada per vuit línies corbes de les quals quatre són més grans. ▪ La segona de vuit angles formada per quatre línies rectes i quatre de corbes. Quatre cartel·les.
Plint	Peça amb una planta de dotze angles formada per sis línies rectes i sis de corbes. Sense pilarets.	Peça amb una planta de setze angles formada per quatre línies rectes i dotze línies corbes: vuit còncaves i quatre de convexes. Quatre pilarets.
Peu o base	Peça de forma triangular amb una planta de dotze angles formada per sis línies rectes i sis de corbes. Tres sàtirs dels quals se'n veuen dos.	Peça de forma quadrangular amb quatre plantes sobreposades: <ul style="list-style-type: none"> ▪ La primera de trenta dos angles formada per setze línies rectes i setze de circulars. ▪ La segona de quaranta angles formada per vint línies rectes i vint de circulars. ▪ La tercera de vint-i-quatre angles formada per dotze línies rectes i dotze de circulars. ▪ La quarta de vuit angles formada per quatre línies rectes i quatre de circulars. Quatre sàtirs i quatre dofins.
Grapa	Peça amb una planta de sis angles formada per tres línies rectes i tres de corbes. Tres mascarons dels quals se'n veuen dos.	Peça amb una planta de vuit angles formada per quatre línies rectes i quatre de corbes. Quatre caps de lleó amb extremitats anteriors i una anella a la boca.

Font: elaboració pròpia a partir de la informació continguda en el plet.

El peu

Una de les discussions més notables al llarg de la visura va ser la relativa a la planta del peu o base dels canelobres, atès que el dibuix no mostrava si aquesta havia de ser triangular o bé quadrangular. En conseqüència, el Capítol volia demostrar que si bé «en el dibuxo firmado por las partes enseña estar más ideado en forma triangular, pero no excluye dicho dibuxo que se

puddesse hazer en forma quadrangular». ⁸⁰⁸ Contràriament, Matons afirmava que el dibuix mostrava clarament que «la planta del pie del dibuxo está en forma triangular i, por mejor dezir, seisangular», mentre que la planta dels canelobres d'argent era «quadrangular o ochoangular», amb la qual cosa hi havia una diferència evident i intencionada entre la traça i l'obra. ⁸⁰⁹

El fet que la planta estigués traçada al dors del dibuix i no a la part frontal va ser allò que va permetre el sorgiment d'aquest debat. Matons va justificar-se amb l'argument que «por ser tan grande el dibuxo me pareció no poner la planta en la frente sino al dorso por no crecer tanto el papel». ⁸¹⁰ Probablement, no estava gaire desenvolupada perquè, en una de les deduccions, el mateix argenter va admetre que el disseny que es trobava al dors no era «más que un borrón de dicha planta». ⁸¹¹ Tot i això, no comprenia com la part del Capítol i els seus testimonis i experts podien interpretar que no tenia cap relació amb els canelobres perquè «no puede presumirse que la planta que es en el dorso se huviesse hecho a otro fin que para manifestar la planta que indica tener el mismo dibuxo». ⁸¹²

Evidentment, es tractava d'una astúcia del Capítol perquè, d'aquesta manera, podia defensar que «no se halla dibuxada planta alguna que ensenya haverse de hazer el pie de los ciriales en forma triangular ni quadrangular». ⁸¹³ De resultes d'això, inferia que l'argenter s'havia reservat la decisió de com executar el peu per a més endavant amb la qual cosa, per molt que Matons hagués concebut primer una planta triangular i després l'hagués canviat a quadrangular, hauria fet el canvi sense variar el dibuix perquè aquest no n'especificava la forma exacta. D'altra banda, el dibuix manifestava que moltes peces havien de ser quadrangulars, amb la qual cosa la planta també havia de ser concebuda amb aquesta forma i, en cap cas, podia ser triangular. ⁸¹⁴

Aquest argument va ser defensat per Francesc i Francisco Font, Francesc Fiter i Francesc Llopart, que van considerar que el peu del dibuix havia de ser quadrangular perquè les branques formaven una línia transversal i, en cas contrari, no hi hauria hagut correspondència. També Fèlix Riba era de la mateixa opinió, a més d'afegir que el peu del dibuix no mostrava perspectiva i, en conseqüència, exclouïa la forma triangular i mostrava la quadrangular «por

⁸⁰⁸ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 147r (capítol 18 de la primera deducció del Capítol).

⁸⁰⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 57r-58r (capítols 7 i 9 de les conclusions de Matons de 27 d'agost de 1721).

⁸¹⁰ *Ibid.*, f. 57v (capítol 7 de les conclusions de Matons de 27 d'agost de 1721).

⁸¹¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 135v (capítol 27 de la primera deducció de Matons).

⁸¹² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 57v (capítol 7 de les conclusions de Matons de 27 d'agost de 1721).

⁸¹³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 147r (capítol 19 de la primera deducció del Capítol).

⁸¹⁴ *Ibid.*, f. 147r-146v (capítols 17 a 22 de la primera deducció del Capítol), 121r-120v (capítols 21 a 29 de la segona deducció del Capítol).

enseñar en el dicho pie dos partes o *panys* que dan razón y correspondencia a una línea transversal». Per la seva banda, els argenters Rafael Rossell i Jeroni Elies defensaven que, pel fet de no haver-hi planta, el dibuix admetia tant el poder-se fer l'obra amb un peu triangular com quadrangular.⁸¹⁵ Sobre aquesta qüestió, Matons va voler subratllar la imperícia dels testimonis del Capítol perquè el peu dibuixat, clarament en perspectiva, demostrava per si sol quina forma havia de tenir sense haver de recórrer a altres parts de l'obra. A més, era un error considerar que, si el peu hagués estat triangular, l'obra hauria quedat imperfecta.⁸¹⁶

En els capítols corresponents a la primera i a la segona deducció, l'argenter ja havia afirmat que qualsevol persona mínimament entesa en l'art de la grafidia, de l'escultura i de l'arquitectura seria capaç d'avaluar que el canelobre dibuixat havia de fabricar-se amb una planta de sis angles, tant per la forma amb la qual el peu estava delineat com per la configuració de la planta situada al dors, clarament «triangular o seisangular». En canvi, el peu dels canelobres d'argent estava fabricat amb una planta quadrangular [fig. 282]. Més concretament, Matons explicava que el peu dibuixat era de sis angles, és a dir, format per tres línies rectes i tres de corbes a nivell de les grapes i de dotze angles al tronc, amb sis línies rectes i sis de corbes. En canvi, el peu obrat disposava de vuit angles al nivell de les grapes, formats per quatre línies rectes i quatre de corbes, i un tronc de quatre plantes de forma quadrangular: la primera de trenta-dos angles causats per setze línies rectes i setze de circulars; la segona amb quaranta angles causats per vint línies rectes i vint de circulars; la tercera de vint-i-quatre angles causats per dotze línies rectes i dotze de circulars; i la quarta de vuit angles causada per quatre línies rectes i quatre de circulars.

Però més enllà de la forma de la planta, hi havia altres diferències que justificaven la variació del peu del dibuix a l'obra. Concretament, es tractava dels canvis implementats a «dichos cartochos como también las figuras de vivientes, verdaderos o fingidos y las molduras, cimetría o montea de dicho pie» [figs. 283-284]. Per tant, argumentava que, en el cas que no hi hagués hagut cap altra variació en els canelobres més enllà de les del peu i de la planta, aquest canvi ja justificava per si sol la diferència total i substancial entre l'obra d'argent i el canelobre dibuixat perquè «la planta es la arca de todo el edificio, dando a las partes su término

⁸¹⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte del Cabildo*, f. 305r-304r (Francesc Font), 297v-296v (Francisco Font), 291r-290r (Fèlix Riba), 276v-276r (Rafael Rossell), 271r-270v (Jeroni Elies), 257v (Francesc Fiter) i 254r (Francesc Llopart).

⁸¹⁶ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 55r-56v (capítols 5 i 6 de les conclusions de Matons de 27 d'agost de 1721).

conveniente».⁸¹⁷ Tot i que en l'escrit presentat per l'argenter i els seus advocats no se citaven les fonts teòriques, aquest és un argument clarament extret de Juan de Arfe perquè, en el llibre quart del *De varia commensuración para la escultura y arquitectura*, introdueix la següent definició: «planta es la arca de todo el edificio, cuya demostración se haze con el compás y regla, dando en cada parte su término conveniente» (Arfe 1675, llib. IV, tít. I, cap. 1, 4).⁸¹⁸

El peu d'argent mostrava un treball superior al del dibuix, tal com van confirmar els seus testimonis i visuradors. Quant als sàtirs [fig. 285], per exemple, l'escultor Lluís Bonifaç i Sastre va assenyalar que els d'argent eren més perfectes perquè «los sátiros que se hallan o enseña el dibujo no enseñan ni brassos ni manos» mentre que els dels canelobres sí que en tenien, sumat al fet que presentaven «la cabeza inclinada y diferente de los que demuestra el dibujo y, por consiguiente, contienen los de los ciriales mayor actitud y perfección según la arte de grafidia».⁸¹⁹ És interessant assenyalar la relació del visurador, Salvador Gibert, que va defensar la versió de Matons:

El pie del dibujo manifiesta ser triangular, en la obra es cuadrángulo, en que manifiesta mayor proporción y perfección para la obra. Y así como en el dibujo havia de haver tres sátiros, en la obra hay quatro y echos con más estudio. En las tres grapas o pies del dibujo hay tres mascarones. En la obra hay quatro semilleones con una anilla en sus bocas. En dicho pie de la obra se hallan quatro delfines que lo adornan, lo que no se hallan en el dibujo: que bien examinado por junto el pie es mucho más primoroso y más proporcionado y mucho más trabajoso que no demuestra el del dibujo.⁸²⁰

El tronc

La documentació identifica el tronc dels canelobres amb el terme «montea». Aquesta part de l'obra comença amb la peça situada immediatament a sobre del peu, definida amb el terme de «vaza o plinto», i acaba a les branques. La part del Capítol defensava que la «vaza o plinto» no havia patit cap canvi rellevant respecte al dibuix perquè havia mantingut la forma quadrangular [fig. 286]. L'única diferència clara eren els pilarets, no inclosos en la traça, si bé es tractava de peces sobreposades que servien d'ornament i que no implicaven cap modificació rellevant.⁸²¹ En canvi, per a Matons aquesta part de l'obra també havia patit canvis substancials perquè, en

⁸¹⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 135v-134v (capítols 25 a 30 de la primera deducció de Matons).

⁸¹⁸ En la primera edició sevillana del *De varia commensuración* de 1585 apareix el terme «arca» mentre que en l'editada per Francisco Sanz l'any 1675 el d'«arca». Posteriorment, al segle XVIII, es torna a recuperar el terme «arca». N'és un exemple la quarta edició impresa a Madrid el 1736. Al llarg del plet, apareixen transcrites ambdues versions, cosa que demostraria l'ús per part de Matons i dels seus advocats de dues edicions diferents.

⁸¹⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 228r.

⁸²⁰ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación del experto tercero en oficio nombrado*, f. 350v-350r.

⁸²¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 146v-146r (capítols 23 a 25 de la primera deducció del Capítol).

el dibuix, mostrava una planta «doseangular», formada per dotze angles, mentre que en l'obra d'argent tenia una planta «dieziseisangular», de setze angles:

Otro si digo que dicha vaza o plinto en los ciriales fabricados está en forma y planta de <dieziseisangular>, pues consta de quatro líneas rectas y doze líneas circulares, las ocho de las quales son cóncavas y las otras quatro que forman los resaltos sobre que se afirman los pilaretes son convexas y, al unirse dichas líneas circulares, forman ocho angulos obtusos y juntamente se hallan otras muchas diversidades a diferencia del dibuxo firmado.

L'argenter va descriure amb precisió el plint de l'obra que, en aparença, no semblava presentar canvis importants respecte al del dibuix amb l'objectiu de demostrar que, efectivament, les modificacions implementades també suposaven la variació total i substancial entre l'un i l'altre. A més, per a l'artífex, no només calia tenir present la diferent composició de la planta, sinó també el fet que hi havia afegit els ressalts i els pilarets, que no estaven inclosos en la traça signada i que, en cap cas, podien ser titllats de «cosa sobrepuesta». Per tant, en aquest cas, la variació substancial i total es basava en la «variedad de ángulos en la forma y planta como en los resaltos y pilaretes».⁸²² Així ho van veure els seus testimonis, visuradors i també el tercer expert.⁸²³ En canvi, els testimonis i els visuradors del Capítol van afirmar que tant el dibuix com l'obra mostraven un plint en forma quadrangular i que els ressalts i els pilarets s'havien pogut executar sense variar el dibuix.⁸²⁴

En el cas de la gargoleta o goleta, sí que hi havia diferències evidents entre el dibuix i l'obra d'argent, perquè havia estat delineada de forma rodona però construïda de forma quadrangular [fig. 287]. Segons el Capítol, el canvi havia estat forçós per tal de mantenir la correspondència amb la resta de peces i, per tant, executat per corregir un error.⁸²⁵ En canvi, Matons i els seus visuradors defensaven que el canvi no s'havia portat a terme per resoldre una imperfecció de la traça, atès que la forma rodona és la més perfecta que existeix i, en conseqüència, accepta qualsevol tipus de planta. L'argenter defensava les modificacions entre ambdues goletes i descrivia la de l'obra d'argent amb els següents termes:

⁸²² *Ibíd.*, f. 134v-133v (capítols 31 a 34 de la primera deducció de Matons).

⁸²³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 226r-225v (Lluís Bonifaç i Sastre), 211r-210v (Joan Mas i Ros) 205v-205r (Miquel Llavina), 199v (Joan Costa), 192r (Joan Sans), 183r (Francesc Cànoves), 180v-180r (Josep Llopart) i 176v-176r (Antoni Viladomat); *Relación de expertos de dicho Juan Matons*, f. 319v-319r; *Relación del experto tercero en oficio nombrado*, f. 350r.

⁸²⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte del Cabildo*, f. 304r i 295v (Francesc i Francisco Font), 289v-289r (Fèlix Riba), 283r-282v (Josep Font), 276r (Rafael Rossell), 270v (Jeroni Elies), 257r (Francesc Fiter) i 253v (Francesc Llopart); *Relación de expertos de dicho Cabildo*, f. 336v.

⁸²⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 146r (capítols 26 a 28 de la primera deducció del Capítol).

Otro si digo que lo contrario, la gargoleta en los ciriales fabricados contiene dos diversas plantas, esto es la primera en forma ochoangular, causada de ocho líneas circulares las quatro mayores que las otras quatro, y la otra también en forma ochoangular pero causada de quatro líneas rectas y quatro líneas circulares y, a más de esto, tienen quatro cartelas y otras cosas que no están en el dibuxo firmado.⁸²⁶

Tots els visuradors i testimonis de Matons van estar d'acord amb què els canvis assenyalats per l'argenter implicaven la variació total i substancial. Només hi va haver una excepció, l'escultor Miquel Llavina, que va apuntar que la goleta d'argent «es totalmente diferente que la gargoleta del dibujo firmado por las partes, no empero substancialmente pues sólo la diferencia es tener diferente la planta la una de la otra».⁸²⁷ De la mateixa opinió era el tercer expert, que va subscriure els canvis, però no que impliquessin la variació en els termes en què volia Matons.⁸²⁸

Una altra de les peces que havia estat clarament modificada respecte a la traça era la pera, és a dir, el nus dels canelobres [fig. 288]. En el dibuix, consistia en una peça de base quadrangular i amb quatre serafins, dels quals només se'n veien tres: un frontalment i dos de perfil. En canvi, a l'obra, la pera manté la planta però amb tres quarts parts enroscades i amb quatre àngels de cos sencer. Segons la part del Capítol, l'únic canvi rellevant havia estat la substitució dels serafins pels àngels enroscats, una modificació que havia pogut ser implementada sense modificar ni variar el dibuix signat per les parts.⁸²⁹ L'argenter, per contra, argumentava que la planta de la pera del dibuix era «ochoangular», és a dir, formada per vuit línies rectes i iguals. També ho era la planta de la pera dels canelobres d'argent però, en aquest cas, formada per quatre línies rectes i quatre de circulars. No obstant això, la diferència clau per tal de determinar la variació total o substancial entre l'una i l'altra es trobava en el fet que la fabricada amb argent era enroscada. Matons descrivia el procediment de la següent manera:⁸³⁰

En tres partes de la mesma pera está opuesta dicha planta en diversos lugares formando quatro líneas circulares que, a modo de canales, se enroscan en el medio de dicha pera, como también se enroscan las otras quatro líneas rectas dividiéndose unas y otras variamente azia sus extremos. Y assí mismo se hallan quatro ángeles enteros enfrente de dichos canales enroscando la pera, de suerte que la pera de los ciriales fabricados, assí por razón de la varia forma de las plantas y ser éstas opuestas, como por la diversidad de ángeles a serafines y otras circunstancias que contiene, es totalmente o substancialmente distinta y separada según arte de graphidia de la pera que ensenya el dibuxo firmado por las partes.

⁸²⁶ *Ibíd.*, f. 133v (capítol 36 a 39 de la primera deducció de Matons).

⁸²⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 205r.

⁸²⁸ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación del experto tercero en officio nombrado*, f. 350r.

⁸²⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 146r-145v (capítols 29 a 32 de la primera deducció del Capítol).

⁸³⁰ *Ibíd.*, f. 133r-132v (capítols 40 a 42 de la primera deducció de Matons).

En aquest cas, també el tercer expert, a diferència dels visuradors i dels testimonis del Capítol, va sostenir la descripció donada per l'argenter i va admetre que la pera de l'obra estava molt més treballada pel fet d'estar parcialment enroscada i tenir quatre àngels de cos sencer en lloc dels quatre serafins que mostrava el dibuix.

Una altra peça motiu de disputa va ser el «cartocho», és a dir, aquella en la qual neixen els dos àngels que serveixen de suport a les branques [fig. 289]. Per al Capítol, la similitud entre el del dibuix i el d'argent era evident, amb l'única diferència que a l'obra els àngels tenen draps voleiants, elements sobreposats que no havien suposat cap modificació rellevant.⁸³¹ Matons, en canvi, afirmava que els àngels d'argent «están con muy diferente disposición y más adelantado Arte». Atès que s'havien modificat les proporcions de les branques, havia estat precís també modificar alguns elements del «cartocho» i dels àngels. Per exemple, havia estat necessari incorporar els draps voleiants per tal de donar més proporcionalitat al conjunt. En definitiva, també en aquest cas, el mestre defensava la variació total i substancial entre el dibuix i l'obra d'argent.⁸³² Per la seva banda, els testimonis i els visuradors de les dues parts van mostrar posicions ben contràries: els de Matons consideraven que aquesta part estava executada de manera completament diferent respecte al dibuix,⁸³³ mentre que els del Capítol creien que l'única diferència era la incorporació de la draperia, cosa que no suposava cap variació rellevant.⁸³⁴ Salvador Gibert es va limitar a afirmar que «en la obra dichos ángeles tienen unos lienzos volantes y en esto y en la cartochería se ha aumentado el trabajo», sense fer-ne cap valoració individual.⁸³⁵

Les branques

Les branques eren, amb diferència, la part que més modificacions havia patit en relació amb el dibuix, de manera que la part del Capítol i els seus testimonis i visuradors no van tenir més remei que admetre l'existència, en aquest cas, d'una variació significativa entre el dibuix signat i l'obra final [fig. 290]. Tot i això, argumentaven que «dicha variación ha sido forzosa y necesaria» pel fet que Matons havia hagut d'implementar les modificacions que li havien

⁸³¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 145v (capítols 33 a 34 de la primera deducció del Capítol).

⁸³² *Ibíd.*, f. 132v-131r (capítols 45 a 46 de la primera deducció de Matons).

⁸³³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 225r (Lluís Bonifaç i Sastre), 210r (Joan Mas i Ros) 199r (Joan Costa), 189v (Joan Sans), 182v (Francesc Cànoves) i 180r (Josep Llopart); *Relación de expertos de dicho Juan Matons*, f. 318r-317v.

⁸³⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte del Cabildo*, f. 303v-303r i 295r (Francesc i Francisco Font), 288v (Fèlix Riba), 282r-281v (Josep Font), 275r-274v (Rafael Rossell), 269v (Jeroni Elies), 256v-256r (Francesc Fiter) i 253r (Francesc Llopart); *Relación de expertos de dicho Cabildo*, f. 332v-332r.

⁸³⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación del experto tercero en oficio nombrado*, f. 350r.

estat assenyalades en el document contractual. Un dels canvis més significatius havia consistit en el fet d'haver convertit les dues branques interiors, projectades com dos petits brots, en dues branques totalment desenvolupades. Val la pena aturar-se en la descripció donada pels visuradors del Capítol pel grau de detall de la descripció:

En el dibujo firmado por las partes sólo se halla dibujado un tronco con cuatro ramas, es a saber, dos por cada parte que finen en fullage sobre el qual se sostienen las quatro imágenes de los ángeles primero y sigundo más baxos. Y los restantes dos de los lados se sostienen sobre una oja que sale del tronco principal, passando en medio de unos y otros unos florones a modo de tulipanes o campanillas que les pasan por encima de las espaldas y tienen con sus manos las arandelas. Y en la obra hallamos que las dos ramas inferiores están alargadas hasta las primeras arandelas y, de cada una de éstas, sale un pimpollo de rama hasta las sigundas arandelas. Y las sigundas ramas también están alargadas hasta las terceras arandelas, todo de una parte y otra. Y las figuras de los ángeles se hallan enroscadas abrazando las ramas en medio de las quales, y de las mismas figuras de los ángeles, se hallan unas cadenillas de flores de campanilla. Y la imagen del ángel del medio, assí en el dibujo como en la obra, está en la misma figura, con la diferencia que la cabeza del de la obra no llega a las arandelas y está sobre fullage y, en el dibujo, está sobre el firme del tronco y llega su cabeza hasta la arandela. Y en el dibujo el dicho ángel tiene los brazos caídos como quien sostiene las flores y, en la obra, tiene el brazo izquierdo alto como quien sostiene con la mano la arandela.⁸³⁶

Tot i l'acurada relació, que no deixa cap dubte sobre les grans variacions executades per l'argenter, els visuradors del Capítol van excloure la variació total i substancial perquè consideraven que les mateixes parts principals es manifestaven tant en el dibuix com en l'obra i, en conseqüència, els canvis implementats no havien requerit la concepció d'un nou dibuix.

D'altra banda, el Capítol havia dedicat alguns punts de les deduccions a demostrar que els canvis responien a la necessitat de corregir les imperfeccions contingudes en el dibuix signat. Aquesta era l'opinió que tenia en relació amb les modificacions sofertes pels angelets dels braços perquè, si bé a la traça sostenien les palmatòries amb les mans, a l'obra eren les branques les responsables de portar a terme aquesta funció [fig. 291]. El Capítol considerava que si Matons hagués mantingut la disposició original, els angelets no haurien tingut la fortalesa necessària per sostenir un ciri de quatre lliures de pes. Conseqüentment, l'argenter s'havia vist obligat a allargar les branques fins a les palmatòries, de manera que aquestes poguessin recolzar-se sobre la mateixa estructura. Es tractava, doncs, d'una modificació necessària, sobretot si es tenia en compte que no hi havia diferències pel que feia a la forma de les branques ni al nombre d'àngels i palmatòries.⁸³⁷ Contràriament, Matons defensava que els canvis existents a les branques demostraven, de forma clara, una variació total i substancial.

⁸³⁶ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Cabildo*, f. 330r-329v.

⁸³⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 144v-144r (capítols 42 a 49 de la primera deducció del Capítol).

D'entrada perquè, si bé hi havia el mateix nombre d'àngels i de palmatòries, aquests elements estaven concebuts de manera totalment diferent. A més, en l'obra d'argent hi havia una quantitat superior de fullatge i de cartel·les, i el mateix podia dir-se de les flors de campaneta que, no tan sols eren més petites i de diferent figura que les del dibuix, sinó també molt més nombroses.⁸³⁸ Però, sobretot, va rebatre l'argument del Capítol amb una descripció del procediment tècnic que hauria portat a terme en cas que hagués seguit la traça i que hauria permès que els angelets sostinguessin els ciris, ratificat pels argenters Josep Trias, Vicenç Carreras, Antoni Vicenç i Joan Mas i Ros, l'escultor Miquel Llavina i també el fuster i arquitecte Josep Llopart:⁸³⁹

Y esto se podía conseguir por medio de unos hierros unidos en el nacimiento de las ramas a un hierro recto puesto en perpendicular, semejante al que se conoce haver a los ciriales fabricados, estendiéndose y separándose cada rama o hierro de las que necesitasen más refuerzo, o de todos hasta llegar a los fullages donde estriban los ángeles con el pie, que cubiertos dichos hierros con las piessas de plata de dichos fullages, y fortificados con tornillos gruesos, passando unos al dorso o espalda de dichas ramas y otros baxo de ellas, collados con roscas (que vulgarmente se llaman famellas), quedaría bien fortificada cada una de dichas ramas entre sí, y también para tener fuertes y fixos para mantenerse en ellas los ángeles. Y haziendo que la plata de los ángeles que se sustentan con un pie (y la de los otros) fuesse casi masissa dende sobre la rodilla asta la planta del pie por medio de un perno remachando, y juntamente soldando al dicho pie un remate o cabo de los referidos fullages que, vaciado o fundido, fuesse muy grueso de plata, y bien ajustado al encaje del repartimiento del fullaje. Y por medio de dos tornillos gruesos que entrassen de traviesso al referido hierro baxo el qual se collasen con dos roscas respectivamente, cubriéndolas después con parte del fullaje de plata, quedaría con buena disposición bien fuerte cada un ángel a su rama perteneciente. Y haziendo lo semejante con un solo tornillo de plata muy grueso, en parte quadrado que remachado, y soldado a la mano del ángel, passando perpendicularmente por la arandela y mechero correspondiente, haziendo que roscasse éste al dicho tornillo.⁸⁴⁰

La part del Capítol va acceptar l'argument tècnic de l'argenter, però per utilitzar-lo al seu favor. Així doncs, va afirmar que els canelobres haurien tingut una major perfecció si l'artífex hagués respectat el dibuix original, perquè els àngels haurien sostingut les palmatòries amb les mans; és a dir, el Capítol li retreia que els ciris es recolzessin directament sobre les branques quan haurien hagut de ser els àngels ceroferraris els encarregats d'aguantar-los.⁸⁴¹ Matons va justificar el canvi pel fet que les dimensions dels ciris que suggeria el Capítol eren molt considerables i les mans

⁸³⁸ *Ibíd.*, f. 131r-130v (capítols 51 a 54 de la primera deducció de Matons).

⁸³⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 234v-234r (Josep Trias), 222r-221v (Vicenç Carreras), 217v (Antoni Vicenç), 210r (Joan Mas i Ros), 204r (Miquel Llavina) i 179v (Josep Llopart).

⁸⁴⁰ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 132r-131v (capítol 49 de la primera deducció de Matons).

⁸⁴¹ *Ibíd.*, f. 120r (capítols 30 a 34 de la segona deducció del Capítol).

dels àngels massa petites, de manera que el contrast hauria estat interpretat com una falta de proporció del conjunt.⁸⁴² Diversos testimonis de Matons, com els argenters Joan Gasset, Josep Trias, Vicenç Carreras, Antoni Vicenç, Joan Mas i Ros i Francesc Cànoves, van avalar la teoria del mestre. També ho van fer els escultors Lluís Bonifaç i Miquel Llavina.⁸⁴³

Un altre canvi pel que fa a les branques atenyia les palmatòries i bleners i, sobretot, el treball de cisell [fig. 292]. En el dibuix, les palmatòries es mostraven cisellades, però no els bleners, que eren llisos. En canvi, a l'obra les dues peces estan decorades amb un treball de cisell. Per al Capítol, es tractava tan sols d'una qüestió ornamental però l'argenter defensava que el treball de cisell era molt diferent del dibuix a l'obra.⁸⁴⁴ Així ho van considerar també diversos dels seus testimonis, com els argenters Joan Gasset i Josep Trias, que ho afirmaven pel fet d'haver treballat en l'obra en qualitat de fadrins, l'argenter Joan Mas i Ros i els escultors Lluís Bonifaç i Sastre, Miquel Llavina i Joan Costa.⁸⁴⁵ Matons afirmava que calia fer cas als seus testimonis perquè els del Capítol que s'havien pronunciat sobre aquesta qüestió no eren argenters, «a quienes más propiamente aspecta el entender del arte de sinselar».⁸⁴⁶

El tercer expert també va reconèixer en les branques de l'obra d'argent una gran diferència i major perfecció respecte a la traça. Tot i això, també en aquest cas, va sostenir que els canvis s'emparaven en la facultat atorgada a Matons en l'acte de conveni i que havien estat implementats per aconseguir «mucho mayor realse», cosa que justificava, segons el seu criteri, la variació substancial però no la total.⁸⁴⁷

15.4. Imperfeccions detectades i rèpliques de Matons

La part del Capítol no només va defensar que l'obra no s'havia fet amb una novació de contracte, sinó que, a més, va apuntar l'existència d'imperfeccions per tal d'argumentar que l'argenter no havia acomplert amb les peticions contractuals. En concret, va intentar demostrar dos defectes: d'una banda, que les branques no assolien l'amplada de 8 pams i mig i,

⁸⁴² *Ibíd.*, f. 112r-111v (capítol 17 de la segona deducció de Matons).

⁸⁴³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 236r (Joan Gasset), 229r (Josep Trias), 223r-222v (Lluís Bonifaç i Sastre), 219r (Vicenç Carreras), 212v (Antoni Vicenç), 207r (Joan Mas i Ros), 201v (Miquel Llavina) i 181v (Francesc Cànoves).

⁸⁴⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 143v (capítols 50 a 54 de la primera deducció del Capítol) i 130v (capítols 55 a 56 de la primera deducció de Matons).

⁸⁴⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 238v (Joan Gasset), 234r (Josep Trias), 224v (Lluís Bonifaç i Sastre), 209v (Joan Mas i Ros), 203v (Miquel Llavina) i 198r (Joan Costa).

⁸⁴⁶ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 65v (capítol 26 de les conclusions de Matons de 28 d'agost de 1721).

⁸⁴⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación del experto tercero en officio nombrado*, f. 350r-349r.

de l'altra, que les figures dels àngels i dels sàtirs no tenien correspondència d'un canelobre a l'altre.

L'amplada de les branques

Pel que fa a la primera de les qüestions, la part del Capítol no podia negar de cap manera que els canelobres tinguessin una alçada d'11 pams i dos quarts i mig però considerava, en canvi, que l'argenter no havia respectat les mides demanades pel que feia a les branques. Segons afirmava, l'amplada, d'un extrem fort de l'estructura a l'altre, era de set pams i dos quarts i mig abundants. En canvi, els 8 pams i mig s'acomplien només de l'extrem d'una palmatòria a l'altra. Es tractava, però, d'un element sobreposat, amb volada, que no formava part pròpiament de l'estructura de les branques. També posava en dubte que tinguessin la capacitat de sostenir, cadascuna d'elles, un ciri de 4 lliures de pes i demanava als testimonis i als experts que donessin el seu parer durant la visura.⁸⁴⁸

Matons va respondre a les acusacions amb capítols específics en les deduccions presentades. Va afirmar que el defecte era totalment inexistent perquè les palmatòries eren un element constitutiu de les branques i, per tant, havien de ser tingudes en compte a l'hora de calcular l'amplada del conjunt. Aclaria, a més, que construir les branques amb tres quarts de pam i mig més d'amplada hauria estat un error de proporció en relació amb l'alçada d'11 pams i dos quarts i mig.⁸⁴⁹ D'altra banda, afirmava que les branques tenien la fortalesa necessària i que, si la part del Capítol volia sortir de dubtes, podia comprovar-ho «cargando sobre dichas brancas un cirio del peso doblado al de quatro libras».⁸⁵⁰

Els testimonis de Matons van donar suport als arguments de l'argenter. El mestre Joan Gasset concordava amb el fet que les palmatòries eren part de les branques i que, per tant, l'amplada respectava els 8 pams i mig que establí el contracte. Opinava que, si Matons hagués calculat l'amplada només en funció dels bleners, hauria incorregut en una falta de proporció. Tenien el mateix punt de vista els argenters Josep Trias, Vicenç Carreras, Antoni Vicenç, Joan Mas i Ros i els escultors Lluís Bonifaç i Sastre, Joan Costa, Francesc Espill i Miquel Llavina i el mestre de cases Josep Juli. Bonifaç, per exemple, va afirmar que, a major amplada de les branques, els canelobres haurien quedat «ananos y assí imperfectos por contener más anxura que lo que requiría su altitud». Per la seva banda, Llavina argumentava que l'amplada dels canelobres es

⁸⁴⁸ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 148v-148r i 123v (capítols 3 a 8 de la primera deducció i capítols 1 a 5 de la segona deducció del Capítol).

⁸⁴⁹ *Ibid.*, f. 140r-139v (capítols 1 a 4 de la primera deducció de Matons).

⁸⁵⁰ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 100r (declaració de Joan Matons de 8 de maig de 1720).

corresponia amb la proporció sesquialtera de forma que, si hagués donat més amplada a les branques, no hi hauria hagut proporcionalitat respecte a l'alçada.⁸⁵¹

En canvi, els testimonis i els experts del Capítol van defensar que les palmatòries no formaven part de l'estructura ferma de les branques i que, per tant, Matons havia incorregut en un error greu. Eren d'aquesta opinió els escultors Josep Font, Francesc i Francisco Font i Fèlix Riba, que van defensar que les mesures sempre s'han de prendre tenint en compte els elements amb fortalesa i no a partir dels elements sobreposats o amb voladura.⁸⁵² De la mateixa opinió eren els argenters Josep Cots i Joan Guàrdia, els visuradors del Capítol, els quals van declarar que «dichos ciriales, en quanto a la anchura de las ramas, no estan echas y fabricadas según lo pactado y estipulado». Van preferir no pronunciar-se en relació amb la capacitat de poder sostenir un ciri de quatre lliures de pes pel fet de no haver pogut examinar els canelobres per la part interior.

Els visuradors de Matons van determinar que els canelobres tenien l'alçada requerida i que les branques havien estat fabricades amb l'amplada convinguda en el contracte, amb la capacitat de poder rodar sense que ho fes la resta de l'obra i amb la possibilitat d'aguantar un ciri de 4 lliures de pes.⁸⁵³ Aquesta va ser la versió sostinguda també per Salvador Gibert, el tercer visurador, atès que va afirmar que els canelobres respectaven totes les circumstàncies previstes en el document contractual. En conseqüència, «la obra queda con propoción y buena correspondencia, que al darle más anchura fuera estado imperfección». Quant a la fortalesa de les branques, també considerava que l'acomplien no sols per haver observat el sistema previst en el dibuix, sinó també perquè «se me dezicieron tres arandelas y matxero de dichas ramas y vi parte del yerro que van dentro dichas ramas y corresponde a la trasa y tener la fortaleza que se necessita».⁸⁵⁴

Manca de correspondència i errors de perspectiva

Pel que fa la segona de les qüestions, el Capítol al·legava que els àngels no tenien correspondència d'un canelobre a l'altre; és a dir, que no hi havia un joc de mirades o de simetria entre ells [fig. 290]. En concret, assenyalava l'àngel del mig de les branques i el situat a la part posterior [figs. 293-294]. La mateixa imperfecció l'atribuïa als sàtirs del peu, tant per la

⁸⁵¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 235v (Josep Trias), 222v (Vicenc Carreras), 218v (Antoni Vicenc), 212r (Joan Mas i Ros), 228v (Lluís Bonifaç i Sastre), 201v (Joan Costa), 196v (Francesc Espill), 207r (Miquel Llavina), 188r-187v (Josep Juli i Vinyals) i 243r-240v (Joan Gasset).

⁸⁵² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte del Cabildo*, f. 305v (Francesc Font), 298v (Francisco Font), 291v-291r (Fèlix Riba) i 285r-283v (Josep Font).

⁸⁵³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Juan Matons*, f. 316r.

⁸⁵⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación del experto tercero en oficio nombrado*, f. 353r-352r.

falta de correspondència entre les figures d'un mateix exemplar com entre les d'un canelobre a l'altre. A més, hi afegia una altra qüestió: els àngels de les branques, amb l'excepció del situat al mig, es mostraven imperfectes mirats de perfil. Ateses les grans deficiències detectades, volia fer prevaler la clàusula contractual segons la qual l'argenter estava obligat a corregir-les i assumir-ne les despeses.⁸⁵⁵

Matons va argumentar que, en cap moment, havien acordat amb el canonge Domingo Fogueres que els dos canelobres haguessin de fabricar-se amb dibuixos diferents. Ans al contrari, l'argenter havia estat obligat a fabricar els dos exemplars amb un únic dibuix i, per tant, amb uns mateixos models. A més, afirmava que, en ocasió d'una reunió entre el canonge Fogueres, l'escultor Roig i ell mateix, havia intentat persuadir el síndic de la necessitat de fer els models doblats però que aquest no ho havia consentit per tal de no incrementar la despesa.⁸⁵⁶ L'explicació no va convèncer la part del Capítol, que va rebatre que si l'argenter havia fet altres models sense el consentiment de Domingo Fogueres ni del Capítol, també n'hauria pogut fer per aconseguir la correspondència entre les figures.⁸⁵⁷

En qualsevol cas, per a l'argenter, la falta de correspondència no era un defecte. Primer, perquè els àngels i els sàtirs d'argent tenien major perfecció que els del dibuix. Segon, perquè en el cas de les columnes entorxades i altres obres similars, les figures no sempre presentaven aquesta particularitat. Tercer, perquè en el cas dels candelers, tant petits com grans, allò habitual era fer-los d'un mateix tenor i sense correspondència. Defensava, a més, que en cadascun dels canelobres les figures dels sàtirs sí que complien aquesta característica. Quant a la suposada imperfecció dels àngels vistos de perfil, l'argenter feia notar que es tractava només d'un efecte derivat de l'ús de la perspectiva perquè havia prioritzat el punt de vista frontal i no el lateral a l'hora de construir les branques.⁸⁵⁸

Els testimonis convocats per la part de l'argenter van mostrar opinions diverses. La majoria van concordar amb el fet que no havia estat un error construir els àngels i els sàtirs dels dos exemplars amb un mateix model. D'aquest criteri eren els argenters Joan Gasset, Josep Trias, Vicenç Carreras, Antoni Vicenç, Joan Mas i Ros, Josep Plana i Josep Rossell, els quals van certificar que era habitual que les parelles de candelers fossin concebudes sense diferències. El mestre Rossell argüïa que normalment es fabricaven d'un mateix tenor perquè «si el uno fuesse

⁸⁵⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 143r-142v i 122v (capítols 58 a 65 de la primera deducció i 6 de la segona deducció del Capítol).

⁸⁵⁶ *Ibid.*, f. 139v-137v (capítols 5 a 18 de la primera deducció Matons).

⁸⁵⁷ *Ibid.*, f. 122v (capítol 9 de la segona deducció del Capítol).

⁸⁵⁸ *Ibid.*, f. 139v-137v i 114v (capítols 5 a 18 de la primera deducció i capítol 1 de la segona deducció de Matons).

diferente de otro no tendrían ni observarían buen parecer ni correspondencia, porque no podrían ser pares sino que sería diferente el uno del otro». Eren de la mateixa opinió els escultors Joan Costa i Lluís Bonifaç i Sastre. Aquest darrer va argumentar que ell mateix havia fabricat alguns canelobres grans de fusta i que sempre els havia fet sense correspondència.⁸⁵⁹

L'escultor Francesc Espill, en canvi, va ser una mica més ambigu perquè va declarar que la falta de correspondència entre els dos canelobres no era un defecte que pogués atribuir-se a l'argenter i va argumentar que tant els àngels com els sàtirs demostraven un gran treball i aplicació. Va limitar-se a afirmar que, en cas que s'hagués volgut la correspondència, hauria estat necessari duplicar els models. Va ser més clar l'escultor Miquel Llavina, el qual va haver d'admetre que, si bé els candelers es feien sovint d'un mateix tenor, els canelobres de Matons eren col·laterals amb la qual cosa hauria estat més perfecte que s'haguessin fet amb correspondència. Tot i això, va afirmar, com Francesc Espill, que no era un defecte «por estar aquellos con buen arte». Sigui com vulgui, allò incontestable era que els àngels i els sàtirs havien estat executats amb argent de manera més òptima que la mostrada pel dibuix. Era d'aquesta opinió, per exemple, el pintor Antoni Viladomat, que afirmava que «dichos ángeles y sátiros construidos contienen mayor perfección de los que enseña el dicho dibujo».⁸⁶⁰

Contràriament, els testimonis del Capítol van defensar que la falta de correspondència era un error greu. Els germans Francesc i Francisco Font van remarcar que els dos àngels del mig de les branques haurien hagut de mirar-se entre ells, com també els sàtirs perquè «están todos puestos en una misma forma» i, en conseqüència, «ni tienen los dichos sátiros correspondencia en cada uno de los dichos ciriales de por sí ni del uno al otro cirial». Com a escultors, afirmaven que, en obres similars, els àngels, com també els sants i altres figures, han de tenir correspondència i que, el fet de no tenir-la, era considerat un defecte. Eren de la mateixa opinió el fuster i escultor Fèlix Riba i Josep Font, que trobaven que hauria estat convenient fer les figures amb models diferents perquè, en cas contrari, és «imperfección y muy notada».⁸⁶¹

Els argenters Rafael Rossell i Jeroni Elies, així com el mestre de cases Francesc Fiter i l'arquitecte Francesc Llopart, eren de la mateixa opinió. També ho eren els pintors Jaume Bosch i Joan Sentís que, de fet, només van ser convocats per declarar en relació amb aquest assumpte. Bosch va afirmar que la manca de correspondència entre les figures dels dos

⁸⁵⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 240v (Joan Gasset), 235v-235r (Josep Trias), 228r (Lluís Bonifaç i Sastre), 222r (Vicenç Carreras), 218v-218r (Antoni Vicenç), 212r-211v (Joan Mas i Ros), 201r (Joan Costa), 179r (Josep Rossell) i 175v (Josep Plana).

⁸⁶⁰ *Ibid.*, f. 207r (Miquel Llavina), 196v-196r (Francesc Espill) i 177v (Antoni Viladomat).

⁸⁶¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte del Cabildo*, f. 301r-300v (Francesc Font), 293v-293r (Francisco Font), 286v (Fèlix Riba) i 280r-279v (Josep Font).

canelobres era una imperfecció notable, perquè «dichos ciriales fabricados es una obra col·lateral» y «las dichas imágenes y sátiros devían tener la correspondencia entre ellos para la uniformidad de la obra». Per la seva banda, Sentís va concloure que el fet de no tenir-la «se reputa por imperfección y defecto conozidos».⁸⁶²

Els visuradors no van tractar de forma específica aquesta qüestió. Tot i això, els de Matons van voler precisar que no era una imperfecció que els canelobres no tinguessin correspondència entre ells. Tampoc ho era el defecte que la part del Capítol atribuïa a les branques mirades de perfil, atès que l'obra havia estat executada en perspectiva, de manera que el punt de vista més idoni era el frontal, i «aunque fuesse en algo menos perfecta la obra por el perfil [...] no es defecto sino efecto consequente de la perspectiva y éste mayor perfección de la obra».⁸⁶³

Del mateix parer eren molts dels testimonis de Matons, com els escultors Lluís Bonifaç i Sastre, per a qui l'argenter havia construït les branques dels canelobres «sigún la buena arte de la prespectiva» i Miquel Llavina, que va declarar que el punt de fuga estava correctament situat «en el medio del matxero de la branca perpendicular de los ciriales». També van considerar que la perspectiva estava adequadament treballada els escultors Joan Costa i Francesc Espill, els pintors Joan Sans i Antoni Viladomat i els argenters Josep Trias, Vicenç Carreras, Antoni Vicenç i Joan Mas i Ros.⁸⁶⁴

15.5. Els models

La negativa del Capítol a pagar l'aplicació de l'argenter en els models, que considerava ja abonats a l'escultor Joan Roig II, va generar també un debat molt suggestiu des del punt de vista artístic. L'any 1705, en plena discussió sobre el compte final relatiu als models, l'argenter va assegurar que no esperava cap remuneració per haver-hi treballat. La primera vegada que va mostrar la voluntat de ser retribuït per aquesta feina va ser en la resposta al requeriment del 1715, pretensió que va confirmar en el compte estès l'any 1718.

La part del Capítol va demanar als seus testimonis i visuradors que es pronunciessin sobre el fet de si els models continguts en el compte que havia presentat l'argenter eren coincidents amb els que es trobaven desglossats en el compte de Roig. També volia saber si es tractava d'una feina que habitualment efectuaven els argenters, amb la qual cosa no tindria perquè

⁸⁶² *Ibid.*, f. 273r-272v (Rafael Rossell), 268r-267v (Jeroni Elies), 255r-254v (Francesc Fiter), 267r-265v (Jaume Bosch), 251r (Francesc Llopart) i 265r (Joan Sentís).

⁸⁶³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Juan Matons*, f. 316r-315r.

⁸⁶⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 235r (Josep Trias), 227v (Lluís Bonifaç i Sastre), 222r (Vicenç Carreras), 218r (Antoni Vicenç), 207r (Miquel Llavina), 211v (Joan Mas i Ros), 201r (Joan Costa), 196r (Francesc Espill), 193r-192v (Joan Sans), 177v-177r (Antoni Viladomat).

recompensar-l'hi, o bé si Matons havia portat a terme tasques concernents a escultors i a fusters. En última instància plantejava, erròniament, per què s'havia fabricat el model petit si ja es comptava amb el gran.⁸⁶⁵

Per tal de fonamentar la seva pretensió, l'argenter va argumentar, ja des de la primera deducció, que no només havia treballat durant set mesos i mig en els models que Roig havia fet, sinó que també havia fabricat tot sol els continguts en el seu compte i que, uns i altres, conformaven les peces constitutives d'ambdós models.⁸⁶⁶ També va explicar, com ja havia fet en altres ocasions, que primer s'havia fet el model petit i després el gran, amb el qual s'havia fabricat l'obra.⁸⁶⁷

En la fase probatòria, va convocar diversos testimonis que havien vist de primera mà l'elaboració dels models. Un d'aquests era el daurador Joan Moixí, cunyat de Joan Roig II, que va assegurar que els models continguts en els comptes de Matons i de Roig no eren els mateixos. Va declarar, a més, que havia vist els dos artífexs treballant a casa de l'escultor i com, en diverses ocasions, Matons havia dit a Roig «esto que falta a poner en el modelo de madera, lo haré yo en casa de plomo y sera».⁸⁶⁸ També n'havia estat testimoni Joan Gasset perquè, en aquell moment, treballava com a fadrí de Matons. Va declarar que el mestre havia intervingut durant mig any aproximadament en els models que elaborava Roig. Malgrat que no podia dir amb exactitud quina tasca havia efectuat, sí que podia afirmar que durant aquest període cada nit un aprenent anava a cercar-lo a casa de l'escultor.⁸⁶⁹ De la mateixa manera, van assegurar-ho Pau Cot i Josep Trias, respectivament aprenent i fadrí de Matons, que l'havien vist treballar en els models relacionats en el seu compte i que l'havien sentit relatar que havia intervingut uns set mesos i mig en els de Roig. En aquest sentit, va testificar Josep Prats, religiós de l'orde de Predicadors, i que aleshores estava intern a casa de Joan Roig II «para aprender su arte de escultura y arquitectura». El dominic va confirmar haver vist treballar conjuntament en els models l'escultor i Matons durant un any aproximadament. Tots van assegurar, a més, que les peces contingudes en ambdós comptes eren diferents i que es tractava de parts constitutives tant del model petit, que s'havia construït primer, com del gran, que havia servit efectivament per fabricar l'obra.⁸⁷⁰

⁸⁶⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 123v (interrogatoris 2 a 4 de la segona deducció del Capítol).

⁸⁶⁶ *Ibíd.*, f. 136v-135v (capítols 22 a 24 de la primera deducció de Matons).

⁸⁶⁷ *Ibíd.*, f. 114v-112v (capítols 2 a 13 de la segona deducció de Matons).

⁸⁶⁸ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 248r-247v.

⁸⁶⁹ *Ibíd.*, f. 240r.

⁸⁷⁰ *Ibíd.*, f. 246v-244v (Pau Cot), 230v-230r (Josep Trias), 194v-194r i 188v (Josep Prats).

Per tant, era evident que l'argenter s'havia ocupat de tasques que no li concernien i així ho veia Gasset que «quando un ofitíal platero ha de trabajar una cosa primorosa tocante a su arte, lo primero que pide es que le hagan los modelos para la idea de la obra que quieren para poder passar a la obra».⁸⁷¹ També ho van confirmar els argenters Josep Trias, Vicenç Carreras, Antoni Vicenç, Josep Rossell i Josep Plana i els escultors Lluís Bonifaç i Sastre, Joan Costa i Miquel Llavina: tots van declarar que la feina de Matons havia superat la que pertocava als argenters i que havia fet feines d'escultor i fuster. Aquests darrers, a més, van valorar econòmicament el compte de l'argenter. Costa taxava la feina de Matons en 430 lliures, Miquel Llavina en 410 lliures i Lluís Bonifaç i Sastre en 385 lliures.⁸⁷²

Els visuradors del Capítol, en canvi, van limitar-se a dir que allò fet amb fusta concernia normalment els escultors i fusters i que els models de llautó o coure «alguns argenters ho fan i d'altres ho donen a fer». Admetien que els models llistats en el compte de Roig no eren els mateixos que desglossava Matons. Tanmateix sostenien que, una vegada l'escultor ja havia fabricat el model gran, no hauria calgut que l'argenter hagués fet el petit.⁸⁷³ En canvi, el tercer expert creia que primer s'havia fet el petit i després el gran perquè, en cas contrari, hauria estat una feina innecessària. Ratificava també la versió de l'argenter: els models que havia fabricat corresponien bàsicament a tasques que pertocaven a escultors i fusters.⁸⁷⁴

Més enllà de la qüestió econòmica, la part de l'argenter va emprar les declaracions dels testimonis per provar una qüestió clau: que els canvis en els models s'havien efectuat amb el vistiplau del canonge Fogueres. Per tant, el fet que els canelobres s'haguessin fabricat a partir dels models i no del dibuix signat havia estat per ordre i voluntat del síndic.⁸⁷⁵ En aquest sentit, van pronunciar-se diferents testimonis convocats per l'argenter. Un d'aquests, Pau Cot, va afirmar que el canonge anava sovint a casa del mestre i que, en aquelles ocasions, «de orden de Juan Matons, su amo, bajaba algunas vezes el dibujo firmado por las partes». Durant aquestes trobades, l'argenter i el canonge examinaven tant el treball en argent com el dibuix i, en aquest punt, Matons afirmava «ya ve señor canónigo cómo el trabajo es diferente del dibujo». Igualment, també havia vist com el canonge havia anat a casa de l'argenter «con diferentes

⁸⁷¹ *Ibíd.*, f. 237v.

⁸⁷² *Ibíd.*, f. 230v-230r (Josep Trias), 219v (Vicenç Carreras), 213r (Antoni Vicenç), 178r (Josep Rossell), 173v (Josep Plana), 200v (Joan Costa), 223v i 227v-227r (Lluís Bonifaç i Sastre), 202v i 207v (Miquel Llavina).

⁸⁷³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Cabildo*, f. 325v-325r.

⁸⁷⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación del experto tercero en officio nombrado*, f. 347r-346v.

⁸⁷⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 114v-112v (capítols 2 a 13 de la segona deducció de Matons).

cavalleros mallorquines como y también con algunos clérigos y personas seculares de Mallorca» i a tots els advertia de la diferència existent entre l'obra i el dibuix signat.⁸⁷⁶

El mateix va testificar Joan Gasset, que havia vist com el canonge visitava sovint el taller de Matons, sol i també acompanyat de diferents personalitats mallorquines. Allí miraven atentament les peces i «advertían y assían reparar a las sussodichas personas la diferencia que había de las dichas piessas trabajadas, y que entonzes actualment se trabajaban, al dibujo firmado por las partes». El testimoni recordava també que aquestes personalitats, entre les quals es trobava Atanasi d'Esterripa, bisbe titular de Licòpolis (Egipte) i bisbe de Mallorca des de l'1 de juny de 1712 fins al 5 de juliol de 1721, havien verbalitzat que, en retornar a Mallorca, referirien al Capítol la diferència entre les peces d'argent i el dibuix. Per tant certificava, per haver-ho escoltat de primera mà, que l'obra es feia a partir dels models i no del dibuix, amb ordre i consentiment del canonge Fogueres.⁸⁷⁷ Per la seva banda, Josep Prats també sostenia que Fogueres havia anat en diverses ocasions a casa de Roig mentre s'hi treballava el model gran: el canonge l'encoratjava a modificar allò que cregués necessari i, en això, l'escultor hi perdia molt de temps.⁸⁷⁸ En relació amb aquesta qüestió, Miquel Fogueres va declarar que, efectivament, el canonge havia anat sovint a casa de Matons a veure com prosseguia l'obratge, però no estava d'acord amb el fet que fos conscient dels canvis implementats respecte al dibuix i molt menys que els aprovés.⁸⁷⁹

15.6. Oficials, temps i jornals

Més enllà de les raons de caràcter tècnic i artístic, l'argenter va donar també arguments objectius per tal de justificar el major preu que demanava per les mans.⁸⁸⁰ D'entrada, volia fer constar la gran dedicació que li havia suposat l'obra perquè la fabricació no només s'havia allargat molts anys, sinó que també havia estat molt intensa. Va afirmar haver-hi treballat del 9 de febrer de 1704 al 4 de febrer de 1718. Durant aquests catorze anys, s'hi havia dedicat exclusivament, amb l'excepció de períodes petits que sumaven dos anys i nou mesos. Es tractava de recessos en la fàbrica dels canelobres causats per malalties de l'argenter o bé pel temps que havia invertit en altres feines, com la de gravador de la Reial Seca. Però tret d'aquestes excepcions puntuals, havia

⁸⁷⁶ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 244v-244r.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, f. 236v-236r.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, f. 194r-193r.

⁸⁷⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 93r (declaració de Miquel Fogueres de 10 de juny de 1720).

⁸⁸⁰ *Ibid.*, f. 128v-126v (capítols 64 a 72 de la primera deducció de Matons).

dedicat a l'obra un total d'11 anys i 3 mesos durant els quals hi havia treballat cada dia fins passades les 11 de la nit i, fins i tot, molts de precepte.

D'altra banda, l'argenter va fer constar que no hi havia treballat sol i, per tant, als 11 anys i 3 mesos calia sumar-hi el temps treballat pels fadrins (26 anys i 2 mesos i mig) i pels aprenents (17 anys). Per tal d'aportar-ne proves, relacionava els noms d'aquells que havien col·laborat en l'obra i, en el cas dels fadrins, també el període exacte que havien transcorregut a casa seva:

- Joan Gasset, del 19 de febrer de 1704 al 16 de juny de 1712 (8 anys i 4 mesos)
- Magí Font, de l'11 de novembre de 1704 al 19 de juny de 1706 (1 any i 7 mesos)
- Josep Trias, del 7 de febrer del 1707 al 7 de setembre de 1710 (3 anys i 7 mesos)
- Francesc Gómez, del 19 de juny del 1707 al 15 de maig de 1709 (2 anys i 5 mesos)⁸⁸¹
- Joan Baptista Matons (9 anys)
- Emmanuel de la Luque, del 15 de setembre de 1710 al 16 d'octubre de 1713 (3 anys i 1 mes)
- Francesc Martorell, del 31 de maig del 1717 al 15 de febrer de 1718 (8 mesos i mig)

La suma era, en realitat, de 28 anys i vuit mesos i mig, però l'argenter descomptava dos anys i mig pel temps que els fadrins s'havien dedicat a ajudar-lo en altres tasques del taller. També restava dos anys als 19 que comptabilitzava en relació amb els cinc aprenents que va tenir a casa durant tot el període: Josep Pi, Pau Cot, Joan Baptista Matons, Pere Llopart i Joan Roger.

L'argenter va fer testificar alguns d'aquests fadrins i aprenents a fi de confirmar els anys treballats en l'obra, el llistat de col·laboradors i, sobretot, la gran aplicació que li havien dedicat. Un d'aquests va ser l'argenter Pau Cot, qui va afirmar haver estat d'aprenent a casa de l'argenter des de l'any 1711 fins al 1717 i que, durant el temps que va ser-hi, havien treballat constantment en l'obra i amb «muy pocas fiestas libres». Trias era un altre dels que subscribia el grau d'intensitat amb què s'havia hagut d'aplicar en els canelobres quan hi treballava com a fadrí. També va aportar com a testimonis diferents argenters dels quals n'era veí. Vicenç Carreras, Antoni Vicenç, Joan Mas i Ros i Josep Plana van certificar els anys que l'argenter havia treballat en l'obra, els noms dels fadrins i aprenents que Matons havia donat i també que havien vist sovint l'argenter i els seus col·laboradors treballar en els canelobres fins passades les 11 de la nit i durant molts dies festius. Vicenç Carreras, per exemple, va afirmar que

⁸⁸¹ En realitat, seria 1 any i 11 mesos.

l'argenter s'havia dedicat de manera pràcticament exclusiva a l'encàrrec dels canonges malloquins perquè «quando le llegaba a su mano un nuevo trabajo, lo alargava a otros oficiales».⁸⁸²

Quant al temps invertit en l'obra, Matons afirmava que no havia estat excessiu sinó competent, proporcionat i necessari. Alhora sostenia que si els canelobres s'haguessin fabricat amb la traça signada, hauria necessitat la meitat del temps, dels treballs i dels costos. En relació amb aquesta qüestió, l'argenter Joan Gasset corroborava que el temps dedicat a l'obra «fue competente y proporcionado», perquè ell mateix hi havia treballat i creia que no s'haurien pogut fer més ràpidament. De la mateixa opinió era l'argenter Trias perquè, durant el temps que va treballar en l'obra, va poder constatar «lo poco que avanzaba de su trabajo acabado el día».⁸⁸³

Sense tenir-ne un coneixement tant directe, també van testificar en la mateixa línia els escultors Lluís Bonifaç i Sastre i Joan Costa i els argenters Vicenç Carreras, Antoni Vicenç i Josep Plana. Miquel Llavina, a més, va afirmar que en el supòsit que ell hagués de fer els canelobres de fusta «dentro el término que ejecutaría y formaría uno como los de plata, haría tres como los que enseña el dibujo, por lo menos de trabajo que enseña de escultura, arquitectura y fullaje».⁸⁸⁴ Per tant, va ratificar que, amb la meitat del temps, Matons hauria pogut fer els canelobres com mostrava el dibuix.

En canvi, la part del Capítol considerava que l'argenter havia invertit en l'obra un temps excessiu i posava en dubte que s'hi hagués aplicat efectivament els 11 anys i 3 mesos declarats. Per exemple, recordava que, en el requeriment del 1715, l'argenter havia fet constar que els setges a la ciutat de Barcelona havien suposat períodes d'aturada obligatòria.⁸⁸⁵ La resposta de l'argenter, però, era ben ferma: durant els setges, ell mateix anava a buscar les peces que considerava a la catedral de Barcelona, on es custodiaven, per treballar-les al taller. Després les retornava de nou i n'agafava unes altres. De la mateixa manera, va declarar que, durant el temps que les confraries havien de fer guàrdies, ell va eximir-se de l'obligació perquè pagava algú per substituir-lo i, així, poder-se dedicar als canelobres.⁸⁸⁶ La part del Capítol, per la seva banda, va fer declarar dos sagristans menors de la catedral de Barcelona, Lluís Girona i Jaume

⁸⁸² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 245v-245r (Pau Cot), 233r-232v (Josep Trias), 221r-220v (Vicenç Carreras), 214v-214r (Antoni Vicenç), 208v (Joan Mas i Ros) i 175r-174v (Josep Plana).

⁸⁸³ *Ibid.*, f. 238v (Joan Gasset) i 232v (Josep Trias).

⁸⁸⁴ *Ibid.*, f. 223v (Lluís Bonifaç i Sastre), 220v, (Vicenç Carreras), 214r (Antoni Vicenç), 203r (Miquel Llavina), 197v (Joan Costa) i 174r (Josep Plana).

⁸⁸⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 120r-119v i 117r-116v (capítols 35 a 38 i 64 a 68 de la segona deducció del Capítol).

⁸⁸⁶ *Ibid.*, f. 111v (capítols 19 i 20 de la segona deducció de Matons).

Carrió, perquè afirmessin que, durant el setge de 1713 i 1714, l'argent va estar amagat en «el aposiento de la seraria» i que no va ser lliurat a l'argenter fins al mes d'abril de 1716, data que coincideix amb la resolució del requeriment de l'any anterior.⁸⁸⁷

Matons va fer declarar alguns dels seus testimonis sobre aquestes qüestions. Un d'aquests va ser Antoni Vicenç, veí del mestre, que va manifestar que l'havia vist treballar en l'obra durant els setges. Més interessants són les declaracions de dos dels seus col·laboradors. L'argenter Joan Gasset va afirmar haver treballat en l'obra durant els setges de 1705 i 1706, com a fadrí de Matons, i haver vist com s'hi dedicava en el de 1713 i 1714. També ho va fer Pau Cot, qui va testificar que, durant el darrer setge, es va treballar en l'obra fins a començaments del mes d'abril, quan van caure les primeres bombes a Barcelona. Va ser llavors quan tot l'argent es va dipositar a la catedral dins d'unes arques. Tot i això, al cap d'uns dies, el mestre va anar-hi a buscar algunes peces per continuar la feina fins al 24 de juliol. Aquell dia es va aturar l'obratge aproximadament fins a finals de setembre. També va corroborar que Matons pagava algú perquè fes les guàrdies per ell, almenys el temps que va estar-hi d'aprenent.⁸⁸⁸

D'altra banda, l'argenter va fer constar que, durant l'any 1704 i els següents, el sou mig dels mestres, fadrins i aprenents era, en obres comunes i per jornada laboral, respectivament de 30 rals de moneda de billó catalana, de 12 i de 8 (equivalents a 60, 24 i 16 sous).⁸⁸⁹ Per tant, considerava que la seva feina i la dels seus col·laboradors havia de recompensar-se econòmicament amb una xifra superior. La part del Capítol, en canvi, demanava als seus testimonis i visuradors que declararessin si s'hauria pogut fer l'obra amb els mateixos recursos humans però amb menor temps i si, evidentment, algun argenter l'hauria pogut fer cobrant 8 lliures i 5 sous i amb la mateixa perfecció.⁸⁹⁰

Els testimonis de Matons van certificar els sous que havia dit l'argenter en relació amb les condicions de vida i el preu dels queviures i altres béns de primera necessitat. Concretament, van declarar sobre aquesta qüestió els argenters Joan Gasset, Josep Trias, Vicenç Carreres, Antoni Vicenç, Joan Mas i Ros, Josep Rosell, Josep Plana, Gaspar Montagut i Joan Baptista de la Seca. Josep Trias va afirmar que aquests sous es pagaven en «obras lisas y ordinarias [...] y que no llevan de sí la mitad de los gastos de las que han llevado los ciriales». Josep Plana es va

⁸⁸⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte del Cabildo*, f. 259v-259r (Lluís Girona i Jaume Carrió).

⁸⁸⁸ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 243v-243r (Pau Cot), 236r-235v (Joan Gasset) i 212v (Antoni Vicenç).

⁸⁸⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 127r (capítol 71 de la primera deducció de Matons).

⁸⁹⁰ *Ibíd.*, f. 123v-123r (interrogatoris 5 i 6 de la segona deducció del Capítol).

pronunciar amb un argument similar, atès que va dir que l'any 1704 ell «ganava por su jornal diario passados de los dichos treinta reales y la obra no era al pie del trabajo que se ha tenido con la construcción y fábrica de dichos ciriales». Gaspar Montagut, a més, va fer referència a la complexitat de l'obratge i al perill al qual estaven subjectes els fadrins i els aprenents a causa de les temperatures elevades que havien de suportar a l'hora de treballar obres de la magnitud dels canelobres.⁸⁹¹

15.7. La quantitat d'argent emprat

Durant el període probatori, la part del Capítol va intentar demostrar que l'argenter havia mostrat mala fe a l'hora de taxar l'obra; és a dir, que bona part d'allò que havien pesat els canelobres procedia, d'una banda, de l'argent emprat en els reforços interiors i, de l'altra, del fet que la majoria de peces havien estat fabricades amb la tècnica de la fosa i no de planxa.⁸⁹² Però, a més, temia que un dels canelobres tingués un pes superior a l'altre i assenyalava que l'argent de cargols i femelles era habitualment de llei inferior a la resta de l'obra per tal que tinguessin major fortalesa.⁸⁹³ Amb aquest objectiu, va aportar diferents proves de caràcter documental consistents, com s'ha apuntat en epígrafs anteriors, en els diferents balanços sol·licitats expressament a Mallorca.

En un balanç de l'any 1707, l'argenter havia considerat necessari l'ús de 5.230 unces d'argent (653 marcs i 6 unces), si bé es comprometia a emprar-ne només 5.000.⁸⁹⁴ El 21 de desembre de 1711, s'havien pesat les peces obrades d'un canelobre i s'havia detectat que sumaven 331 marcs, 6 unces i 6 argenços. Suposant que l'altre canelobre havia de tenir el mateix pes, l'obra en el seu conjunt havia de fer un total de 663 marcs, 4 unces i 12 argenços. A aquesta quantitat, el mateix Matons hi havia incorporat 129 marcs més d'argent per a altres peces encara no fabricades; és a dir, que segons les previsions del mateix mestre, a 21 de desembre de 1711, els canelobres havien de pesar 792 marcs, 4 unces i 12 argenços. Un any després, el 13 de desembre de 1712, Matons va fer un altre compte en què contemplava també l'argent per a les flors de campanetes i per a les vuit nanses de les boques dels lleons, amb la qual cosa

⁸⁹¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 238v-238r (Joan Gasset), 232r-231v (Josep Trias), 220v-220r (Vicenç Carreras), 214r-213v (Antoni Vicenç), 208r (Joan Mas i Ros), 178v (Josep Rosell), 174v-174r (Josep Plana), 173r-172v (Gaspar Montagut) i 172r-169v (Joan Baptista de la Seca).

⁸⁹² ACM. SAG 2-094, document 16054-202, 24 de març de 1720.

⁸⁹³ ACM. SAG 2-094, document 16054-250, 13 d'abril de 1726: «se demanà per part del Molt Il·lustre Capítol que fossen desguarnits los ciriales a fi de mirar y regoneixer lo interior de aquells, quant més pes tenia lo un que lo altre, judicar la plata hi avia entrat per soldaduras y, al mateix temps, poder pesar los tornillos y famellas que's troban en ells, que regularment se fabrican de plata de inferior ley de la de onze diners».

⁸⁹⁴ Tots els balanços es troben reproduïts en el plet com a proves del Capítol: ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Autos producidos por parte de dicho Cabildo sobre el primer pedimento segundo presentado en este proceso de visura*, f. 167r-155r.

va afegir 532 unces més d'argent (és a dir, 66 marcs i 4 unces). Per tant, segons el darrer còmput, l'obra havia de pesar 859 marcs i 12 argenços. Tanmateix, la fe del contrast va verificar que els canelobres havien pesat 1.016 marcs i 8 argenços, és a dir, 156 marcs, 7 unces i 12 argenços més d'allò que havia declarat el mateix Matons.

De resultes d'aquestes proves documentals, la part del Capítol inferia que l'argenter havia errat a l'hora de calcular l'argent amb l'únic objectiu de cobrar més, tant per les mans com pel material (en total, 3.272 lliures i 6 sous més). Demanava que es pesessin novament totes les peces i apuntava, també, la possibilitat d'un error de la fe del contrast. Alhora proposava interrogatoris relatius a la llei de l'argent, als reforços interiors i a la distinció de les peces fabricades amb una o altra tècnica.⁸⁹⁵ Matons sostenia la impossibilitat d'esbrinar, sense desmuntar l'obra, la tècnica emprada per a fabricar cada peça i quina quantitat d'argent s'havia aplicat als reforços. D'altra banda, afirmava que el canelobre que s'havia pesat el 1711 no estava acabat i també que s'havia hagut d'endeutar per tal d'aconseguir l'argent necessari a causa dels retards en els pagaments. Recordava, a més, que qualsevol còmput que ell hagués pogut fer durant el procés d'obratge era, evidentment, una previsió. Tampoc era procedent pensar que hi havia hagut un error en la fe del contrast i demanar que es tornessin a pesar totes les peces perquè la certificació havia estat feta per oficials públics. Si els canonges mallorquins insistien a fer-ho, l'argenter no s'hi oposava però sol·licitava que les despeses fossin assumides íntegrament pel Capítol.⁸⁹⁶

Els ministres de la Reial Sala van acceptar la petició d'interrogatoris per part del Capítol però van oposar-se al fet que l'obra fos desmuntada i van obligar que l'examen fos ocular. Això va fer que els visuradors no poguessin pronunciar-se de forma efectiva sobre aquestes qüestions. Els experts de Matons, per exemple, no van respondre als interrogatoris relatius a aquestes matèries. En canvi, els del Capítol van considerar que, probablement, la major part de les peces havien estat fetes amb la tècnica de la fosa però sense poder afirmar amb exactitud quines «porque las piezas de plata fundidas, después de trabajadas por lo exterior, tienen la misma apariencia que las obradas en plancha o chapa, siendo preciso para la averiguación que se reconozcan por lo interior».⁸⁹⁷

El tercer visurador tampoc va poder-se pronunciar de forma efectiva en relació amb aquests assumptes. Tot i això, va apuntar la possibilitat que les figures i les palmatòries haguessin estat

⁸⁹⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 149v-149r (interrogatoris 7 a 11 de la primera deducció del Capítol), 123v (interrogatoris 7 i 8) i 119r-117r (capítols 58 a 63 de la segona deducció del Capítol).

⁸⁹⁶ *Ibíd.*, f. 115v-115r i 110v (escrit inicial i capítol 24 de la segona deducció de Matons).

⁸⁹⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Cabildo*, f. 326v.

obrades amb la tècnica de la fosa. Va suggerir que la majoria de les peces del tronc són de fosa, mentre que el peu és conformat per peces fabricades amb les dues tècniques. Segui com vulgui, considerava que, sempre que les fabricades amb la tècnica de la fosa tinguessin un pes raonable, «se puede dar igual valor a las piezas fundidas que a las que no lo son» perquè «no habiendo exceso en el peso como está dicho, no es dañoso a la parte que haze hazer la obra».⁸⁹⁸ També els experts del Capítol van afirmar que era habitual que es paguessin amb el mateix preu, tot i que «acarrean mayores trabajos y costas las piezas en plancha o chapa que no las fundidas».⁸⁹⁹ En canvi, Gibert va assegurar que els argenters sovint empraven la tècnica de la fosa perquè garantia una major perfecció de les peces, fi últim de tot encàrrec. En escrits posteriors a la visura, Matons va manifestar que l'argument de les peces buidades o foses era insubsistent, atès que «no conciste su fábrica solamente en vaciar o fundir las piessas sino también en perficionarlas después de vaciadas (cuyo trabajo en algunas es mayor que si se hizieran de chapa)».⁹⁰⁰

Pel que fa al pes i a la llei de l'argent emprat en soldadures i reforços, ni els experts del Capítol ni tampoc Salvador Gibert van pronunciar-s'hi per la impossibilitat de fer un examen intern. Tanmateix, declaraven que el contrast no distingia la llei de soldadures però si la de cargols i altres peces de menor llei.⁹⁰¹ En canvi, els visuradors de Matons van pronunciar-se en sentit contrari i van afirmar que «tassa dicho contraste toda la plata a un mismo precio sin minorarle por la inferior ley que tienen las soldaduras y tornillos» per tal de compensar l'artífex de les «mermas o menguas que padecen las limaduras de las soldaduras, purificándolas después en el fuego y por las que se pierden en las escobillas con la humedad».⁹⁰²

15.8. La recepció de nous testimonis i el sorgiment de nous debats

La segona fase de proves testificals va tenir lloc del 22 de maig al 15 de juny de 1722 i va implicar el sorgiment de nous debats al voltant de l'obra. La part del Capítol volia interrogar els testimonis sobre dos aspectes: el primer, si el dibuix signat mostrava o no perspectiva que hagués d'executar-se amb relleu; el segon, quins sous havien de cobrar els artífexs, els fadrins i els aprenents. Matons va preparar interrogatoris específics per evidenciar que la perspectiva de l'obra era diferent de la del dibuix però també per insistir en aspectes de tipus laboral que la

⁸⁹⁸ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación del experto tercero en officio nombrado*, f. 348r-347v.

⁸⁹⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Cabildo*, f. 326r.

⁹⁰⁰ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 126r.

⁹⁰¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Cabildo*, f. 325v i *Relación del experto tercero en officio nombrado*, f. 347v-347r.

⁹⁰² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568 *Relación de expertos de dicho Juan Matons*, f. 314r.

part del Capítol volia desmentir. Concretament, havia posat en dubte que el mestre hagués començat a treballar en l'obra el 9 de febrer de 1704 perquè el primer pagament per l'argent era del 25 d'aquell mes. Aquest fet portava a considerar com a sospitosos de suborn aquells testimonis convocats per Matons que havien declarat que l'obra havia començat a fabricar-se el dia després de signar el contracte.

En aquest nou període probatori, la part de Matons va convocar només set testimonis, dels quals sis ja havien intervingut l'any 1720 [taula 14]. L'única nova incorporació va ser la de l'escultor Pere Costa. En canvi, la part del Capítol va convocar dotze testimonis, molts dels quals no havien intervingut anteriorment [taula 15]. L'objectiu a l'hora de sol·licitar noves proves testificals era bàsicament el de contrarestar algunes de les qüestions que havien afirmat els testimonis de l'artífex en relació amb les condicions laborals dels argenters. Precisament per això, en aquesta ocasió, el gruix dels seus testimonis el va conformar aquest col·lectiu, amb sis nous noms que van sumar-se als dos que ja havien testificat a favor seu. Fins i tot, van convocar Josep Trias i Joan Gasset, que havien estat fadrins de Matons.

Perspectiva i relleu

La qüestió clau de la nova convocatòria de testimonis era la de valorar el grau de perspectiva continguda en el dibuix i, sobretot, com havia de portar-se a terme. Els dos experts de Matons havien afirmat que en el dibuix signat no hi havia «perspectiva que deviesse executar-se en relieve, la qual hallamos executada en los ciriales fabricados», cosa que els permetia justificar també la diferència total i substancial entre l'obra i el dibuix.⁹⁰³ El Capítol, per tal de contrarestar-ne l'informe, volia nous testimonis que valoressin si en el dibuix «se hallan delineadas sombras, sátiros, ángeles y otras cosas» i si «das sombras denotan el averse de executar la obra en relieve».⁹⁰⁴

La part del Capítol va fer declarar sobre aquesta qüestió els pintors Joan Pau Casanoves i Pere Crusells i també els argenters Jeroni Elies i Rafael Rossell.⁹⁰⁵ Tots quatre van considerar que el dibuix tenia ombres delineades que indicaven que l'obra s'havia d'executar en «relieve y baxo relieve». L'escultor Francesc Font, el més jove dels dos germans, i Francesc Espill, que havia format part de la convocatòria de Matons, van fer alguns matisos. El primer va declarar que, si bé en el dibuix signat hi havia parts ombrejades, sátirs, àngels i altres elements que denotaven

⁹⁰³ *Ibíd.*, f. 318r-317v.

⁹⁰⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 92v (capítols 33 i 34 de l'escrit del 26 de setembre de 1721).

⁹⁰⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos recibidos por parte del Cabildo de Mallorca sobre los capítulos de 26 de septiembre 1721*, f. 387v (Joan Pau Casanoves), 387r (Pere Crusells), 381v (Jeroni Elies) i 381r (Rafael Rossell).

haver-se de fer en relleu, «no por ser sombreado el dicho dibuxo ha de quedar la obra en todo relieve, porque el Arte ensenya que siempre y quando un official hace alguna trassa dibide las sombras en tres especies, como es el término de ellas claro, escuro y fuerte [...] por dar a denotar el relieve medio, relieve y baxo relieve». Apuntava una diferència entre l'obra en si mateixa, que indubtablement havia de construir-se en volum rodó per tal de «poderse ver por todas las partes», i els elements de tipus ornamental els quals, encara que en el dibuix apareguessin ombrejats, no tenien perquè ser fabricats «en todo relieve».⁹⁰⁶ El segon va observar l'existència d'ombres en el dibuix, si bé va considerar que no indicaven «la medida cierta del relieve que han de tener sino que denotan o demuestran que ha de haver relieve en la obra fabricada».⁹⁰⁷

Per la seva banda, l'argenter, en els capítols del 7 de maig de 1722, havia considerat l'existència de dos tipus de perspectiva:

Una que indica haverse de hazer la obra (o alguna de las partes principales d'ella) en toda forma, o relieve, o en todo bulto, sin quedar en la obra, ni en ninguna de sus partes principales, perspectiva después de obradas o fabricadas. Y la otra es perspectiva que indica haverse de hazer la obra, o alguna de sus partes principales, en medio relieve, o en parte de relieve, quedando aún en la obra, o en alguna de sus partes principales, perspectiva después de obradas o fabricadas.⁹⁰⁸

Matons afirmava que en el dibuix hi havia perspectiva del primer tipus, és a dir, que mostrava que l'obra havia de fabricar-se en volum rodó. En canvi, la traça no evidenciava perspectiva del segon tipus, és a dir, de mig i baix relleu. En conseqüència, si l'obra s'hagués executat conforme a la traça signada, no hauria tingut relleu. Per tal d'avaluar aquest raonament, va fer declarar els escultors Pere Costa, Francesc Espill i Miquel Llavina, així com el pintor Antoni Viladomat.⁹⁰⁹ Tots ells van certificar que, si bé els elements ombrejats, sàtirs, àngels i altres aspectes de la traça havien d'executar-se en relleu per aconseguir una major perfecció, el dibuix no ho especificava. Espill afegia que en la traça les branques no demostraven haver-se d'executar en perspectiva, però sí que la tenien en l'obra d'argent. Per la seva banda, Llavina afirmava que, a diferència del dibuix, els canelobres tenien perspectiva «por quanto aquellos estan puestos con graduación de perspectiva, tanto de afrente como de perfil, distinguiéndose y diferenciándose de las otras obras, que quedan de relieve, sin perspectiva». En definitiva, per

⁹⁰⁶ *Ibíd.*, f. 388v-388r (Francesc Font).

⁹⁰⁷ *Ibíd.*, f. 386v (Francesc Espill).

⁹⁰⁸ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 107r (capítol 2 de l'escrit de 7 de maig de 1722).

⁹⁰⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos recibidos por parte de Juan Matons sobre los capítulos de 7 de mayo 1722*, f. 376v-376r (Pere Costa), 374v-374r (Antoni Viladomat), 373v-373r (Francesc Espill) i 371v-371r (Miquel Llavina).

a Matons quedava clar que en l'obra d'argent hi havia perspectiva mentre que la traça només indicava que els canelobres havien de fabricar-se en volum rodó.

Sous de mestres, fadrins i aprenents

La part dels canonges mallorquins estava interessada a contrarestar les declaracions dels testimonis de Matons que havien permès demostrar que, durant els anys que havia durat la fàbrica dels canelobres, el sou comú dels mestres era de 30 rals (60 sous) per jornal, 12 (24 sous) el dels fadrins i 8 (16 sous) el dels aprenents, en moneda de billó catalana.⁹¹⁰ En aquest sentit, volia aportar nous testimonis que declarassin que, tant els fadrins com els aprenents que havien col·laborat en l'obra, havien viscut a casa de l'argenter, cosa que en reduïa efectivament el salari: una dobla al mes (110-112 sous, aproximadament 4,5 sous per jornal) en el cas dels fadrins i cap retribució en el cas dels aprenents. En relació amb allò que havien de cobrar els mestres argenters, volia demostrar que era habitualment d'un ral de vuit (28 sous o 1 lliura 8 sous) per jornal. D'altra banda, també va fer testificar els nous testimonis sobre si, del 1704 al 1718, el menjar que els mestres argenters donaven als fadrins i aprenents era «a común y pública estimación» de cinc sous per dia.⁹¹¹

Dos dels artífexs seleccionats per la part del Capítol per tal de pronunciar-se sobre aquestes qüestions van ser els argenters Josep Trias i Joan Gasset, els quals van declarar només per confirmar que els fadrins i els aprenents que havien col·laborat amb Matons en l'obra dels canelobres havien habitat a casa del mestre.⁹¹² També va convocar els mestres Lluçà Xuriguer, Josep Quintana, Antoni Serra, Josep Riera, Jeroni Elies i Rafael Rossell per corroborar que els fadrins que vivien a casa de mestres argenters cobraven com a màxim una dobla al mes, tal com ells havien cobrat quan tenien aquesta condició laboral, i que els aprenents no percebien cap sou; igualment, van confirmar que el menjar que rebien en aquell temps equivalia a cinc o sis sous per dia.

Pel que fa al salari dels mestres argenters, tots van declarar que no n'havien vist treballar cap per jornals, amb algunes excepcions: Josep Quintana i Josep Riera van afirmar que quan un artífex no aconseguia acabar una obra, demanava la col·laboració d'un altre mestre, al qual li remunerava la feina a un ral de vuit per dia treballat. Josep Quintana, fadrí al taller de Josep Nadal, va presenciar un cas en què, cap al 1705, el mestre havia d'enllestir una cadena d'or i va

⁹¹⁰ Cal tenir en compte que el ral de billó equivalia a dos sous.

⁹¹¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 67v (capítol 29 de les conclusions de Matons de 28 d'agost de 1721) i 98v-99r (capítols 94 a 100 de les conclusions del Capítol del 26 de setembre de 1721).

⁹¹² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos recibidos por parte del Cabildo de Mallorca sobre los capítulos de 26 de septiembre 1721*, f. 386r-385v (Josep Trias i Joan Gasset).

demanar l'ajuda d'un altre argenter que va assistir-lo a casa, a qui va pagar la quantitat assenyalada.⁹¹³ Rafael Rossell també va declarar que, els primers anys després d'obtenir el grau de mestre, va ajudar l'argenter Josep Casamitjana mentre es fabricaven dos candelers de plata i que va cobrar un ral de vuit per dia treballat.⁹¹⁴

Acabada la recepció de testimonis, Matons va presentar un escrit el 26 d'agost de 1722 en el qual rebutja algunes de les conclusions a les quals s'havia arribat. En relació amb el sou dels mestres, no considerava provat que els artífexs principals cobressin tan sols un ral de vuit al dia (28 sous o 1 lliura i 8 sous), atès que la majoria d'exemples aportats feien referència a argenters que, tot i haver assolit el grau de mestre, treballaven pràcticament en qualitat de fadrins. Quant a l'absència de retribució dels aprenents i al fet que els fadrins cobressin només una dobla al mes, Matons afirmava que això «no quita ni embarasa de que, a más de lo que importa la comida y salario que gana dichos mansebos y aprendisses, gane sobre ellos el maestro principal alguna cosa, ya por lo que vale y cuesta el enseñarles dende muchachos y ya por lo que pierde con ellos el maestro en los primeros años, que no saben cosa del arte».⁹¹⁵

El Capítol va acceptar el fet que Matons pogués rebatre que el seu sou havia de ser superior pel gran estudi i aplicació que havia dedicat a l'obra, per bé que considerava que només podia fer valer aquest argument en relació amb els set mesos i mig que havia dedicat a la concepció dels models i no després, «pues entonces para la ejecución de lo ideado se necessita de poco estudio, por entrar solo la imitación».⁹¹⁶ A més, assenyalava que, si Matons havia treballat efectivament set mesos i mig en els models, havia de rebaixar aquests 216 dies al còmput de jornals que considerava dedicats a la fabricació de l'obra.⁹¹⁷ Per a Matons, l'aproximació del Capítol era errònia perquè era molt diferent la feina de l'escultor de fusta, pedra, fang o cera de la de l'escultor d'or i argent. Alhora, argumentava que la concepció dels models implicava la mateixa aplicació intel·lectual que l'execució efectiva de l'obra:

Porque la expresión del arte en quanto al escultor platero necessita de distincto estudio y muy mayor habilidad en el trabaxar o labrar la plata que no la que se necessita para la escultura de madera, piedra, sera o barro, y esto lo enseña la experiencia, pues no ay ningún escultor de madera o piedra que sepa labrar u operar en relieve la escultura de oro o plata, y los principales escultores plateros saben operar con perfección la escultura con mucha facilidad y perfección en la madera y piedra, a más

⁹¹³ *Ibíd.*, f. 385v-381r. Les declaracions dels cinc argenters són consecutives.

⁹¹⁴ *Ibíd.*, f. 381r- 379r.

⁹¹⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 127v-129r (capítols 25 a 28 de les conclusions de Matons de 26 d'agost de 1722).

⁹¹⁶ *Ibíd.*, f. 99r (capítol 100 de la petició resolutiva del Capítol de 26 de setembre de 1721).

⁹¹⁷ *Ibíd.*, f. 99v (capítol 101 de la petició resolutiva del Capítol de 26 de setembre de 1721).

que es digno de consideración que quando para la operación de la escultura de sera o barro semejante a la que hizo Matons en los ciriales apenas se necessitan algunos gastos (y aún estos los devía pagar el Cabildo), pero para la escultura de los ciriales fueron muy crecidos y estos los impendió el artífice del suyo.⁹¹⁸

Porque assí en la execución de la obra como en la de los modelos, se tiene un mesmo fin, esto es de imitar y perficionar lo ideado y trassado en el dibuxo, el qual pende de la mente del principal artífice inventor y director de la obra: y que, siendo como es la plata más capaz de perficionarse, necessita en su execución de distincto estudio y mayor habilidad que la madera o sera (a más de lo indispensable en la grafidia).⁹¹⁹

Al capdavall, Matons defensava que no només havia treballat en els canelobres com un oficial més, sinó que n'havia estat el principal artífex, amb la qual cosa no era just que hagués de cobrar només 1 lliura i 8 sous (28 sous) al dia. Acompanyava l'argumentari amb un seguit de proves documentals que demostraven que, en altres ocasions, havia cobrat quantitats més elevades. La primera era un certificat referent al seu ofici de tallador o gravador de moneda de billó, pel qual havia percebut 20 rals (40 sous) al dia, mentre que els seus tres ajudants n'havien cobrat 11 (22 sous) i l'aprenent 6 (12 sous). Advertia que, a diferència d'allò que succeïa amb les obres d'argent, tots els materials i els instruments necessaris havien corregut a càrrec de la Reial Seca. A més, feia constar que es tractava d'una feina que exigia menys hores diàries d'aplicació. La segona prova feia referència a la maça que havia fabricat per al Capítol de canonges de la catedral de Barcelona, per la qual havia cobrat 100 dobles (550 lliures) per les mans; és a dir, 25 lliures per cada marc treballat si es tenia en compte que la maça havia pesat 22 marcs.⁹²⁰

El 10 de març de 1723, la part del Capítol va presentar també noves proves documentals. En concret, un fragment del plet que havia enfrontat l'argenter Matons amb el mestre Francesc Domènech a la cúria del veguer. Domènech havia col·laborat amb el mestre en la fabricació d'un Misteri de la Soledat i el desacord entre ambdós va sorgir precisament pel sou que havia de cobrar el primer, atès que demanava un ral de vuit per dia treballat mentre que Matons volia rebaixar-ho a 8 rals de billó (16 sous). La causa va derivar en un litigi que es va resoldre a favor de Domènech.⁹²¹

⁹¹⁸ *Ibíd.*, f. 132r (capítol 34 de les conclusions de Matons de 26 d'agost de 1722).

⁹¹⁹ *Ibíd.*, f. 129v (capítol 29 de les conclusions de Matons de 26 d'agost de 1722).

⁹²⁰ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Instrumentos producidos por parte de dicho Juan Matons*, f. 396v-391r. Cal precisar que el preu per marc és aproximat perquè el pes assenyalat en el certificat és de 22 marcs, 1 unça i 14 argenços.

⁹²¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Instrumentos producidos por parte de dicho Cabildo de Mallorca*, f. 407v-397v.

El temps dedicat a la fabricació de l'obra

Una altra de les qüestions que es van debatre amb posterioritat a la visura de l'obra va ser la del temps que efectivament l'argenter havia treballat en l'obra. La part del Capítol volia imputar per falses les declaracions dels argenters Joan Gasset, Antoni Vicenç i Josep Plana perquè havien declarat que l'obra havia començat el 9 de febrer, mentre que el primer pagament no va efectuar-se fins al 25; és a dir, que fins a finals de mes l'argenter no havia tingut els diners per comprar el material necessari per començar l'obra. A més, l'argenter havia declarat haver treballat set mesos i mig en els models, amb la qual cosa no havia pogut aplicar-se en l'obra fins a mitjans del mes de setembre de 1704. Els canonges mallorquins consideraven que l'argenter havia subornat alguns testimonis perquè, si realment havia invertit tot el temps que deia, només hauria treballat 1 unça, 11 argenços i 29 grans de plata al dia, una quantitat ridícula i poc creïble. En cas que, efectivament, hagués emprat tot el temps que afirmava, ho imputaven a la poca perícia de l'argenter. En aquest sentit, recorrien a una carta del síndic Domingo Fogueres a Antoni Castillo, datada el 16 de gener de 1712, en la qual s'hi especificava que s'havien hagut de refer moltes peces dues vegades i, en especial, un peu per haver-lo fet massa prim: «y assí la duplicación del tiempo fue causado del desacierto del artífice y no de la necesidad de la dilación».⁹²²

Per tal de justificar que l'obra s'havia iniciat el 9 febrer de 1704, Matons va declarar que, els dies previs al 25, s'havia dedicat a fer diferents instruments d'acer, coure i ferro, que havien servit després per a executar amb argent diverses peces. En concret, aquest procediment, que no requeria tenir els models acabats, havia estat necessari en el cas dels canons de les branques. Els argenters Vicenç Carreras, Joan Gasset i Josep Trias van declarar sobre aquest assumpte. Gasset, fadrí de Matons del 1704 al 1712, havia vist elaborar «dichos intrumentos de herramienta» des del dia 9 de febrer. Es tractava d'elements habituals, fins i tot «en obras muy tenues y no de tanta habilidad». Josep Trias, també fadrí de l'artífex del 1707 al 1710, va afirmar que aquests instruments havien servit per a obrar diferents peces, particularment les de les branques. Vicenç Carreras, veí de Matons, va asseverar que havia vist treballar l'argenter aquests «instrumentos de azero, de cobre y de hierro» amb les seves pròpies mans, sense els quals l'obra no s'hauria pogut obrar amb tanta perfecció.⁹²³

⁹²² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 97v (capítols 88 i 89 de la petició resolutiva del Capítol de 26 de setembre de 1721).

⁹²³ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos recibidos por parte de dicho Juan Matons sobre sus capítulos presentados a los 7 mayo 1722*, f. 375r (J. Gasset), 372r (J. Trias) i 370v (V. Carreras).

16. Doctrina jurídica i artística: el substrat teòric del plet

Abans de dictar sentència, la Reial Sala va emetre tres dubtes per tal que les parts desenvolupessin i argumentessin les seves posicions amb la doctrina i la literatura jurídica pertinent. El resultat són quatre documents impresos, dels quals cadascuna de les parts en va elaborar dos: una primera resposta i unes addicions redactades pels advocats de Matons (5 de setembre de 1727 i 20 d'abril de 1728) i els mateixos escrits preparats per la part del Capítol (27 de novembre de 1727 i 9 de setembre de 1728). Es tracta d'un tipus d'al·legació jurídica, una categoria pertanyent al gènere de la pràctica forense dins del qual s'hi troben documents amb formats diversos però sempre dictats en el marc d'un judici contradictori (Jordà 2014, 56).

Concretament, les al·legacions corresponents al procés dels canelobres són un exemple clar de memorials de dret per a plets substanciats davant de la Reial Audiència amb la finalitat de resoldre els punts jurídics dubtosos sorgits durant el procés. La seva elaboració era l'acte processal previ al pronunciament de la sentència i, per aquest motiu, molts advocats reservaven l'argumentació jurídica més completa i ben travada per a aquesta fase final (Capdeferro 2010, 162-172). A Catalunya, a més, tenen un interès especial perquè, des de les Corts de Montsó del 1510, les sentències judicials havien d'incorporar la motivació i això feia que els advocats despleguessin tot el seu argumentari per tal de convèncer els magistrats. Havien de demostrar l'erudició jurídica en relació amb les fonts (legislatives, judicials, doctrinals, etc.) i també perícia professional a l'hora d'aplicar-les al cas concret (Jordà 2014, 56-57). Precisament per això, resulten de gran utilitat perquè permeten veure amb gran detall «els termes en què es presentava la batalla jurídica» (Ferro 2013, 18).

Cal destacar que no totes les al·legacions s'imprimien. De fet, només s'imprimien les corresponents a les causes de gran prestigi o envergadura, segurament per l'elevat cost que suposava. Les tirades eren normalment curtes, de com a màxim cinquanta exemplars, i habitualment escrites en llatí (Capdeferro 2010, 170; Jordà 2014, 59). El fet que les al·legacions relatives al procés entre l'argenter i el Capítol de Mallorca s'imprimissin, confirma la importància del procés i l'impacte que devia tenir en l'opinió pública de l'època. També ho és el fet que superessin de molt el tiratge mitjà, atès que la part del Capítol va fer imprimir 140 exemplars dels dubtes, dels quals va enviar-ne 60 a Mallorca.⁹²⁴

A partir del Decret de Nova Planta, es van anar incorporant al procés jurídic català diverses disposicions, compilades posteriorment en les *Ordenanzas de la Real Audiencia de el Principado de*

⁹²⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-266, 8 de febrer de 1728.

Cathaluña de 1741 (Nieva 2004, 67). Aquestes provisions, procedents del dret castellà, van suposar una important novetat en matèria d'al·legacions jurídiques. Entre altres qüestions, es va restringir a dos el nombre d'escrits que les parts podien presentar i també se'n va limitar l'extensió (Serna 2011-2014, 46-47).⁹²⁵ La primera de les condicions es compleix en el cas del plet dels canelobres però no la segona, atès que tenen una llargària superior. En una de les cartes, Miquel Fogueres exposava al Capítol que havien sol·licitat permís a la Reial Sala per excedir-se en l'extensió i que els hi havia estat concedit, amb la qual cosa es pot suposar que la prerrogativa va ser aplicada també a l'altra part.⁹²⁶ D'altra banda, cal assenyalar que les al·legacions no estan escrites en llatí: arran del Decret de Nova Planta va disposar-se que l'idioma de la Reial Audiència havia de ser el castellà, ja fos per lluitar contra l'ús majoritari del llatí o bé per facilitar la comprensió dels processos als jutges no catalans (Nieva 2004, 58-62). Una altra qüestió interessant a destacar és que, atesa la fase del procés en què es produeixen aquests escrits, les referències als fets provats –deduccions de les parts, declaracions de testimonis i relacions dels visuradors– tenen com a font el *Memorial Ajustado* de la causa i no la documentació processal.

L'objectiu de les següents pàgines no és el d'estudiar les al·legacions jurídiques conservades des del punt de vista de la història del dret català, sinó el d'elaborar una síntesi dels arguments jurídics esgrimits pels advocats d'ambdues parts. Això no obstant, és necessari recórrer-hi per tal de comprendre, també des del vessant artístic, les argumentacions sorgides al voltant de l'obra dels canelobres. A més, el fet que les al·legacions haguessin de ser fonamentades va afavorir que, juntament amb la teoria jurídica, els advocats haguessin de desplegar una literatura artística notable. Així doncs, aquests documents són essencials per treure l'entrellat dels substrats teòrics, tant el judicial com l'artístic, que manejava ambdues parts i també per conèixer quins eren els textos de referència en el context artístic barceloní del primer terç del XVIII.

⁹²⁵ Tal com exposa Margarita Serna (2011-2014, 46 n. 159), el nombre d'escrits i de fulls especificats en l'ordenança núm. 334 de la Reial Audiència prové d'una pragmàtica de Castella de 1617 publicada en la *Nueva recopilación de las Leyes de estos Reynos* (NR 2, 16, 34) i en la *Novísima recopilación de las Leyes de España* (NoR 11, 14, 2). A més, cal assenyalar l'auto acordat el 5 de desembre de 1725 (NoR 11, 14, 3) en el qual es recorda l'obligació de complir amb aquesta pragmàtica.

⁹²⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-266, 8 de febrer de 1728: «La resolució de esta Real Audiència que mana no pogan tenir los memoriales més de vyut fulles, de modo que per las deu que conté nostra resposta se ha tingut menester empenyo y exprés permís». Val a dir que, segons Margarita Serna (2011-2014, 46), l'extensió de les al·legacions era de 20 fulls la primera i 12 la segona, superior a la que menciona la documentació epistolar conservada.

16.1. La resposta jurídica als dubtes plantejats per la Reial Sala

Des de la súplica presentada el 19 de desembre de 1718, es detecta que els advocats de Matons van fonamentar les seves pretensions en disposicions del dret civil o romà justinianeu, el qual formava part del conegut com a dret comú (*ius commune*). Concretament, volien provar que s'havia produït novació del contracte i lesió i que, en conseqüència, les 8 lliures i 5 sous per marc d'argent treballat pactades per les mans no eren un preu just. Com a mitjà per demostrar-ho, sol·licitaven la visura:

Y por esta ocasión le ha sido menester a dicho Matons sustener grandes trabajos y gastos y le ha sido preciso mayor tiempo, de suerte que no es justo precio el de 8 libras 5 sueldos por marco, como todo en el discurso del pleito se hará constar. Y sea constante que, habiéndose variado la idea de la fábrica *in substantialibus*, es novado el contrato y así la satisfacción no debe regularse según el primer contrato sino por el valor intrínseco y extrínseco que tuviere la obra según lo anyadido y variado. Y quando esto no procediesse por otro motivo, no podría estarse al precio expresado en el referido instrumento por contener aquel lesión enormíssima o al menos *ultra dimidiam*, y por quanto dicho Matons para justificar *in facto* todo lo referido nessesita de probar la estimación que tiene la expresada obra por sus echuras según las circunstancias y perfecciones que aquella contiene. Y, a este fin, el medio más proporcionado es el de la estimación y visura de peritos nombradores por las partes y tercero nombrado *ex officio* en su caso.⁹²⁷

El dret comú (*ius commune*) estava integrat pels textos del dret civil o romà-justinianeu (*Corpus Iuris Civilis*) –adaptats en època medieval– i del dret canònic (*Corpus Iuris Canonici*), i també per la literatura jurídica derivada, obra dels glossadors i comentaristes. S'havia difós per tot Europa a partir dels segles XII i XIII i havia acabat convertint-se en dret aplicable gràcies a la seva superioritat tècnica. A Catalunya, l'adopció del *ius commune* havia pres la forma d'un ordenament subsidiari al qual es podia recórrer quan el dret propi no donava solucions als problemes jurídics suscitats. La constitució de Felip II, aprovada a les Corts de Barcelona del 1599, va suposar el definitiu ordre de prelació de fonts del dret català en sentit tècnic. Va separar el dret principal, identificat amb el dret propi, del dret supletori, identificat amb el dret comú (*ius commune*). La seva importància rau en el fet que va ser el punt de referència després del Decret de Nova Planta, atès que no es va imposar el dret supletori castellà, sinó que es va mantenir el que ja estava vigent (Turull 2014).

Aquest context és el que va permetre que l'argumentació dels advocats de Matons es fonamentés en qüestions formulades pel dret civil o romà justinianeu a fi de provar que l'argenter mereixia una remuneració superior a l'acordada. Com a resultat, la visura, les

⁹²⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 12r.

declaracions dels testimonis i les diferents deduccions i conclusions presentades per ambdues parts tenien la finalitat de provar o negar les qüestions abans esmentades: la novació i la lesió, a les quals es va afegir l'equitat a partir de les conclusions del 27 d'agost de 1721.

La novació

El primer dels dubtes plantejats per la Reial Sala té relació amb la pretensió de la part de Matons de voler provar que s'havia produït una novació del contracte.

Duda primera

Si por la diferencia de la obra de los siriales que se pretende variada en lo total y substancial, fue novado el contrato o convención hecha entre partes del doctor y canónigo Domingo Fogueres como procurador del Cabildo de Mallorca de una y Juan Matons platero de otra, firmada ante Joseph Güell, notario, en 8 febrero 1704.⁹²⁸

Segons el dret romà, la «novació» s'entén com la transformació i conversió d'un deute anterior en una altra obligació civil o natural; és a dir, es pot parlar de novació en els casos en què s'ha creat una obligació nova a partir d'una altra ja existent sempre que hi hagi entre totes dues algun element diferencial. Si la nova obligació implica els mateixos subjectes, l'element nou es pot referir a un canvi de causa (compravenda, arrendament, mandat, etc.) o a un canvi en la modalitat de l'obligació (addició o supressió d'una condició o termini, canvi del lloc de pagament, etc.). Cal subratllar que, segons el dret compilat per Justinià, quan la forma d'estipular els pactes es feia per mitjà d'un document escrit, la novació depenia de la voluntat de portar-la a terme (*animus novandi*) i s'exigia que fos expressa (García Garrido 1990, 249).

L'argumentació de la part de Matons es basava concretament en les disposicions del Codi de Justinià i citava la referència a la disposició *L. unica Cod. de novationibus* (l'actual CJ. 8, 41, 8 del codi civil romà).⁹²⁹ Reconeixia la mancança d'un segon pacte que justificqués la novació però considerava l'existència d'una excepció a la norma en els casos en què s'hagués mudat el contracte *in substantialibus* i emprava la literatura jurídica per demostrar-ho. De fet, als dubtes impresos, a diferència de la resta de la documentació processal, s'argumentava que Matons i els seus advocats no pretenien fonamentar la novació en la variació total sinó només en la substancial perquè, dels textos jurídics seleccionats per defensar la seva posició, es podia

⁹²⁸ *Ibíd.*, f. 161r-161v.

⁹²⁹ En realitat, el document conté una errata que va ser corregida en les addicions, atès que l'argumentació de la part de Matons es basa en la *L. fin. Cod. de novationibus* del Codi de Justinià i no en la *L. unica Cod. de novationibus* del Digest.

formar el sil·logisme «quando la variación es substancial, se induce novación».⁹³⁰ D'altra banda, aquest argument lligava també amb la relació del tercer visurador, que havia afirmat que no hi havia variació total però sí substancial.

A efectes pràctics, per tal de poder provar que es podia aplicar aquesta disposició del dret civil romà, calia demostrar l'existència d'un canvi substancial entre la traça amb què s'havia firmat el contracte i la corresponent a l'obra final dels canelobres; és a dir que «los ciriales se fabricaron con otra disposición o dibuxo en substancia diferente del que las partes avían firmado»⁹³¹. Segons els advocats de Matons, això havia quedat demostrat amb diferents tipus de proves, específiques i rellevants: les declaracions dels testimonis i dels visuradors citats per la seva part i també amb la relació del tercer expert. Però, a més, gràcies a les declaracions dels testimonis, havia quedat provat que les modificacions s'havien efectuat amb coneixement i consentiment del canonge Domingo Fogueres; és a dir, que el Capítol havia tingut constància dels canvis i els havia acceptat tàcitament, cosa que també justificava la novació.

Per la seva banda, la part del Capítol, amb l'advocat Pere Màrtir de Pons i Llorell al capdavant, va desplegar en la seva resposta una gran quantitat d'arguments, jurídics i doctrinals, per convèncer els ministres que no hi havia novació contractual. La seva argumentació es fonamentava en el fet de demostrar que no era pertinent pretendre la novació total i substancial perquè aquesta només podia considerar-se en els casos en què, amb posterioritat a l'establiment del contracte, s'havia promès explícitament una cosa diversa a la primera. Es basava també en el dret civil romà per subratllar que calia respectar els pactes firmats. En concret, citava el precepte legal de la *L. penultima Cod. de pactis* del Codi de Justinià (CJ. 2, 3, 29) segons el qual no era lícit anar en contra d'allò pactat i enganyar així aquells amb qui s'havia establert el contracte (García del Corral 1892, 1: 227).

Per al Capítol, els seus testimonis i visuradors, així com també el tercer expert, havien demostrat que la variació entre la traça original i l'obra només s'havia donat en algunes parts, sense que s'hagués produït variació total ni substancial perquè, en tot moment, es tractava de canelobres. Recorria al jurista italià Giacomo Menochio per a qui la novació exigia la

⁹³⁰ AHSCSP. *Respuesta a las dudas que la Real Sala del noble señor don Ignacio de Rius ha dado en el pleyto que Juan Matons, platero, vezino de esta ciudad, sigue contra el venerable Cabildo de la Iglesia Cathedral de Mallorca*. Barcelona, 5 de setembre de 1727, p. 2 (capítol 2 de la resposta de Matons als dubtes); ICAB. *Adición en favor de Juan Matons platero en respuesta del alegato que ha dado a luz el venerable Cabildo de la Santa Iglesia Cathedral de Mallorca*. Barcelona, 20 d'abril de 1728, p. 1 (capítol 1 de les addicions de Matons).

⁹³¹ AHSCSP. *Respuesta a las dudas*, p. 4 (capítol 11 de la resposta de Matons als dubtes).

«universal variación», és a dir, «la total mutación de cosa, sin que sea suficiente la particular».⁹³² En el cas que els ministres prenguessin en consideració allò depositat per alguns testimonis de Matons en relació amb el fet que els models s'havien executat per ordre de Fogueres amb una traça diferent de la firmada, el Capítol argumentava que això no provava l'existència d'un segon contracte. Ans al contrari, era una prova de «un verdadero cumplimiento de lo estipulado en la contrata, pues siempre viene a reconocer que la mutación y variación, así en el todo de las piezas como en el particular de ellas, fuese en mayor perfección de la obra sin que por ningún camino estas diligencias tengan resabio de apartarse de la idea o dibuxo en lo universal».⁹³³ En síntesi, la part del Capítol s'aferrava al fet que no hi havia hagut una declaració ferma i per escrit de modificació dels pactes contractuals i que, en conseqüència, no s'havia produït novació. A més, el Capítol no havia atorgat al canonge Domingo Fogueres els poders notariaus per signar un nou contracte, amb la qual cosa les raons de l'argenter perdien força i credibilitat.

A més, la part del Capítol va fer notar que l'argumentació dels advocats de Matons era errònia, atès que la disposició *L. unica Cod. de novationibus* formava part del dret romà antic, contingut en el Digest, i no del nou, compilat en el Codi i en les Institucions de Justinià. Segons allò establert en el Digest, es podia acceptar la novació d'un contracte de forma tàcita. En canvi, segons les noves lleis de Justinià, la novació només podia donar-se en el supòsit que hagués estat motivada per voluntat expressa d'ambdues parts. Citava la *L. Fin. Cod. de novationibus* del Codi de Justinià (CJ. 8, 41, 8) i la *Praeterea Instit. Quibus modis tollitur obligatio* de les Institucions (IJ. 3. 29. 3) en virtut de les quals «la novación no se induce con presunciones, sino que son necesarias espresas palabras *naturali organo prolata*»,⁹³⁴ és a dir, que s'ha de donar a conèixer. Només hi havia dos casos en què es podia acceptar la novació de forma tàcita, si els contractes eren incompatibles o si el primer contracte estava extingit, i cap d'aquests supòsits es donava en el cas dels canelobres. En l'addició del 20 d'abril de 1728, la part de Matons reconeixia un error d'impressió, de manera que, en lloc de *L. unica Cod. de novationibus*, hauria d'haver constatat la *L. fin. Cod. de novationibus*. Es tractava, però, d'una errata perquè la literatura jurídica emprada per argumentar la seva posició s'havia basat en la nova llei i no en l'antiga.

⁹³² ACM. Jesús, María, Joseph. *Por el Muy Ilustre Cabildo de la Santa Iglesia de Mallorca contra Iuan Matons, platero, vezino de Barcelona, en respuesta a las dudas dadas en la Real Sala del noble señor don Ignacio de Rius*. Barcelona, 27 de novembre de 1727, p. 18 (capítol 36 de la resposta del Capítol als dubtes). La citació a Menochio no és directa sinó a través del jurista italià Ettore Capecelatro, que el cita en les seves *Decisiones novissimae Sacri Reg. Cons. Neapol.* (1681).

⁹³³ *Ibid.*, p. 20 (capítol 41 de la resposta del Capítol als dubtes).

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 23 (capítol 54 de la resposta del Capítol als dubtes).

La lesió

La part de Matons volia demostrar que els pactes contractuals havien suposat un dany per a l'argenter suficientment elevat per haver produït una *laesio ultradimidium* o *laesio enormis*. Es tracta d'una figura jurídica del dret romà entesa com el perjudici sofert pel venedor d'un immoble al qual s'ha pagat un preu inferior a la meitat del valor real (García Garrido 1990, 209). Per tal de compensar la lesió enorme, es podia aplicar la disposició L.2. *Cod. de rescindenda venditione* (CJ. 4, 44, 2) del Codi de Justinià, una qüestió que l'argenter plantejava ja des de l'escrit del 15 de febrer de 1719.⁹³⁵ L'aplicació d'aquesta norma preveia dues possibles solucions: o bé restituir el preu als compradors i recuperar la possessió venuda o bé que el venedor rebés allò que faltava per arribar al preu just (*iusto pretio*) (García del Corral 1892, 1: 508). Des de l'època medieval, la lesió s'aplicava als contractes d'arrendament. Alhora, el principi de rescissió per *lesio ultradimidium* es va estendre a altres textos legislatius i es va traslladar al dret canònic fins a crear el de lesió *enormísima*, és a dir, en els dos terços (García Vallés 1962, 27-52).

En el cas del contracte dels canelobres, el dubte de la Reial Sala tenia relació amb el fet de si podia considerar-se la lesió en un contracte d'arrendament per obra i, en aquest cas, com podia aplicar-se la Llei Segona.

Duda segunda

Si queda o no provada la lezió según la obra en el modelo y forma que se ha fabricado y en tal caso si tiene o no lugar el remedio de la L. 2 *cod. de rescin. vendit.* Y como deve practicarse.⁹³⁶

La modalitat més antiga de contracte d'arrendament o *Locatio conductio* va ser la de béns mobles i immobles. Amb posterioritat, es van configurar els arrendaments de serveis (*operarum*) i d'obra (*operis*). Aquests últims o *locatio conductio operis* són encàrrecs d'una obra per part de l'arrendador (*locator*) que, amb aquesta finalitat, lliura alguna cosa a l'arrendatari (*conductor*) i li paga una quantitat perquè aquest li entregui una obra acabada. L'arrendador ha de proporcionar tota o part de la matèria perquè, en cas contrari, es considera compravenda. L'obra s'ha de fer d'acord amb el contracte i s'han de seguir les regles tècniques per a que estigui lliure de defectes i sigui executada en el temps establert (García Garrido 1990, 224).

Tant la part de l'argenter com la del Capítol estaven d'acord a considerar que la modalitat de contracte era d'arrendament per obra, en els termes anteriorment definits. Tot i això, empraven terminologies diferents. La part de l'argenter parlava en termes d'un contracte

⁹³⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 18v.

⁹³⁶ *Ibíd.*, f. 161v.

d'arrendament *in locatione operarum* (de treballs o serveis) mentre que el Capítol s'hi referia com un contracte *in locatione operum* (d'obres).⁹³⁷ Aquesta variació terminològica s'explica pel fet que, tant els glossadors com els comentaristes del dret civil romà que van tractar sobre l'arrendament de serveis (*operarum*) i l'arrendament d'obres (*operum*), l'entenien com un contracte unitari tot i que amb funcions diferents. La distinció entre ambdós arrendaments va ser introduïda pels estudiosos del dret romà o pandectistes al segle XIX (Solé 1996, 26-31).

Així doncs, ambdues parts entenien el contracte dels canelobres dins de la modalitat de l'arrendament per obra però no estaven d'acord amb les condicions d'aplicació de la L. 2. *Cod. de rescindenda venditione*. La part de Matons defensava que es podia aplicar la Llei Segona en contractes d'obra en els quals el *conductor* era un arquitecte o un artífex sempre que es pogués demostrar l'existència de lesió. Contràriament, la part del Capítol s'aferrava a la manca d'acord dels autors sobre aquesta qüestió. D'una banda, perquè l'obra ja estava acabada i el preu de les mans ja s'havia abonat, i considerava que no hi havia cap cas previ en el qual un artífex o artesà hagués intentat una acció similar «concluida y entregada la obra, satisfecho el precio convenido, y pactado expressamente».⁹³⁸ De l'altra, perquè la lesió no era procedent en un contracte de «locación de obras» perquè aquestes «no tienen cierto y determinado precio y el valor de ellas no es uniforme».⁹³⁹

Tanmateix, el Capítol afirmava que, si la part de Matons volia fer prevaler l'existència de lesió, havia d'aplicar la Llei Segona amb totes les conseqüències; és a dir, el Capítol podia escollir entre «pagar el justo precio *ultra pactum et conventum*»⁹⁴⁰ o bé restituir els canelobres a Matons i que fos aquest qui hagués de pagar-los el preu de l'argent, dels models i de les mans i d'altres conceptes que els canonges haguessin abonat. Justificava la seva posició amb les teories d'autors com Jaume Càncer i Joan Pere Fontanella i admetia que, si bé aquests parlaven de contractes de compravenda, els mateixos pressupòsits podien aplicar-se en el cas de contractes d'arrendament o *Locatio conductio*. El Capítol feia notar, a més, que el 27 de març de 1719, abans de la visura i de l'entrega dels canelobres, ja havia proposat a l'argenter que podia quedar-se els canelobres a canvi de retornar als canonges mallorquins tots els diners que hi havien invertit. En canvi, la part de Matons considerava que aquesta alternativa només era vàlida en els contractes de compravenda i no en els d'arrendament per obra i, en

⁹³⁷ AHSCSP. *Respuesta a las dudas*, p. 19 (capítol 44 de la resposta de Matons als dubtes); ACM. *Jesús, María, Joseph. Por el Muy Ilustre Cabildo*, p. 26 (capítol 62 de la resposta del Capítol als dubtes).

⁹³⁸ ACM. *Jesús, María, Joseph. Por el Muy Ilustre Cabildo*, p. 27-28 (capítol 65 de la resposta del Capítol als dubtes).

⁹³⁹ ICAB. *Jesús, María, Joseph. Adición por el Muy Ilustre Cabildo de la Santa Iglesia de Mallorca en respuesta de la que ha dado a luz Juan Matons platero de Barcelona*. Barcelona: [s. n.], 9 de setembre de 1728, p. 9 (capítol 19 de l'addició del Capítol als dubtes).

⁹⁴⁰ ACM. *Jesús, María, Joseph. Por el Muy Ilustre Cabildo*, p. 26 (capítol 62 de la resposta del Capítol als dubtes).

conseqüència, «Matons no puede ser precisado a la paga y restitución de la materia que se le ministró para la conducción de la obra». Segons els advocats de l'argenter, només hi havia dues opcions: o bé el Capítol es quedava amb els canelobres i suplía el preu, o bé els venia i pagava a Matons l'import total de les mans en qualitat de primer creditor.⁹⁴¹ Però, a més, en les addicions del 20 d'abril de 1728, van argumentar que, un cop finalitzat el contracte, l'única possibilitat era la d'aplicar la Llei Segona per tal de reduir els pactes *ad iustam mercedem*, és a dir, que l'argenter pogués cobrar un preu just pel treball efectuat.⁹⁴²

Per tal de demostrar la lesió, els advocats de Matons es basaven sobretot en les declaracions dels seus testimonis i visuradors que, amb una perícia superior a la resta i amb raons més fonamentades, havien valorat les mans en 18 lliures per marc d'argent treballat i en 17, respectivament. D'altra banda, també donaven com a argument el llarg període de fabricació de l'obra (11 anys i 3 mesos) i el sumatori resultant del temps treballat pels fadrins (26 anys i 2 mesos i mig) i pels aprenents (17 anys) i el sou que haguessin hagut de cobrar. Recordaven també el cas de la maça del Capítol de Barcelona, per la qual l'argenter havia cobrat 25 lliures per marc, i recorrien a la jurisprudència per afirmar que «el precio que se paga en otras cosas de semejante especie, sirve también de prueba para justificarse el justo valor».⁹⁴³

La part del Capítol, en canvi, considerava que les declaracions dels testimonis de Matons no eren vàlides i que calia recórrer a les relacions dels experts, especialment la del tercer visurador, que havia valorat les mans en 10 lliures i 9 sous, cosa que no provava la lesió. Ans el contrari, era el Capítol aquell qui havia patit una lesió fraudulenta perquè Matons, per a obtenir l'encàrrec, havia taxat l'obra a un preu molt inferior i, essent l'argenter un dels artífexs més reputats de Barcelona, era inversemblant que hagués comès un error en la previsió. Matons va defensar-se de les acusacions de frau en les addicions: primer, perquè les modificacions efectuades respecte al projecte original s'havien fet a petició del Capítol i, segon, perquè les variacions implementades en els models es van fer per ordre i amb el consentiment del síndic Domingo Fogueres. Però, a més, el Capítol comptava amb els canelobres i, per tant, amb el valor de l'argent, mentre que a Matons només li havia quedat la lesió pel preu de les mans.

⁹⁴¹ AHSCSP. *Respuesta a las dudas*, p. 29 (capítol 60 de la resposta de Matons als dubtes).

⁹⁴² ICAB. *Addición en favor de Juan Matons*, p. 8 (capítol 16 de l'addició de Matons als dubtes).

⁹⁴³ AHSCSP. *Respuesta a las dudas*, p. 26 (capítol 55 de la resposta de Matons als dubtes).

L'equitat

La novació del contracte i l'existència de lesió suposaven que els pactes establerts haguessin esdevinguts inicis i que, consegüentment, fos procedent demanar la reducció per equitat per tal que Matons pogués cobrar un preu just pel treball efectuat.

Duda tercera

Si attendidas todas las circunstancias que Matons alega tocantes a la fábrica de los siriales, la primera convención o contrato parezca ser injusto de modo que deva reducirse a equidad y justicia.⁹⁴⁴

El concepte d'equitat no és unívoc perquè ha variat en funció del lloc i de l'època. En termes generals, l'equitat es considera sempre referida al moment del *ius dicere*, d'administrar justícia, en aquells casos en què la llei és vàlida però resulta inacceptable èticament. En aquests supòsits, l'aplicació de la llei no és obligatòria i es pot recórrer a les causes clàssiques de *liberatio ab observantia legis*. Això és així perquè es considera que la llei humana, estructuralment subordinada al dret natural, preval només en els casos ordinaris però no en els extraordinaris o excepcionals, en els quals entra en joc l'equitat (Falcón 2005, 130-131). En el cas català, el sistema de prelación de fonts de les Corts del 1599 havia establert que es podia jutjar per equitat d'acord amb els criteris del dret comú (*ius commune*) que aportaven els doctors en la matèria, atès que totes les opinions havien de fonamentar-se en el dret positiu, és a dir, en el conjunt de normes legalment vigents (Barrón 2012, 293-294).

Així doncs, la part de l'argenter argumentava que el contracte es podia reduir a equitat per tal de garantir que el preu a cobrar fos just i competent. Citava explícitament la *L. cum quídam 17 ff. de usur* (D. 23, 1, 17), una disposició procedent del Digest segons la qual s'havia de recórrer a l'autoritat –en el seu cas, la Reial Audiència– perquè aquesta garantís que l'estipulació motiu de la queixa acabés sent justa. De forma més concreta, relatava les circumstàncies ocorregudes amb posterioritat al 8 de febrer de 1704 que havien provocat que el contracte esdevingués injust.

Per la seva banda, la part del Capítol argumentava que, en el cas dels canelobres, el contracte no era injust perquè en el document es preveia la possibilitat de variar la traça per a garantir la major perfecció de l'obra. A més, els canonges mallorquins havien abonat a l'argenter l'increment del material necessari, així com el valor corresponent a les mans. Però, sobretot, perquè no es podia fonamentar la iniquitat d'un contracte acabat, conclòs i pagat. En les addicions als dubtes, la part de Matons va insistir en què els diners rebuts abans d'iniciar el plet

⁹⁴⁴ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 161v.

havien estat a bon compte de l'obra i no *ad complementum* i que, en aquell moment, el contracte no estava conclòs. Però encara que ho hagués estat, Matons podia demanar el preu just perquè les modificacions fetes a l'obra no estaven previstes en el contracte i perquè els esdeveniments històrics —els setges, l'augment dels preus, etc.— no es podien preveure quan es van signar els pactes.

Tanmateix, per a l'advocat del Capítol, l'equitat no estava per sobre de la llei, sobretot quan existien pactes. A més, feia referència a la doctrina d'autors catalans —Joan Pau Xammar i Joan Pere Fontanella— per argumentar que al Principat les lleis prohibien l'equitat cerebrina, entesa com l'ús abusiu i arbitrari de l'equitat, sense fonament en la llei ni en la raó (Falcón 2005, 207). Per a tenir-la en compte, l'equitat havia de ser evident i no basada en arguments dels quals se'n podia dubtar la validesa. En aquest punt, citava també un autor clàssic com Ciceró per a qui no es podia fer res que suggerís algun dubte «porque la equidad resplandece por sí misma, y la duda trahe consigo sospecha de injusticia» (Ciceró 1777, I, 52).⁹⁴⁵

16.2. L'ús de la literatura jurídica

Un dels aspectes més interessants de les al·legacions presentades en resposta als dubtes plantejats per la Reial Audiència és el fet que permeten conèixer els referents teòrics emprats pels advocats. Les citacions apareixen de forma abreujada però són suficients per fer-ne una identificació.⁹⁴⁶ Gràcies a això, s'ha pogut comprovar l'ús de 125 títols bibliogràfics a partir dels quals ambdues parts van intentar demostrar o rebatre la novació, la lesió i l'equitat. D'aquests títols, 107 es corresponen a llibres propis de literatura jurídica, mentre que 8 són obres de teoria artística, 7 de teologia i 3 d'autors clàssics [taula 17].

Pel que fa als títols pertanyents a l'àmbit jurídic, es poden reconèixer manuals tècnics de praxi jurídica (Joan Pau Xammar, s. XVII; Nikolaus Vigel, 1529-1600), comentaris de dret romà (Baldo de Ubaldí, c. 1327-1400; Bartolo de Sassoferrato, 1313-1357; Ario Pinelo, 1512-c. 1562) i també una obra de dret castellà (Gaspar de Hermosilla, c. 1630). Però, bàsicament, les al·legacions es nodreixen de les col·leccions de jurisprudència, és a dir, d'obres en les quals es proporciona informació relativa als resultats de l'activitat judicial dels tribunals, sovint amb una gran part del material reelaborat pels mateixos autors (Scholz 1978, 279; Ferro 2000, 158).

⁹⁴⁵ ICAB. *Jesús, María, Joseph. Addición por el Muy Ilustre Cabildo*, p. 13 (capítol 28 de l'addició del Capítol als dubtes): «aequitas enim lucet ipsa per sese; dubitatio autem cogitationem significat iniuria».

⁹⁴⁶ Per a cada citació, els advocats n'indiquen l'autor i el títol abreujat. La informació és suficient per poder identificar les obres en els catàlegs de fons antic de les biblioteques. Principalment, s'han utilitzat el Catàleg Col·lectiu del Patrimoni Bibliogràfic de Catalunya, el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español i la secció de fons antic del Catálogo de la Red de Bibliotecas Universitarias Españolas.

Dins d'aquesta tipologia, els advocats de les parts van emprar preferentment els tractats, és a dir, textos monogràfics dedicats a un assumpte en concret, amb autors italians com Ansaldo Ansaldo (1651-1719), Pietro Pacioni (s. XVII) o Ludovico Postio (c. 1644), castellans com Francisco Salgado de Somoza († 1664) i catalans com Joan Pere Fontanella (1575-1649). També van tenir un paper important les anomenades qüestions forenses, obres el punt de partida de les quals és una qüestió jurídica orientada a la pràctica, i els reculls de *consilia* o *responsa* com els dictàmens, parers o al·legacions (Capdeferro 2010, 155). En el primer cas, es detecta una preferència per autors com Jaume Càncer (1559-1631), Giovanni Battista de Luca (1614-1683), Stefano Graziani (c. 1615) i Giuseppe Urceoli († 1698) i, en el segon, per juristes com Ettore Capecelatro (1580-1664), Aloysius o Luigi Mansi (s. XVII), Giovanni Pietro Sordi († 1598) o Josep Ramon (s. XVI-XVII).

Taula 17. Principals títols de literatura jurídica emprats en les al·legacions presentades en resposta als dubtes plantejats per la Reial Audiència

Manuale tècnics de praxi jurídica

- Vigel, Nikolaus. (1573) 1597. *Dialectices iuris ciuilibi libri III: iurisprudentiam omnibus rebus publicis accommodatam continentes: accessit de litis contestatione, item paradoxorum libellus...* Basilea: Hieronymum Gemusaeum.
- Xammar i de Sala, Joan Pau. 1639. *De officio iudicis et advocati liber unus: in quo variae quaestiones iudicibus et advocatis utilissimae tractantur.* Barcelona: Typographia Iacobi Romeu.

Comentaris de dret romà

- Bartolo, de Sassoferrato. (1477) 1590. *In primam [-secundam] ff. veteris partem.* Venècia: [s.n].
- Pínelo, Ario. 1568. *Ad rubric. et leg. secundam codice de rescindenda venditione, commentarij.* Salamanca: Excudebat Ioannes Baptista à Terranova.
- Ubaldi, Baldo de. (1576) 1585. *Commentaria ad quatuor Institutionum libros..., additoque Tractatu de pactis et de constituto...* Lió: [s.n].

Dret castellà

- Hermosilla, Gaspar de. (1634) 1675. *Additiones, notae et resolutiones ad glossas legum partitarum D. Gregorii Lopetii.* Lió: Off. Anissoniana.

Col·leccions de jurisprudència

Tractats

- Ansaldo, Ansaldo. 1689. *De commercio et mercatura: discursus legales.* Roma: typographia Dominici Antonii Herculii.
- Fontanella, Joan Pere. (1612) 1659. *De pactis nuptialibus sive capitulis matrimonialis tractatus.* 2 vols. Ginebra: sumptibus Samuelis Chouet.
- Pacioni, Pietro. (1677) 1689. *De locatione et conductione tractatus: ...in genere de contractu locationis et omnibus ad eum pertinentibus sed etiam in specie de locatione operarum ac singularum...* Ginebra: sumptibus Samuelis de Tournes.
- Postio, Ludovico. (1644) 1671. *De subbatione tractatus singularis, iunctis ad materiam variis Rotae Romanae decisionibus.* Ginebra: Sumptibus Ioannis Antonii & Samuelis de Tournes.
- Salgado de Somoza, Francisco. (1626-1627) 1669. *Tractatus de regia protectione vi oppressorum apellantium a causis et iudicibus ecclesiasticis.* Lió: L. Anisson.
- Salgado de Somoza, Francisco. (1651) 1701. *Labyrinthus creditorum concurrentium ad ligem per debitorem communem inter illos causatam: ...cum decisionibus Sacrae Rotae Romanae.* Venècia: Apud Paulum Balleonium.

Taula 17. Principals títols de literatura jurídica emprats en les al·legacions presentades en resposta als dubtes plantejats per la Reial Audiència

Qüestions forenses

- Càncer, Jaume. (1594-1608) 1691. *Variarum resolutionum iuris caesarei, pontificij et municipalis Principatus Cathalauniae...* Anvers: sumptibus Societatis Bibliopolarum.
- De Luca, Giovanni Battista. (1669) 1716. *Theatrum veritatis et justitiae, sive Decisivi discursus: per materias, seu titulos distincti...in forensibus controversiis canonicis et civilibus...* 16 vols. Venècia: apud P. Balleonium.
- Gratiani, Stefano. (1615) 1699. *Disceptationum forensium judiciorum:... secundum doctorum, receptas sententias et veram praxis praecipue Sacrae Rotae Romanae.* Venècia: Paulum Balleonium.
- Urceoli, Giuseppe. (1663-1668) 1701. *Consultationes forenses: rerum practicabilium et iudicatarum in quibus celebres quaestiones quae in forensibus tribunalibus plurimum occurrunt...* Ginebra: sumpt. Chouet, G. de Tournes, Cramer.

Dictàmens

- Capecelatro, Ettore. (1643-1644) 1686. *Consultationum juris selectionum in variis, ac frequentioribus facti contingentiis...* 2 vols. Ginebra: sumptibus Leonardi Chovët & Socij.
- Mansi, Aloysius. (1669-1702) 1708. *Consultationum sive rerum iudicatarum.* Venècia: apud Paulum Balleonium.
- Ramon, Josep. 1628. *Consiliorum, una cum sententiis et decisionibus Audientiae Regiae principatus Cathaloniae, primum volumen.* Barcelona: typ. Stephani Liberòs .
- Sordí, Giovanni Pietro. (1584) 1611. *Consiliorum sive responsorum D. Joan Petri Surdi...: in quo multa, qua in controversiam quotidiana vocantur...* 4 vols. Venècia: apud haeredem Damiani Zenarij.

Decisions

- Buratti, Matteo. (1637) 1661. *Sacrae Rotae Romanae auditoris Decisiones, cum annotationibus eruditissimis D. Ioan Francisci Ferentillii...* 3 vols. Lió: sumptib. Ioannis-Antonii Huguetan & Marci-Antonii Rauaud.
- Capecelatro, Ettore. 1640 (1706). *Decisiones nonissimae Sacri Reg. Cons. Neapol...: opus magistratibus, advocatis, caeterisque in utroque foro versantibus...* Ginebra: sumptibus Chouet, G. de Tournes, Cramer, Perachon, Ritter, & S. de Tournes.
- Fontanella, Joan Pere. (1639) 1692-1693. *Decisiones Sacri Regii Senatus Cathaloniae.* 2 vols. Ginebra: sumptibus Leonardi Chovët.
- Tristany-Bofill i Benac, Bonaventura. 1686-1701. *Sacri Supremi Regii Senatus Cathaloniae decisiones.* 3 vols. Barcelona: Typ. Raphaelis Figueró.

Sentències del Tribunal de la Rota Romana

- Església Catòlica. Rota Romana. 1618-1622. *Sacrae Rotae Romanae Decisionum.* Venècia: Apud Iuntas.
- Església Catòlica. Rota Romana. (1622-1703) 1716. *Sacrae Rotae Romanae Decisiones recentiores.* Venècia: Balleoni.

Font: elaboració pròpia.

Nota: atès que no és possible conèixer les edicions emprades, s'han seleccionat les més properes al moment en què es van redactar les al·legacions. No obstant això, també se n'ha indicat l'edició coneguda més antiga, fet que permet comprovar la vigència de la doctrina al llarg dels anys.

S'han considerat les edicions que es recullen en els catàlegs del patrimoni bibliogràfic català i espanyol. La preferència en l'ordre de la tria ha estat la següent: Catàleg Col·lectiu del Patrimoni Bibliogràfic de Catalunya, Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español i Catálogo de la Red de Bibliotecas Universitarias Españolas. Les primeres edicions s'han localitzat gràcies al catàleg internacional en línia WorldCat (<https://www.worldcat.org/>).

Quant a les col·leccions jurisprudencials, cal assenyalar especialment la presència del gènere de les decisions, que va tenir una fortuna creixent a Catalunya. Es tracta de textos consistents en el comentari d'una sentència o d'un grup de sentències d'un tribunal que versen sobre un mateix tema. Els autors d'aquestes «decisiones» analitzen els motius de la resolució judicial, els comparen amb les lleis aplicables i amb les doctrines d'altres juristes i en resumeixen els principals temes de debat. També avaluen els arguments dels advocats de les parts i expressen la seva opinió

personal, aprovatòria o crítica, sobre les sentències comentades. A les Corts del 1542, es va disposar que es fessin decisions de les conclusions de la Reial Audiència i del Consell Reial, cosa que va generar a Catalunya una col·lecció important de decisions impreses (Ferro 2013, 19). Dins d'aquest gènere, les més emprades pels advocats de les parts van ser les de Matteo Buratti (1553-1627) i Ettore Capecelatro (1580-1664), entre els juristes italians, i les de Joan Pere Fontanella (1576-1649) i Bonaventura Tristany-Bofill († 1714), entre els catalans. També van tenir un paper rellevant dos reculls de sentències del Tribunal de la Rota Romana.

Dels juristes esmentats, es poden assenyalar dues qüestions. La primera és que els textos emprats pertanyen tant a autors europeus com catalans, atès que aquests darrers comptaven amb la mateixa formació i coneixements tècnics (Ferro 2000, 153). La segona és que, des d'un punt de vista cronològic, la majoria pertanyen a la segona meitat del segle XVI i a la primera del segle XVII, per bé que s'observa una incorporació important d'autors actius al llarg de la segona meitat del XVII i començaments del XVIII. Això evidencia l'ús d'una bibliografia actualitzada i la preferència pels autors contemporanis.

El total de 107 títols no és, ni molt menys, desproporcionat amb la mitjana d'obres que manejaven els lletrats de l'època. En relació amb altres col·lectius, els juristes catalans d'època moderna eren els que posseïen biblioteques més nombroses. Era habitual que superessin els cent títols, la majoria dels quals relatius a temes jurídics (Espino 2003a, 2003b). A mode d'exemple, es pot mencionar el cas de Francesc Fornaguera, pare d'Aleix Fornaguera, un dels advocats de Matons, que comptava en el moment del seu decés amb 106 llibres. En l'inventari *post mortem* dels seus béns, fet a petició de la seva esposa Maria Alòs Hernández el 21 d'octubre de 1687, hi consta una biblioteca formada per 61 llibres «de full llarch» i «45 de quart, de poca importància». La majoria de títols corresponen a textos de legislació catalana (com les Constitucions de Catalunya o el llibre Consolat de la Llotja de Mar), a obres de juristes catalans (Cortiada, Fontanella, Peguera, Càncer, Ramon, Xammar), a decisions de diversos tribunals europeus i a tractats de diverses matèries (monedes, política, contractes, etc.). També disposava del corpus de dret romà justinianeu, de les decretals o del vocabulari d'Antonio de Nebrija.⁹⁴⁷ Amb tota probabilitat, la biblioteca devia ser compartida i augmentada pels seus fills, Francesc, l'hereu, i Aleix i Josep, tots tres doctors en drets. D'altra banda, és probable que els juristes ben relacionats a Barcelona tinguessin accés a biblioteques ben nodrides, com podrien ser les d'alguns instituts religiosos, com se sap que succeïa a Mallorca (Capdeferro 2010, 152).

⁹⁴⁷ AHPB. Joan Navés, *Plec d'inventaris i encants*, 845/29, 21 d'octubre de 1687, s. f.

En darrer lloc, val la pena assenyalar que els juristes disposaven d'obres específiques destinades a facilitar la localització de citacions i a orientar sobre quins dels grans juristes s'havien inclinat per unes solucions i quins per unes altres (Capdeferro 2010, 156). De fet, a les al·legacions relatives al plet de Matons amb els canonges de Mallorca, s'observa la citació d'autors de forma indirecta, és a dir, sense haver-ne consultat els textos. És el cas, per exemple, de l'obra *Consiliorum siue responsorum* del jurista italià Menochio, mencionada a través de les *Decisiones novissimae Sacri Reg. Cons. Neapol.* d'Ettore Capecelatro.⁹⁴⁸ Tot i això, la conformació d'aquest tipus d'al·legacions era un treball laboriós i sovint incorporaven fragments dels textos referenciats. Aquesta pràctica s'observa clarament en el cas dels dubtes formats pels advocats de Matons i, en menor grau, en el cas dels del Capítol. En una carta escrita per Miquel Fogueres, el síndic s'excusava precisament davant dels canonges mallorquins de la manca de citacions textuais i ho atribuïa al fet que les al·legacions estaven limitades pel que fa a l'extensió. En cas contrari, la «resposta auria estat molt més llarga y se aurian posat las paraules dels autors que se citan».⁹⁴⁹

16.3. El paper de la literatura artística en la resposta als dubtes

Una anàlisi de la tipologia dels textos emprats en les al·legacions jurídiques evidencia que les dues parts litigants no sols van usar obres de literatura jurídica, sinó que també van argumentar les seves posicions amb escrits clàssics, teològics i de teoria de l'art. Concretament, van emprar 8 títols corresponents a l'àmbit artístic, 7 al teològic i 3 d'autors clàssics. Les argumentacions de tipus artístic i teològic van ser formulades sobretot per la part de Matons, mentre que el Capítol va basar la resposta als dubtes en obres pertanyents a la literatura jurídica. Probablement aquesta diferència es deu al fet que l'argenter va tenir un paper rellevant a l'hora de conformar les al·legacions i que devia ajudar els seus advocats. En canvi, segons allò que es dedueix de la documentació epistolar, el Capítol va fer recaure pràcticament tota la responsabilitat en l'advocat Pere Màrtir de Pons i Llorell que, evidentment, va usar la literatura que coneixia, pròpia de la seva professió.

La part de Matons va recórrer a la teoria artística per sostenir l'existència de variació substancial entre la traça i l'obra final i per fonamentar, també des del vessant artístic i no només jurídic, els arguments que confirmaven la novació del contracte. Alhora, l'argenter i els seus advocats van intentar rebatre l'argument del Capítol segons el qual les modificacions havien afectat només alguns components de l'obra però no n'havien canviat l'essència, atès

⁹⁴⁸ ACM. *Jesús, María, Joseph. Por el Muy Ilustre Cabildo*, p. 18 (capítol 36 de la resposta del Capítol als dubtes).

⁹⁴⁹ ACM. SAG 2-094, document 16054-266, 8 de febrer de 1728.

que en tot moment es tractava de canelobres. De fet, des de la resposta a la causa de suplicació presentada pel Capítol el juny de 1719, van recórrer a les regles principals de l'art de la grafidia per tal d'albirar si, efectivament, es podia considerar la variació substancial. El primer pas va ser donar-ne una definició:

Por lo que es de atenderse que la obra de los ciriales es fabricada por las reglas de la arte de grafidia; y según esta arte es menester saberse y practicarse otras artes liberales como son entre otras la geometría, la arquitectura, la escultura y la perspectiva. Y para la total demostración, es digno de saberse **que la grafidia consiste en el dibujo que haze el artífise para disenyar lo que ha ideado en su entendimiento o que ha fabricado en su imaginación.** Y este dibujo, para estar con las perfecciones requiere la fábrica de la obra, ha de incluir (como incluye precisamente) dichas artes que (entre otras) son la geometría, la arquitectura, la escultura y la perspectiva.⁹⁵⁰

Tot i això, és a les al·legacions on van deixar constància de les fonts emprades:

Para lo qual es de suponer que la naturaleza de la grafidia consiste principalmente en el dibuxo, como lo expresa Juan de Arphe en el proemio de su *Varia Comensuración para la escultura y arquitectura*, ibi: *Grafidia es dibuxo para diseñar las cosas que huviere formado en la imaginación*, y lo mismo dize Daniel Barbaro en los *Comentarios de Vitrubio* lib. I, pag. 7. Ibi: *Graphidis Peritia est lineamentorum recte ductio*; y lo demuestra la genuina significación del mismo nombre *Graphis*, pues significa *dibuxo*, Calepinus *diction verbo Graphis*, el qual citando a Vitrubio añade, *frequens hujus dictionis usus apud Vitrubium lib. I. Graphidem verò accipit pro primo illo linearum ductu, et umbrarum delineatione in Instrumentis Sciothericis, quem et Sciographiam idem apellat.* Lo mismo dize Antonio Nebrija en su vocabulario y comúnmente los demás diccionarios.⁹⁵¹

Aquest darrer fragment, que correspon a la primera de les al·legacions presentades, la del 5 de setembre de 1727, revela dues de les obres de referència manejades per l'argenter i els seus advocats: el *De varia commensuración para la escultura y arquitectura* de Juan de Arphe i el tractat *De architectura* de Vitruvi comentat per Daniele Barbaro. A més, van recórrer al *Dictionarium latinum* d'Ambrogio Calepino⁹⁵² i al vocabulari d'Antonio de Nebrija⁹⁵³ per posar l'accent en el significat etimològic del terme i corroborar que la naturalesa de la grafidia és el dibuix. En conseqüència, argumentaven que quan dos «cuerpos artificiales de una misma especie»⁹⁵⁴ com, per exemple, dues làmpades, difereixen respecte a la forma del dibuix amb què han estat

⁹⁵⁰ ACA. Reial Audiència, Plets civils, *causa de suplicación de la Real Provisión de 7 de junio de 1719*, 14568, f. 68v.

⁹⁵¹ AHSCSP. *Respuesta a las dudas*, p. 5-6 (capítol 14 de la resposta de Matons als dubtes). En les al·legacions, les dues parts van emprar la cursiva per assenyalar les citacions textuais procedents de les obres de referència.

⁹⁵² La primera edició del *Dictionarium latinum* de Calepino, amb caràcter monolingüe, és del 1502. La segona edició, publicada el 1509, comptava amb quatre llengües: hebreu, grec, llatí i italià. El 1520, Bernardino Benaglio va estampar la vint-i-quatre edició del vocabulari, considerada la definitiva. L'obra va tenir una gran difusió i notorietat i va assumir, en les edicions successives, un caràcter políglota. La versió emprada en les al·legacions és, amb tota probabilitat, la versió en vuit llengües en la qual es va incloure el castellà.

⁹⁵³ La incorporació de la veu «Graphis» amb el significat de «Dibuxo» apareix en la versió ampliada i publicada a començament del segle XVII.

⁹⁵⁴ AHSCSP. *Respuesta a las dudas*, p. 6 (capítol 15 de la resposta de Matons als dubtes).

fabricats, existeix entre ells diferència substancial. Això és així perquè la forma dels cossos artificials deriva de la idea de l'artífex, tal com queda clar en el pensament de sant Tomàs d'Aquino, de qui en citaven dues obres fonamentals: una edició de la *Summa Teològica* comentada per Tommaso de Vio, el cardenal Gaietà, i els comentaris als vuit llibres de Física d'Aristòtil (*S.Thomae Aquinatis in octo Physicorum Aristotelis libros comentaria*):

Todo lo que se corrobora con la regla vulgar que nos enseñó la dialéctica de que las formas de los cuerpos artificiales proceden solamente de la idea del artífice, como lo dize el Maestro de las Escuelas de Santo Thomás 2.2, quest. 96. Art. 2 *ad secundum*, ibi: *Corporum artificialium formae procedunt ex conceptione artificis*, ibis; Y lo mismo dize el Cardenal Cayetano, ibi: *Figura est principalis forma inter artificiales*; Y el mismo Santo Thomás *primo Physicorum lectione* 10, dize ibi: *Omnia composita, siunt ex incompositis et figuratum ex in figuratis et in omnibus his nihil attenditur nisi ordo et compositio*.⁹⁵⁵

Els testimonis i els visuradors del mestre havien descrit amb detall i rigor les grans divergències existents entre el dibuix i els canelobres d'argent; és a dir, havien demostrat que l'argenter havia fabricat els canelobres amb un dibuix en substància diferent d'aquell que havien firmat les parts. A partir d'aquí, el desplegament teòric havia de permetre a Matons i als seus advocats corroborar l'existència de variació substancial respecte a l'art de la grafidia i demostrar amb raons artístiques i teològiques la novació. Amb aquest objectiu, van emprar la definició de planta, d'elevació i de perfil proposada a la versió de Vitruvi comentada per Daniele Barbaro:

Pero passando de la generalidad del arte del dibuxo a sus partes, es de notar que la idea interior de qualquier dibuxo al qual el exterior se conforma consiste en la planta, elevación y perfil, según Daniel Barbaro comentando a Vitrubio lib. 1 cap. 2 pag. 20 lín. 10. ibi. *Dispositio tribus illis ideis clauditur Ichnographia, Orthographia e Sciographia, cuyos nombres son los correspondientes a planta, elevación y perfil*. Y si se repara atentamente en los ciriales fabricados y en el dibuxo firmado por las partes, se halla que substancialmente se diferencian en la planta, en la elevación y en el perfil.⁹⁵⁶

Per tal de rebatre les declaracions del Capítol conforme al fet que l'obra havia estat modificada puntualment però no en la seva totalitat, la part de Matons també va aportar arguments teòrics per corroborar l'existència de variació substancial en els casos en què les modificacions només afecten algunes parts dels cossos artificials. D'entre totes, la planta n'és la principal perquè regeix la forma i la disposició de tota la resta. Des del punt de vista de la literatura artística, la part de l'argenter va recórrer de nou al tractat de Vitruvi comentat per Barbaro per tal de reafirmar les declaracions dels seus testimonis i visuradors, els quals havien sostingut que la

⁹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 6-7 (capítol 16 de la resposta de Matons als dubtes).

⁹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 7 (capítol 18 de la resposta de Matons als dubtes).

planta del peu dels canelobres dibuixats era de sis angles –o triangular– mentre que la dels canelobres d'argent és de vuit angles –o quadrangular. Atès que el triangle i el quadrat són figures substancialment diferents, també ho és la planta dels canelobres respecte a la traça i, en conseqüència, l'elevació i el perfil:

Y que estas dos figuras geométricas de triángulo y cuadrángulo sean substancialmente diferentes se manifiesta de lo que dize Daniel Barbaro lib. 1. cap. 2. pág. 19. lin. 65. compuesto en idioma italiano que en nuestro vulgar dize, ibi: *En el colocar las partes, el arquitecto forma en su pensamiento tres ideas y figuras de la obra: la una es de la planta para demostrar la latitud y longitud de las partes y del todo collocando cada parte en su lugar, esta se dize ignografía; la otra es la altura que se da a la obra dicha orthografía y dicha lo impié, la qual deve ser a la planta conforme, porque en otra manera no sería una estendida cosa aquello que nasce y aquello que crece, el qual sería gran error y contra la naturaleza de la cosa, por esto que en la planta y en el animal se ve aquello que nace y aquello que crece es lo estendido, de manera que ninguna cosa se le puede añadir después.*

De esta misma substancial diferencia entre el dibuxo firmado por las partes y los ciriales por razón de la planta, nace igual variación en la elevación y en el perfil, pues la elevación ha de ser conforme a la planta y debe seguirse de la misma manera el perfil, como lo notó el mismo Daniel Barbaro, li. I, pa. 20. lin. 6. Ibi: *en la ichnografía es el nacimiento de la obra, en la elevación, el crecimiento, y en el perfil la cumplida perfección, en quanto pertenece a la obra que se debe hazer [...] Y aquellas otras del mismo Daniel Barbaro cap. 2 pág. 28, lin. 18. ibi: Dos fines se hallan en la obra, el uno es el cumplimiento y perfección de su labor como es quando se dize la obra es cumplida y finida; el otro es el fin de la intención, que es quando finida la obra se dize yo hê el intento mio. Por venir al fin de la obra es necessario (si con arte nos queremos reglar) proceder ordenadamente y esto de dos modos, el primero en quanto a la cantidad y grandeza de las partes y después en quanto a la substancia con qualidad de estas partes, en el primero está el orden, en el segundo está la disposición.*⁹⁵⁷

El tractat de Vitruvi comentat per Barbaro, del qual Matons i els seus advocats en manejaven almenys dues edicions, una en llatí i una en italià, va ser un referent teòric clau. Al mateix nivell cal situar el *De varia commensuración* d'Arfe, obra a la qual van recórrer també per a subratllar la importància de la planta i defensar que la sola modificació ja en justificava la variació substancial i, per tant, la novació del contracte:

Pues toda la obra ha de ser conforme a la planta, por ser ésta el gobierno de aquella y el norte de la fábrica, según aquellas palabras de Juan de Arphe de Arquitectura lib. 4. cap. 1., fol. 3. Ibi: *Planta es el arca de todo el edificio, dando a cada parte su término conveniente.*⁹⁵⁸

El tercer visurador també havia confirmat la variació existent entre la planta del canelobre dibuixat i la dels canelobres d'argent, a diferència dels experts del Capítol, que havien considerat que ambdues eren quadrangulars. Tanmateix, la part de Matons no s'aferrava

⁹⁵⁷ Ibíd., p. 8-9 (capítols 20-21 de la resposta de Matons als dubtes).

⁹⁵⁸ Ibíd., p. 9 (capítol 21 de la resposta de Matons als dubtes).

només a la variació de la planta, de triangular a quadrangular, sinó a les modificacions que Salvador Gibert també havia detectat en pràcticament totes les parts de l'obra. Per aquest motiu, va considerar que les relacions dels testimonis i dels experts del Capítol eren inconsistents, de manera que les conclusions a les quals havien arribat no havien de tenir-se en compte. Aquesta posició va ser defensada amb arguments jurídics i també artístics. Matons i els seus advocats van recórrer a un fragment del capítol tercer de la *Noticia general para la estimación de las artes* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos per a denunciar la manca de coneixements científics dels testimonis i dels visuradors del Capítol en relació amb l'art. Les referències a les paraules de Marc Tul·li Ciceró, Aristòtil i Flavi Renat Vegeci no deriven d'un coneixement directe del seus escrits, sinó que van ser preses del mateix capítol tercer del llibre de Gutiérrez de los Ríos del qual prové la resta de la citació:

Y de esta reflexión tan clara como evidente resulta la impericia de dichos visores y testigos del Cabildo, en vista que les faltó el conocimiento de la arte de perspectiva en tanto grado que en sus relaciones no dieron ningún fundamento ni razón de sus proporciones, lo que devían hazer no solamente por lo que el derecho dispone, si también por ser esto necesario como lo advirtió D. Gaspar Gutiérrez de los Ríos en el lib. I. fol. 20. de las Artes liberales, ibi: *Non est Ars quae ad effectum casu venit, pero si se guarda en ella una cierta y estudiosa razón será arte, porque no teniendo una cierta razón y camino, por donde se heche de ver como sabe y haze el Artífice lo que dize, si le engaña su opinión, si acierta, si hierra, no se puede dezir que tiene Arte; Y más abaxo citando a Tulio, el Arte es de aquellas cosas que se saben y se aprenden, las quales entonces se dizen saberse, según Arist. pri. post. et 2 metaphy, quando se saben por sus reglas, causas, y principios que contienen.* Y con menos palabras Vegecio, *ars in meditatione consistit.* Reglas que tuvieron bien presentes los testigos de Matons observando las de la arte perspectiva y de dibuxo.⁹⁵⁹

En la resposta als dubtes elaborada per la part del Capítol, publicada el 27 de novembre de 1727, es negava la variació substancial entre l'obra i el dibuix amb l'argument que la modificació de les parts integrants d'una obra no suposava un canvi respecte al tot. Per a Miquel Fogueres i Pere Màrtir de Pons i Llorell, els canelobres de la traça es composaven de peu, plint, goleta, pera, cartutx, àngels i branques i les mateixes parts, tot i que amb modificacions, podien trobar-se en els canelobres d'argent. Quant a la variació substancial, feien referència al raonament de Salvador Gibert, el tercer visurador, que havia considerat la possibilitat de parlar de «variació substancial» entre dos compostos artificials en dos supòsits: si la diferència és total i llavors «substancial» esdevé sinònim de «total»; o bé quan la diferència, encara que no sigui total, és molt gran i, en aquest cas, es parla de «substancial diferència». El primer cas correspondria, per exemple, a la diferència existent entre una làmpada i un cirial i el segon a les divergències que podrien existir entre «dos compuestos artificiales de una misma especie», com podrien ser dos

⁹⁵⁹ Ibíd., p. 12-13 (capítol 30 de la resposta de Matons als dubtes).

cirials o dos canelobres. D'aquest raonament, el tercer expert inferia que entre el canelobre dibuixat i els fabricats hi podia haver variació substancial entesa com a sinònim de «gran diferència» perquè, sota una mateixa idea i forma comuna, tenien disposicions diferents pel que feia a les parts i a la perfecció en l'execució.

La part del Capítol considerava que Gibert havia errat a l'hora d'emprar els termes perquè havia confós «substancial» i «artificial»; en conseqüència, la variació concebuda pel tercer expert era impròpia, induïda per una manera de parlar. Per tant, el Capítol sostenia la versió dels seus experts, que havien declarat que no hi havia variació, ni total ni substancial. Això era així perquè allò substancial era la forma dels canelobres mentre que allò accidental es corresponia amb el fet que haguessin estat executats amb major perfecció. En una argumentació de clara arrel aristotèlica, la part del Capítol distingia dues classes de «diferència» en relació amb la forma, la substancial, «sin la qual no tiene ser aquella misma substancia» i l'accidental, «que no da ser a la cosa».⁹⁶⁰ Tot i que sense esmentar explícitament el text, és probable que el Capítol utilitzés els comentaris de sant Tomàs d'Aquino a la *Física* d'Aristòtil. El filòsof grec havia establert que, en qualsevol ens artificial, cal diferenciar allò que fa que ho sigui (la forma) d'allò de què està fet (la matèria); és a dir, que per Aristòtil, l'essència o la forma substancial és allò que fa que alguna cosa arribi a ser allò que és, el principi *a quo y ad quem* d'una cosa. En canvi, allò accidental no li és essencial (Aristòtil 1995, II, 129 n. 4, 160 n. 71).

És interessant recórrer a una font coetània a les al·legacions per a comprendre el significat que en aquell moment tenien els conceptes emprats per ambdues parts. Es tracta del *Diccionario de autoridades*, el primer diccionari de llengua castellana impulsat per la *Real Academia Española* i publicat entre el 1726 i el 1739. En el primer volum (1726), hi apareixen les veus «accidental» i «artificial», en el tercer (1732) la d'«essència» i en el sisè (1739) la de «substància». La definició dels termes és molt propera a la versió del Capítol.⁹⁶¹

ACCIDENTAL. adj. de una term. Lo que no es esencial, ó precisamente natural en la cosa. Viene del Lat. Accidentalís, que significa esto mismo.

ARTIFICIAL. adj. de una term. Cosa de artificio, ó que se hace con artificio, ó lo que está executado segun las reglas del arte. Lat. Artificialís.

ESSENCIA. s. f. El ser de la cosa. Es voz mui usada de los Philósofos y Theólogos, y tomada del Latino Essentia.

SUBSTANCIA. s. f. Term. Philosóphico. La entidad, ó essencia, que subsiste, ò existe por sí. Es voz puramente Latina.

⁹⁶⁰ ACM. *Jesús, María, Joseph. Por el Muy Ilustre Cabildo*, p. 14-15 (capítols 28 i 29 de la resposta del Capítol als dubtes).

⁹⁶¹ RAE. *Diccionario de autoridades*, accés el 15 de gener de 2020, <http://web.frl.es/Da.html>.

SUBSTANCIA. Se toma tambien por el ser, y naturaleza de las cosas, ó lo principal de ellas. Lat. Substantia.

La part del Capítol, per tant, s'aferrava al binomi «artificial» i «substancial» per descartar la novació del contracte. Però, a més, defensava que la variació existent entre la traça i els canelobres d'argent havia estat capitulada i executada a través dels models. Atès que l'obra d'argent havia estat fabricada d'acord amb els models, quedava clar que els pactes estipulats no havien estat alterats.⁹⁶² Per tal de justificar-ho des del punt de vista teòric, traduïa diversos fragments de *Il cannocchiale Aristotelico* d'Emanuele Tesauro, obra de la qual va haver d'emprar la versió italiana perquè la castellana data del 1741:

Y si esto es constante [para que] *assí como el discurso mental* (representado en la idea) *no es otra cosa que un ordenado contexto de las imágenes interiores; assí el discurso exterior no es otro que un orden de signos sensibles, copiados de las imágenes mentales, como copia del original*, según dixo el Conde Tesauro en el antojo de la larga vista, *cap. 2. in prin.* Y uno y otro se halla en el dibuxo y modelos incluidos en la contrata puesto en execución de la obra exterior de los ciriales de plata con alguna diversidad de la antecedente exterior del dibuxo por tener lo mismo que el original de los modelos, baxo los quales con la facultad de variar es verdadero dezir que nunca fue mudado el contrato ni pervertida la primera obligación.⁹⁶³

Aquest argument permetia a la part del Capítol defensar que entre el model i l'obra acabada no hi havia variació total ni substancial perquè tenien unes mateixes parts executades amb igual perfecció. En canvi, la diferència existent entre l'obra d'argent i el dibuix calia entendre-la pel fet que la traça era tan sols un esborrany i, per tant, sempre seria més imperfecta que la seva plasmació. Tot i això, la forma substancial era exactament la mateixa, tal com defensava Emanuele Tesauro en el cas de dues flors de diferent espècie:

Para mi intento dixo el conde Tesauro en su antojo de larga vista, lib. I, cap. 2. *Con el simple dibuxo, sin colores, se puede señalar con carbón o diseñar con la pluma como el ingenio supla el diseño* [...] un cirial con el otro, total y substancialmente, son identificados porque retienen unas mismas partes con igual perfección causada de un mismo modelo sobre el qual fueron contruidos y formados y, respeto al dibuxo, son unos mismos con la diferencia de estar más perfectos en la obra de lo que indica el dibuxo [...] con facultad de variar su compostura en todo quanto permitiesse la valentía del arte en su mayor perfección *a modo del agricultor que, con varios ingertos, haze que salgan cada día varias y peregrinas formas de flores o frutos*, como lo dixo el Conde Tesauro en el libro y capítulo poco ha citados. Y, sin embargo de esto, no dexar de ser tales, como por exemplo rosas, limas & c., porque retienen la forma substancial, con que se distinguen de las demás flores y del restante vulgo de los frutos.⁹⁶⁴

⁹⁶² ACM. *Jesús, María, Joseph. Por el Muy Ilustre Cabildo*, p. 15 (capítol 30 de la resposta del Capítol als dubtes).

⁹⁶³ *Ibíd.*, p. 16 (capítol 31 de la resposta del Capítol als dubtes).

⁹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 17-18 (capítol 34 de la resposta del Capítol als dubtes).

En les addicions del 20 d'abril de 1728, la part de Matons no negava la definició d'arrel aristotèlica donada pel Capítol pel que fa a la diferència entre els termes «substancial» i «artificial». No obstant això, considerava que la substància de l'art de la grafidia era la «forma», la qual derivava de la idea dels artífexs. Així doncs, si el dibuix de dos cossos compostos d'una mateixa espècie era diferent, entre ells hi havia diferència substancial perquè en l'art de la grafidia no podia trobar-se qualitat substancial més rellevant que el dibuix o la figura dels mateixos cossos artificials. Alhora, versionava un fragment del capítol segon del llibre primer dels comentaris de Daniele Barbaro al tractat de Vitruvi per assenyalar novament que els cossos artificials estan conformats de planta, elevació i perfil i que aquests elements en representen allò essencial. Per tant, quan aquests són modificats, es pot parlar, segons l'art de la grafidia, de variació de la substància:

Concorre variación en la forma o substancia quando se halla diferencia en la planta, elevación y perfil, que son las tres ideas que se hallan en todos los cuerpos artificiales, por ser aquellas la forma del compuesto artificial, según Daniel Barbaro, lib. I, cap. 2 ibi: *las predichas ideas son la forma de la obra en que consiste la esencia del Arte; las quales estan en la mente y en el hábito del Artífice y sin ellas ninguna cosa exterior pudiera tener forma o perfección: se sigue con evidencia que, es conforme a la grafidia y aún a la lógica y jurisprudencia, que dos cuerpos artificiales de una misma especie sean distintos en la substancia, según arte grafidia, si la forma es diferente, esto es, si es distinto el dibuxo respeto a dichas tres ideas de planta, elevación y perfil.*⁹⁶⁵

El Capítol, en les addicions publicades el 9 de setembre de 1728, va rebatre l'argument donat per la part de Matons. Per a fer-ho va emprar «la mesma autoridad de Gabriel⁹⁶⁶ Barbaro», atès que considerava que l'argenter no havia examinat realment el text «por no ser libro de la profesión». Una bona lectura del fragment citat per Matons, en canvi, permetia inferir que «la forma era la idea».⁹⁶⁷ En el cas dels canelobres, aquesta havia estat manifestada a través del dibuix signat i havia estat plasmada en l'obra resultant. La forma dels canelobres, amb tronc i branques, n'era la part principal. En canvi, els ornaments i altres perfeccions eren elements accidentals que no alteraven la forma (idea) de l'obra i «assí toda la arte de grafidia no es capaz de mudar la forma, o especie que le da el nombre a la obra».⁹⁶⁸ El Capítol citava també a Nikolaus Vigel, concretament el llibre III de la seva obra *Dialectices Iuris Civilis*, i ho feia en relació amb els canvis que pot patir la forma, per tal de justificar que era un error considerar que l'art de la grafidia fos quelcom substancial quant a la forma. En síntesi, culpava el tercer

⁹⁶⁵ ICAB. *Addición en favor de Juan Matons*, p. 4 (capítol 5 de l'addició de Matons als dubtes).

⁹⁶⁶ Es tracta, segurament, d'un error puntual d'impressió contingut en el document original perquè es fa referència, en tot moment, al tractat de Vitruvi comentat per Daniele Barbaro.

⁹⁶⁷ ICAB. *Jesús, María, Joseph Addición por el Muy Ilustre Cabildo*, p. 4 (capítol 8 de l'addició del Capítol als dubtes).

⁹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 7 (capítol 13 de l'addició del Capítol als dubtes).

expert d'haver volgut filosofar en la seva relació i d'haver confós els conceptes, sobretot perquè «no avia professado la lógica, legal ni aristotélica».⁹⁶⁹

Sepamos que cosa es *forma rei*; Nicolao Vigelio in *Dialectica iuris*, de forma, pag. *mibi* 47 dize, que es aquello que se ve con los ojos o es el modo de la materia con el qual toma el nombre de esta y aquella especie. La materia siempre queda pero la forma se muda de una a otra, como la massa en un vaso pequeños para beber y éste en la massa u otra especie.⁹⁷⁰

Respecte als altres dos dubtes, la teoria artística només va ser emprada breument en el tercer. La part de Matons va utilitzar els *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* de Juan de Butrón per tal de concloure l'argumentació desenvolupada i justificar que, si bé el màxim premi que pot obtenir qualsevol artífex és el renom atorgat per les obres concebudes i fabricades, això no resta importància al fet que ha de cobrar-ne un preu just:

Pues aunque es verdad que el mayor premio del artífice consiste en aquella gloria y famoso renombre que le grangean sus obras, según lo que en ellas se adelantaron las reglas y primores conseguidos a costa de imponderables y virtuosas fatigas del ingenio, y que a estos, por tales, no se les puede tassar precio de intereses. Pero no por esto ha de privarse al Artífice Grafidio del segundo premio, que es el medio único que para su sustento le subministran los pechos de su arte, conforme lo dixo don Juan Butrón en sus Apologéticos de la Pintura, discurso 14, fol. 98. Ibi: *No desmerecen sustentarse virtuosamente sus profesores a los pechos de su Arte.*⁹⁷¹

16.4. Arguments de teoria artística al llarg del plet

Alguns dels arguments presentats en els dubtes ja havien aparegut al llarg de la documentació processal, especialment en les conclusions posteriors a la visura. En concret, cal assenyalar la petició resolutiva presentada per la part de Matons el 27 d'agost de 1721, en la qual ja es denota un ús clar de la teoria artística a fi de rebatre de manera fonamentada les declaracions dels testimonis i dels visuradors del Capítol. A diferència de les al·legacions impreses, en aquesta documentació processal les citacions apareixen mesclades amb la resta d'argumentacions, sense donar-ne la referència bibliogràfica. Tot i això, són fàcilment recognoscibles. Els referents teòrics són bàsicament els mateixos que els emprats en les al·legacions, amb algun petit matís, centrats sobretot a provar la novació del contracte. Entre altres qüestions, Matons i els seus advocats van assenyalar la imperícia dels testimonis del Capítol, que havien negat que la traça tingués perspectiva i, consegüentment, no havien sabut interpretar que el peu del dibuix signat no podia ser representat d'altra forma que no fos la triangular:

⁹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 7 (capítol 14 de l'addició del Capítol als dubtes).

⁹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 2 (capítol 3 de l'addició del Capítol als dubtes).

⁹⁷¹ AHSCSP. *Respuesta a las dudas*, p. 35 (capítol 75 de la resposta de Matons als dubtes).

De todo lo qual se concluye que, la probanza por testigos de la otra parte en orden al pie de los ciriales sobre ser de menor número, es menor relevante que la hecha por esta parte, por dar aquellos razones de sciencia que según el arte de grafidia son mal fundadas y manifiestan su impericia, mayormente no aviendo como no han, en consecuencia, consebido que en el pie del cirial del dibuxo firmado aya perspectiva y por ser constante (según los autores que tratan de las artes de grafidia y de arquitectura), **que si aquellos que professan dichas artes y no son entendidos en la geometría y perspectiva y otras de que consta la grafidia, no alcanzan sino la sombra del arte y no pueden dar autoridad de sus dichos, porque la perspectiva enseña a representar en papel o en tabla con certitud todas las partes del edificio, assí de la delineación como del perfil y planta con sus ángulos y lados que necessaria e indispensablemente deven operarse.**⁹⁷²

En el fragment precedent, s'entremesclen citacions de textos diferents. La referència general prové, sens dubte, del *De architectura* de Vitruvi però és difícil concretar quina versió devien fer servir. Quant a les al·legacions, no hi ha dubte que van treballar amb dues edicions del tractat de Vitruvi comentat per Daniele Barbaro, una en llatí i una en italià. Tanmateix, en els capítols del 1721, es detecten també nombroses similituds lèxiques amb la versió de Miguel de Urrea, autor de la primera traducció al castellà del text de Vitruvi, publicada pòstumament el 1582. És el cas de la primera part de la citació, en la qual s'exposa la importància que els artífexs coneguin les arts o ciències que conformen la grafidia, entre les quals la geometria i la perspectiva, en una referència manllevada del pròleg:

De manera que aquellos architectos que sin letras contendieron, aunque ellos fueron exercitados con sus manos, no pudieron hazer que tuviesen auctoridad sus trabajos. Y los que se confiaron en sola razón y letras, alcançaron la sombra del arte pero no la verdadera sciencia, empero los que aprendieron lo uno y lo otro, como los Hombres adornados de todas armas, más presto alcançaron con auctoridad lo que procuraron (Vitruvi 1582, 5).

En canvi, a l'hora de definir què és la perspectiva devien basar-se en els comentaris de Barbaro al tractat de Vitruvi:

La dove rappresenta sopra il piano d'una carta, tela o tavola quello che nasce dalla pianta riferendo il tutto, alle ragioni dell'opera, che si [deve] fare, sia ella Dorica, Ionica o qual si voglia [...]. Vitruvio ha chiamato Fronte ogni elevata cosa, che per dritto si vede, dove nel Profilo si adombra la fronte et i lati che si scostano (Vitruvi 1556, 20).

...però é necessario che l'Architetto habia la prospettiva. Ma quando come parte é presa, riguardando alla pratica suol far cose maravigliose ingannando gli occhi humani per le distanze de i luoghi ritrovando lo inganno. Questa sopra i piani dimostra i rilievi, le distanze, il fuggire & lo scorciare delle cose corporali, con un punto reggendo il tutto (Vitruvi 1556, 11).

⁹⁷² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 56v-57r.

El mateix procediment s'observa a l'hora de definir què és la planta i quina rellevància té en el conjunt d'una obra:

La tercera razón consiste porque dicen también los autores que la **planta es un asentamiento conveniente de las cosas, que se han de obrar, una delinación y descripción de la obra y una demostración por donde las descripciones y trassas ciertamente se demuestran; es un uso templado del compás y regla de la qual se toman las descripciones; y finalmente es el arca de todo el edificio dando a las partes su término conveniente.** Y confesando como confiesa dicho visurador tercero que la planta del pie de dichos ciraes en el dibuxo firmado manifiesta ser triangular y que en la obra es quadrángulo en que manifiesta mayor proporción y perfección [...] se sigue que, según arte de grafidia, está totalmente variada la obra aunque en lo total tenga alguna semejanya, pues siendo variada la planta, que es el principal fundamento y delineación de todo el edificio, triangular en quadrangular, queda por consiguiente variado todo el edificio en quanto al arte.⁹⁷³

En aquest darrer fragment, es concentren dos dels referents teòrics clau de la part de Matons: Vitruvi i Juan de Arfe. La referència al *De architectura* es troba en la primera part de la citació, mentre que la darrera prové clarament del *De varia commensuración* i és, de fet, la mateixa emprada a les al·legacions. Pel que fa a Vitruvi, es detecten força similituds amb la versió d'Urrea, atès que es repeteixen expressions com «assentamiento conveniente» i «uso templado del compás y regla»:

La disposición es un asentamiento conveniente de las cosas y una obra elegante en la composición de la obra con qualidad [...]. Ichonographía es un uso templado del compás y de la regla, de la qual se toman las descripciones de las formas de los suelos de las áreas (Vitruvi 1582, 9v).

Planta es la arca de todo el edificio, cuya demostración se haze con el compás y regla, dando en cada parte su término conveniente (Arfe 1675, 4: 1).

La definició de grafidia que apareix a les conclusions prové també de la *Varia*, amb la mateixa citació que Matons i els seus advocats emprarien després a les al·legacions. L'argenter compartia amb l'artífex lleonès la defensa que tota activitat artística ha de partir d'una condició intel·lectual i d'una sòlida formació teòrica. Des d'aquest punt de vista, la grafidia s'erigeix com l'activitat intel·lectual prèvia a qualsevol pràctica artística i el dibuix esdevé així no tan sols un instrument de caràcter pràctic, sinó una activitat intel·lectual que conjumina totes les arts (García López 2002b, 139):

⁹⁷³ *Ibíd.*, f. 75v-76r.

Porque los autores que tratan la materia dicen expresamente que **la grafidia consiste principalmente en el dibuxo que haze el artífice para diseñar las cosas que ha ideado en su entendimiento y que ha fabricado su imaginación**, y este dibuxo, para estar con las perfecciones que requiere la fábrica de la obra, ha de incluir como incluye precisamente diferentes artes, y entre otras la geometría, la arquitectura, la escultura y la perspectiva, de manera que es un compendio o fuente de todas las artes, el arte de grafidia.⁹⁷⁴

Grafidia, que es dibuxo para diseñar las historias y cosas que huviere fabricado en la imaginación (Arfe 1675, pròleg, 2r)

L'argenter va emprar els mateixos referents teòrics per fonamentar altres contestes. Per exemple, per tal de subratllar la inadequació d'utilitzar l'expressió «órdenes de piessas» per a referir-se a les parts que componen els canelobres per la probable confusió amb els cinc ordres arquitectònics:

Y es también de advertir que omitió esta parte en términos de prueba por peritos ajustarse al término órdenes de piessas ya por ser extraño e inusitado entre los peritos de dichas artes el dicho término para equiparar o distinguir el dibuxo sobre que se aya de hazer una fábrica con el dibuxo con que se ha hecho otra fábrica, como también porque las autoridades que tratan de las fábricas o edificios de la arte grafidia y de arquitectura sobre que las dividen en muchos términos, destribuciones y distinciones jamás les aplican el termino de órdenes de piessas, **antes por lo contrario declarando que en toda la arquitectura no se halla más que sinco órdenes de arquitectura que son la Toscana, Dórica, Jónica, Corintia y Compositia**. Pero es assí mismo de advertir que quando difieren y declaran las partes de un edificio o fábrica ya que se hallan de dichas órdenes de arquitectura como que se hallan muchas expressando pero, en lo que consiste la tal fábrica, no le aplican más que **una sola orden, la qual dizen consistir con una mediana comodidad de los miembros de toda la obra y en una comparación de toda ella cada cosa de por sí**.⁹⁷⁵

En aquest fragment es detecten dues influències. En primer lloc, la *Varia* d'Arfe, atès que en el llibre IV es tracten els «cinco órdenes de edificar de los antiguos», és a dir, les ordres toscana, dòrica, jònica, coríntia, i *compositia*. La relació proposada per Arfe està basada, al seu torn, en els llibres d'arquitectura de Sebastiano Serlio, en els quals s'analitzen per primera vegada els cinc ordres bàsics incloent el toscà i el compost. No està de més recordar que Serlio va ser un dels tractadistes italians que més va influir en l'artífex lleonès (Heredia 2003, 379). En segon lloc, es detecta també una citació provinent de Vitruvi, segurament de la traducció d'Urrea:

Orden es una mediana comodidad de los miembros de la obra y una comparación de toda la obra cada cosa por sí para la symmetría o medidas (Vitruvi 1582, 9v).

⁹⁷⁴ *Ibíd.*, f. 75r.

⁹⁷⁵ *Ibíd.*, f. 61r-61v.

La versió d'Urrea també va ser utilitzada en un altre fragment dels capítols del 1721. En concret, com a fonament teòric per tal d'argumentar que la inclusió dels ressalts o pilarets en el plint podia considerar-se una variació substancial i no només una modificació de caràcter ornamental, com defensava l'altra part:

No se puede dudar que los resaltos, pilaretes y cosas sobrepuestas que están en una obra y no están en otra dexen de ser variación substancial en quanto al arte por estar comprendidos baxo **la sciografía de quien assientan los autores que es una adumbración de la frente y de los lados de la obra que se retraen de ella y una conveniencia de todas las líneas al centro del compás.**⁹⁷⁶

Assí mesmo sciographía es una adumbración de la frente y de los lados, que se retraen d'ella, y una conveniencia de todas las líneas al centro del compàs (Vitruvi 1582, 10r).

De la mateixa manera, també és evident l'ús de la traducció d'Urrea a l'hora de defensar que, de qualsevol obra acabada, se'n pot inferir la traça amb què ha estat fabricada. Així, es rebatia la conclusió dels visuradors del Capítol segons la qual els canelobres havien estat obrats a partir de la traça signada perquè la part de Matons no n'havia presentat cap altra:

Para conocer si la obra de los ciriales está hecha con diferente dibuxo no se necessita de ver más que la obra, porque aquella ya enseña el dibuxo con que está echa, pues qualquier perito que los vea assí como del dibuxo, en el caso que esté dibuxado y trassado en papel o en tabla la obra que se ha de hazer, ha de inferir la cierta fabricación d'ella. Assí mesmo, y aún más fácilmente echa la obra, ha de inferir el dibuxo de aquella sin necesitar de verle trassado en papel o tabla, como a más que de sí se dexa comprehender, dizen los autores **que assí como se hacen traças para manifestar el cómo se han de hazer las obras o edificios, también se hacen traças para manifestar cómo aquellas están echas:** luego es evidente que ha sido impericia o afectación de dichos el fundarse en dicho motivo.⁹⁷⁷

Considerando que has edificado muchas cosas y agora has de edificar más, pues has de tener cuydado de los públicos edificios y también de los particulares por la grandeza de las cosas hechas para que quedes en memoria a tus descendientes. Escreví estas traças para que mirándolas pudieses tu conocer las obras que antes de agora has hecho y en las que has de hazer, porque en estos diez libros yo he abierto y declarado las razones de la sciencia Architectura (Vitruvi 1582, 5v).

Juntament amb Arfe i Vitruvi, les conclusions del 1721 van nodrir-se de dos referents teòrics més: la *Noticia general para la estimación de las artes* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos i *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* de Juan de Butrón. El text de Gutiérrez de los Ríos va servir per argumentar que la variació es detecta amb l'anàlisi atenta de

⁹⁷⁶ *Ibíd.*, f. 59r.

⁹⁷⁷ *Ibíd.*, f. 71v-72r.

les parts que componen l'obra i no amb una visió de caràcter general. Concretament, Matons i els seus advocats es basaven en un fragment del capítol tercer:

Quando vemos algo de lexos, lo que primero sentimos es un bulto y luego, yendo adelante, si vemos que aquel consta de cabeça, cuerpo, brazos y pies estando derecho, conocemos que es un hombre o su imagen y, acercándonos más a donde se puedan distintamente ver las partes menores, conocemos no sólo que es [birel] (o imagen) de un hombre, si también si es Juan o Pedro. Assí, de la misma manera, ni más ni menos, sucede en una obra o edificio de esta arte, porque como la forma del arte consiste en el método, buena disposición y recta orden de sus reglas entrando primero por los principios y reglas generales, que es lo más fácil, y continuando después por lo más dificultoso y arduo, se consigue el intento a que se encaminan la obra hasta llegar a su perfecto fin; assí que el principio, contorno o todo de una obra o edificio por sí solo no es más que la proporción por mayor de una obra echa en borrón [...] y, al contrario, si la obra es y se concidera con las partes menores, aunque el todo mirado de lexos no aya prometido su grandeza o excellencia que contiene; pero miradas de serca todas sus partes menores con ojos peritos son el crédito y la perfección que el todo indiferentemente ofreció [...] y assí, aviendo confessado el visurador tercero que la obra mirada en quanto a las partes que la componen es variada, aunque diga que tiene mirado el todo semejanza, concluyó mal diziendo que no avía variación; antes bien, según reglas del arte, siendo variadas las partes y miradas atentamente de serca, havia de concluir ser variada la obra totalmente.⁹⁷⁸

La forma del arte está en el método, es a saber, en la buena disposición y recta orden de sus reglas, de manera que por ellas se consiga el fin a que se encamina, entrando primero por los principios y reglas generales, que es lo más fácil, y acabando por lo más dificultoso [...]. Primero se han de hechar las líneas y el dibuxo, y traçar la obra en borrón, y después se ha de usar de los colores verdaderos. Digo también esto porque el arte imita a la naturaleza en quanto puede. De la manera que naturalmente comprehendemos primero las cosas con los sentidos exteriores, que es lo más fácil, y luego con los interiores, que es lo más dificultoso. Y assí, ni más ni menos, que quando vemos algo desde lexos, lo que primero sentimos es el bulto, y luego andamos adelante, viéndole mover juzgamos que es cosa biva, y estando cerca conocemos que es hombre, y de más cerca, que es Juan o Pedro. De la misma suerte, nos sucede en las artes, en las quales de unas reglas en otras, de las fáciles a las dificultosos, y más arduas caminamos hasta llegar a su fin y perfeto conocimiento (Gutiérrez de los Ríos 1600, 19-20).

La part de Matons va emprar Gutiérrez de los Ríos també a les conclusions del 26 d'agost de 1722, per tal de rebatre amb fonament teòric un dels arguments del Capítol. Concretament, el referent al fet que l'aplicació intel·lectual de l'argenter en l'obra havia tingut lloc, en tot cas, en la fase de confecció dels models però no durant el procés de fabricació dels canelobres. La resposta del mestre no admetia dubtes: l'execució de l'obra no havia estat simplement una traducció a l'argent de la idea plasmada en els models, sinó que havia requerit la mateixa implicació intel·lectual. Això era així perquè havia tingut una única finalitat, la de «imitar

⁹⁷⁸ *Ibíd.*, f. 76r-77r.

y perficionar lo ideado y trassado en el dibuxo, el qual pende de la mente del Principal Artífice inventor y director de la obra». Més encara, el treball amb l'argent requeria més habilitat que no pas amb la fusta o la cera. La referència a la *Notícia General* va permetre a Matons i als seus advocats justificar teòricament que l'artífex, el «grafidio perito», esgotava l'intel·lecte no només a l'hora de concebre les obres, sinó també a l'hora d'executar-les. Es van basar en una síntesi del capítol II del llibre tercer intitulat «Pruévase que estas artes no son mecánicas y que sean liberales por trabajar en ellas más el entendimiento que el cuerpo»:

Pero para que la otra parte con aparentes razones no equivoque lo sólido y firme del arte, deve atender a lo que assientan los autores que tratan la materia diziendo con expresas palabras **que después de haver el grafidio perito trassado, dividido o ideado las obras de entidad, se le cansa el entendimiento en executarlas y ponerlas por obra, en el mármol, en la plata y en el oro, en que dizen se manifiesta el ingenio y estudio que requieren, viéndose en suma perfección tanta variedad de cosas relevadas y esculpidas en custodias, calices y otros ornamentos que, prosediendo todas del puro estudio y cuydado del grafidio, son partos milagrosos del entendimiento que siempre raciosina en la expresión de la fábrica.**⁹⁷⁹

Pues después de concebidas y aprehendidas todas estas cosas, quien assí mismo ay que no vea lo mucho que se cansa el entendimiento en raziozinarlas, en dividir las, en componerlas, traçando la variedad de posturas que han de tener, la luz, la sombra, la perspectiva, las proporciones geométricas y aritméticas [...]. Quien ay que demás d'esto no eche de ver lo que después de aver meditado, traçado y dividido todas estas formas se cansa el entendimiento para executarlas y ponerlas por la obra en la tabla, en el tapiz, en el mármol, en el bronce, en la plata, oro, seda y piedras preciosas. Pues que diría de lo que se fatiga para darles gracia, imitando al natural, produziendo formas milagrosas y tales que casi no falta más de infundir espíritu [...]. No se echa claramente de ver el ingenio que requieren estas artes viendo en tan suma perfección tanta variedad de figuras e historias pintadas y relevadas, cálices, custodias y ornamentos [...]. Pues siendo assí que todo esto que se ha dicho procede de puro estudio, cuydado y partos milagrosos del entendimiento. Y si el que es la parte libre e imperante del hombre trabaja más que el cuerpo en ellas, síguese forçosamente que conforme a la misma verdad son artes liberales (Gutiérrez de los Ríos 1600, 114-119).

En el cas dels canelobres es tractava, a més, d'una obra que havia requerit que el «principal artífex» actués també com a arquitecte. En aquest sentit, la part de Matons citava Plató segurament a través de Teodoro Ardemans (1719) per a subratllar que el treball d'un arquitecte no és de caràcter manual sinó pròpiament intel·lectual:

Y aún siendo los ciriales obra en que también concurre el artífice como a arquitecto, de quien dizen los autores que no usa el ministerio de la mano sino que está sobrestante a quien le usa, declarando expresasmente que consiste la arquitectura antes en la

⁹⁷⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 129v.

especulación que en el ministerio, *ab Architectis dua fiunt Edificium et Architectura; illud quidem opus hoc autem Doctrina.*⁹⁸⁰

Por esto Platón en su libro Civil, o de Regno, dize, que el arquitecto no usa del ministerio de las manos, sino preside a los que usan; dando a entender, ser más de especulación que ministerio: *Architectum nullo manuum ministerio uti, sed utentibus praesidere.* Y, en este sentido, el mismo Platonen Clitiphone dize que de esta arte se producen el edificio que pertenece a la obra y la arquitectura, que pertenece a la doctrina: *Ab Architectura duo fiunt: Aedificium videlicet, et Architectura: illud quidem opus, haec autem doctrina* (Ardemans 1719, 11-12).

D'altra banda, Matons remarcava la perfecció de l'obra i que no se n'havia fet cap altra d'igual en tota l'argenteria de Barcelona. Apel·lava al text de Butrón per assenyalar el dret que tenia qualsevol artífex de vanagloriar-se de l'excel·lència del seu treball, sense que això fos ni exageració ni lloa excessiva:

Porque aunque es verdad que se han hecho en esta Platería obras de plata muy perfectas, pero también es verdad que no se ha hecho hasta agora ninguna obra de entidad que contenga tan numeroso congregate de preceptos y reglas del Arte, de invención ni ejecución tan calificada como la de dichos ciriales: no parecerá esto exageración ni encarecimiento, aunque sea en cosa propia, si se atiende **que es necesaria en el artífice la presunción y ciencia del Arte de las obras por manera que, conociendo que puede, debe mostrarlas en público lucimiento para que se crea la verdad**, así lo assientan los autores.⁹⁸¹

Además de que como dize Iuan Hauichortio Monasteriense en la prefación a Francisco Curcio de Seudis no se cree que nadie sea insigne en facultad alguna sino lo muestra en publico lucimiento (Butrón 1626 disc. 13, 53).

L'argenter recorria al mateix text per a subratllar la imperícia del tercer expert, motivada pel fet que treballava com a orfebre i que, consegüentment, no estava avesat a la fabricació d'obres de la mateixa rellevància que la dels canelobres. Per aquesta raó, no havia pogut fer una valoració adequada del preu de les mans:

Y esto se confirma también con lo que assientan los autores que tratan d'esta arte diziendo (como dizen) **que para dar sensura con autoridad a una obra no basta que sean profesores de su arte los que la estiman o sensuran, sino que sean tales que ayan examinado y conocido los desvelos, el trabajo, tiempo y primores que se ensierran antes en su operación y <hasta> después en ella.**⁹⁸²

Luego si es menester para conocer las perfecciones de la pintura no sólo ser profesores d'ella sino tales que conozcan el trabajo y primores que encierra. Y por esso los ojos de quien la conoce en adagio común se llaman eruditos y doctos, que razón ay para que no tengamos por ignorantes los que sin aver tomado el lápiz en la mano censuran a Ticiano en el dibuxo y a otros valentísimos en el colorido y historiado (Butrón 1626 disc. 4, 17-18).

⁹⁸⁰ *Ibíd.*, f. 129v-130r.

⁹⁸¹ *Ibíd.*, f. 72v-73r.

⁹⁸² *Ibíd.*, f. 80r.

En síntesi, l'anàlisi de la literatura artística utilitzada per les parts demostra l'ús reiterat d'uns mateixos textos, que van ser referència absoluta: el *De Architectura* de Vitruvi (en les versions de Barbaro o en la traducció d'Urrea), el *De varia commensuración* d'Arfe, la *Noticia general* de Gutiérrez de los Ríos i els *Discursos apologeticos* de Juan de Butrón. La majoria d'esments a altres treballs no es van portar a terme a partir d'un coneixement directe de les fonts, sinó a través de citacions incorporades en els textos de referència. Però sigui com vulgui, el coneixement i l'ús de la teoria artística vigent a l'època certifica que almenys alguns argenters es preocupaven per formar-se des d'una perspectiva intel·lectual i que tenien una voluntat ferma d'elevat l'argenteria a la categoria d'art noble. Des d'aquesta perspectiva, l'ús d'arguments propis de la teoria artística al llarg del plet esdevé imprescindible per demostrar que la tasca de Matons en els canelobres no sols va implicar un treball molt reeixit des d'un punt de vista tècnic, sinó també d'una gran complexitat conceptual.

17. Els canelobres: aspectes tipològics, litúrgics i models gràfics

A començaments de l'any 1718, l'argenter Joan Matons va finalitzar els dos canelobres per a la seu de Mallorca i, tal com preveia el document contractual, van ser visurats per diferents experts que en van certificar l'adequació en funció dels pactes establerts. El canonge Domingo Fogueres, síndic del Capítol de Mallorca a Barcelona, va ser l'encarregat de sol·licitar als argenters Pere Joan Sanpere, Joan Gasset, Josep Rosell i Antoni Mateu, els dos darrers assajadors reials de la ciutat de Barcelona, que es desplaressin fins a la residència de Matons a fi de «veurer y regonèixer, visurar y habilitar todas las pessos de plata que componen y se contenen en dits dos cirials o candeleros de plata». La descripció que en van donar, de la qual en va quedar constància en el document notarial estès per Pau Mitjans el 6 de febrer de 1718, ha estat posada en valor per Joan Ramon Triadó (1992, 566) i Joan Domenge (1995c, 276) per dos motius: d'una banda, pel gran detall amb què s'enumeren les parts de l'obra i, de l'altra, perquè conté la terminologia emprada pels argenters de l'època. Així doncs, de la mateixa manera que ha fet la bibliografia precedent, s'ha considerat que la manera més precisa de descriure els dos canelobres és amb la reproducció exacta de les paraules d'aquells que van tenir la comesa de visurar-los:

Consistent ditas pessos o quiscun de dits cirials en un peu que, en planta ochavada, lo adornan quatre semilleons ab sas nansas en las bocas, quatre sàtiros que serveixen de suport a la simetria de la obra, quatre peixos delfins que ab sos fullatges rematan lo intermedi de dits sàtiros, altre pessa de sobre dit peu ochavada ab sos quatre pilarets en què comensa la vasa o montea de la obra, una gargoleta ab sas quatre cartelas, altre pessa ochavada anomenada pera ab quatre àngels que la enroscan, un cartocho de ahont naxen dos àngels que serveixen de suport a las branca, onse different trossos de canons que ab set cartelas componen set branca amb un àngel de vària positura a quiscuna de ellas, y altre àngel al envés que supleix lo embultori per a donar proporció a la fas de la obra, set arandelas ab sos metxeros aptes per a posar-se altres tants ciris de cera de pes de quatre lliuras a quiscun poc més o menos, different pendants en floretas de campanilla que donan moviment o esperit a la idea de la obra y, finalment, altres different pessos y tornillos molt numerosas y varias que entran y se reparteixen en lo cos, extrem y medi ab que se fineix y remata dita obra, todas las quals pessos havent-las attentament miradas y de una en una regonegadas y madurament, segons llur pericia, reflectat sobre ellas, haver trobat ésser aquellas y quiscuna de ellas proporcionadas per lo ministeri que quiscuna de ditas pessos serveix, y no excessivas de gruix de plata; ans bé trobar-se segons bon art fabricadas, de manera que no falta perfecció y proporció alguna en ellas de calitat que, a pesar quiscun dels dos cirials mil onzas de plata més, no foren excessius en lo pes respecte del què aporta y manifesta la magnitut y pompa de dita obra.⁹⁸³

⁹⁸³ AHPB. Pau Mitjans, *Trigesimum manuale omnium instrumentorum*, 859/38, 6 de febrer de 1718, f. 122r-123r. Tant en la documentació conservada a l'ACA relativa al plet com en el *Memorial Ajustado*, es pot llegir una traducció al castellà de la mateixa descripció. Vegeu ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 108v-107r; BFBM.

De la descripció anterior, se'n dedueix que els canelobres devien colpir tant per la monumentalitat com per l'exuberància dels elements ornamentals –figuratiu o no– i l'elevat valor escultòric que assolixen. D'entrada, l'obra adquireix unes dimensions molt considerables que la converteixen en una de les més espectaculars de l'argenteria catalana del barroc [figs. 277-279].⁹⁸⁴ La base és vuitavada. Compta amb quatre punts de recolzament amb un motlluratge ampli de perfil mixtilini, ornamentats amb mig cos de lleó amb una anella a la boca [fig. 282]. Es tracta d'un element figuratiu de tipus ornamental, amb molta presència en els gravats de l'època, però que segurament també tenia un caràcter funcional: les anelles són movibles i devien ser pensades per facilitar-ne el trasllat [fig. 283]. De darrera dels caps de lleó, sorgeixen unes volutes que permeten la transició fins al cos principal. Al damunt de la forma còncava del peu destaquen, en els quatre angles principals, les imponents volutes que, enllaçades amb elements vegetals, acomoden quatre sàtirs que sostenen, impertèrrits, el pes del tronc i de les branques [fig. 285]. En canvi, en els quatre cantons intermedis, ubicats entre les volutes, destaca la presència d'un peix o d'un dofí la cua del qual s'eleva pel peu del canelobre fins arribar a l'espai reservat als sàtirs [fig. 284]. A banda i banda, els panys són decorats amb motlures i volutes. El tronc dels canelobres està format per un plint amb una imponent plataforma de sortints ribetejats, decoració fisonada i amb *pilarets* o hídries [fig. 286]. Just a sobre, hi ha la *gargoleta*, la peça ubicada entre el plint i el nus, de planta quadrangular i amb quatre cartel·les de tipus vegetal. És més ampla a la part inferior i s'estreny a la part superior però respecta la sinuositat de la curvatura [fig. 287]. A continuació, es troba el nus, de planta vuitavada i en forma de pera invertida, amb la particularitat que es retorça sobre si mateix. Disposa també de quatre àngels infants en posicions diferents i que, torsionats, s'hi enrosquen [fig. 288]. El nus dona pas al *cartocho*, una peça que simula una tija vegetal amb frondoses fulles d'acant de les quals neixen els dos àngels principals que serveixen de suport a les branques [fig. 289]. Dels brots vegetals, en sorgeixen les set branques, una de central i tres a cada banda, que s'estenen fins a les palmatòries cisellades, que actuen a mode de base floral per als ciris [fig. 290]. Set àngels infants, cadascun en una posició diferent, envolten les branques

Memorial Ajustado del pleyto pendiente en la Real Audiencia de este Principado, en la sala del noble señor don Leonardo Gutiérrez de la Huerta, cavallero del hábito de Alcántara. Entre partes de Juan Matons platero, vezino de Barcelona de una, y el síndico del venerable Cabildo de la Santa Cathedral Iglesia de Mallorca de otra. Barcelona, 1723, p. 110-111. Es poden trobar descripcions posteriors dels canelobres a Josep Ramis d'Ayreflor (1947, 84-87) i Jeroni Juan Tous (1957, 9-12).

⁹⁸⁴ En la fitxa de catàleg elaborada per José Manuel Cruz Valdovinos (2014), es donaven les mesures següents: 240 x 169 x 93 cm i 250 kg de pes cadascun. En canvi, en l'elaborada per Francesco Leone (2017a) variaven una mica: 251 x 165 cm. Aquestes darreres coincideixen amb les que consten en les fitxes de l'Inventari de béns mobles de l'Església Catòlica, conservades a la catedral de Mallorca. Amb tot, si se segueixen les mesures consignades a la documentació de l'època, els canelobres haurien de fer 11 pams i 2 quarts i mig d'alçada i 8 pams i mig d'amplada. Aquestes proporcions equivalen a 225,81 cm i 165,11 cm respectivament, segons l'equivalència del pam de Barcelona al sistema decimal proposada per Claudi Alsina, Gaspar Feliu i Lluís Marquet (1990, 263).

i sostenen unes guirnaldes florals que, a la documentació, apareixen denominades amb el terme «floretas de campanilla» [fig. 291]. Aquesta decoració floral també s'uneix a altres parts dels cossos dels àngels principals i dels angelets a través de petites anelles que gairebé passen desapercibudes. A la part posterior dels canelobres, just a l'arrancada dels braços, s'hi situa un altre angelet que dóna equilibri a la composició [fig. 294]. Els dos canelobres estan fabricats d'un mateix tenor, de manera que no només tenen els mateixos elements ornamentals i figuratius, sinó que la posició dels sàtirs i dels àngels és equivalent. A l'exuberant decoració, cal sumar-hi la multitud de caps de clau i de cargols treballats com si fossin petites flors a fi de dissimular-los en el complex entramat decoratiu que, en darrer terme, vol simular un arbre. En última instància, cal notar que les peces que conformen els canelobres tenen unes lletres punxonades, difícils de veure a primer cop d'ull.⁹⁸⁵ És probable que es tracti d'un codi que permeti el muntatge i el desmuntatge de l'obra. Cal recordar que el febrer de 1718 es va sol·licitar a l'argenter que facilités «una clau ab sos números, ab la claredat y diligència possible» que ajudés a compondre'ls correctament a Mallorca.⁹⁸⁶ Podria ser, per tant, que les lletres tinguessin aquesta funció o que, simplement, fossin una indicació per al mateix argenter i els seus ajudants a l'hora d'addicionar les diferents peces per a fer-ne el muntatge definitiu [figs. 295-296].⁹⁸⁷

17.1. La tipologia del canelobre de set braços

Un dels trets més distintius dels canelobres de Matons és el fet de comptar amb set braços. En algunes ocasions, s'ha explicat aquesta característica tipològica en relació amb una tradició pròpia de l'illa de Mallorca que consisteix a ornar les esglésies durant les grans festivitats, sobretot eucarístiques, amb aquest tipus de lluminària, tal vegada pel fet d'haver estat un territori amb un fort arrelament de la cultura jueva (Juan Tous 1957, 1-4; Domenge 1995c, 274). Tot i això, es considera que, des d'un punt de vista tipològic, tots els canelobres de set braços del món medieval i modern evocuen més o menys explícitament el prototip de la menorà (Cervini 2000, 83). En aquest sentit, el *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie* (Leclercq 1913, 215) ja defineix aquesta tipologia de canelobre com el que va fer obrar Moisés en or pur per ordre del Senyor, tal com es descriu a l'Èxode:

⁹⁸⁵ Agraïxo a l'Aina Escobar, tècnica en Recursos Documentals de la catedral de Mallorca, que m'indiqués l'existència de lletres punxonades als canelobres.

⁹⁸⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-122, 19 de febrer de 1718. Podria ser, per tant, que no es tractés d'una clau física sinó d'un codi per facilitar el muntatge de l'obra a Mallorca.

⁹⁸⁷ No s'ha localitzat, en canvi, el punxó de localitat corresponent a la ciutat de Barcelona però és probable que hi sigui i que es trobi força ocult.

Fes també un canelobre d'or pur cisellat. El peu, la tija, els poms, els calzes i les flors, formaran una sola peça. De la tija central, en sortiran sis branques, tres a cada costat. Cada branca tindrà tres poms en forma d'ametlla, amb els calzes i les flors. Així seran les sis branques que sortiran de la tija del canelobre. La tija del canelobre tindrà quatre poms en forma d'ametlla, amb els seus calzes i les seves flors: un calze sota cada parell de les sis branques que surten de la tija del canelobre. Les branques i els calzes formaran una sola peça amb el canelobre, tot ell cisellat en or pur. Fes també set gresols i col·locals dalt del canelobre, perquè facin claror a l'espai que tenen al seu davant. Les seves esmocadores i els seus platets seran d'or pur. Per al canelobre amb tots els seus accessoris, esmerça-hi trenta quilos d'or pur. Mira bé i fes-ho tot igual al model que et mostro aquí a la muntanya (Ex 25, 31-40).

Segons les fonts sagrades, el canelobre de set braços o menorà va ser col·locat primer a la Mishkán, el santuari itinerant construït pels israelites i, més tard, entre el 967 i el 961 aC, al primer temple del rei Salomó, on va romandre fins al 586 aC, quan Nabucodonosor II va cremar la ciutat i va destruir el temple.⁹⁸⁸ La tradició i la historiografia rabínica concorden gairebé de forma unànime a considerar que en aquella circumstància la menorà de Moisès va ser destruïda, segurament fosa per tal de recuperar la ingent quantitat d'or amb què havia estat fabricada. El 535 aC es va iniciar la reconstrucció del segon temple a Jerusalem, consagrat el 515 aC. Tot el parament, amb l'excepció de l'arca de l'aliança, va ser refet a partir de les descripcions bíbliques. No se sap del cert si la menorà reconstruïda en aquella ocasió va sobreviure al saqueig de Jerusalem del 167 aC per part de l'exèrcit d'Antíoc IV Epifanes o bé si va ser novament refeta. Sigui com vulgui, allò cert és que va ser transportada a Roma el 71 dC arran de la conquesta de Jerusalem per part de les tropes romanes del general Titus, en el context de les Guerres Judaiques. De la seva entrada a la ciutat, n'és un testimoni cèlebre el relleu meridional de l'arc de Titus erigit per Domicià al Palatí cap al 81-82 dC [fig. 297]. Una vegada a Roma, la menorà va ser col·locada al Templum Pacis amb la resta del botí de guerra i allí va ser vista per molts rabins, tal com es documenta en alguns passatges del Talmud i altres textos rabínics d'aquell període. L'any 192 dC, el temple va ser greument danyat per un incendi i reconstruït en temps de l'emperador Luci Septimi Sever. Es desconeix si la menorà es va perdre a causa de l'incendi o bé si va ser traslladada a un altre emplaçament. Durant els segles successius, els testimonis històrics relatius al canelobre de set braços són molt exigus i se n'acaba perdent la pista.

Més enllà de les vicissituds històriques, va ser a Roma, durant el segle IV, on la menorà va esdevenir un símbol universal del judaisme (religiós i civil) i, a partir d'allí, va tenir una extraordinària difusió al llarg de tota la conca mediterrània. Aquest procés es va accelerar arran

⁹⁸⁸ Aquesta síntesi de la història de la menorà està basada en l'elaborada per Francesco Leone (2017b, 35-45).

de l'imponent programa de construcció d'esglésies promogut per Constantí i de l'empenta donada a la difusió cultural del cristianisme. Paral·lelament, durant els primers segles de l'època medieval, va tenir lloc un procés d'inclusió de la religió jueva –dels seus símbols i textos– en la visió i la litúrgia cristiana. En el cas de la menorà, ho van fer els elements espirituals i les referències místiques subjacents al concepte de la llum i del mateix canelobre, per exemple en el cas dels ciris pasquals. Però no va ser fins a començaments del segle IX, en època carolíngia, que la forma de la menorà (però no el seu significat) va ser reproduïda fidelment en diversos canelobres monumentals de set braços destinats a la litúrgia cristiana. Aquest procés d'assimilació cultural es va donar després que Carlemany esdevingués emperador del Sacre Imperi Romanogermànic i, sobretot, arran d'una política de legitimació del seu poder que consistia, d'una banda, a vincular la seva dinastia amb la dels emperadors romans i, de l'altra, a recuperar la imatge de l'antiga Jerusalem del rei David i de Salomó, així com la simbologia del temple. En aquest context, es va impulsar la fabricació de canelobres de set braços amb finalitats litúrgiques. De fet, se'n tenen testimonis documentals a dues esglésies de fundació imperial, la del Redemptor d'Aniana (779), a França, i la de Fulda (després del 822), a Alemanya (Leone 2017b, 45-49).

La fabricació d'aquest tipus de canelobres va tenir una gran difusió durant l'època medieval i el Renaixement. Se n'han documentat més de 55 exemplars distribuïts en un ampli context europeu, eminentment a Itàlia, França, Anglaterra i, sobretot, Alemanya (Bloch 1974; Leone 2017b, 49). Tot i això, es podria considerar la possibilitat que en altres regions també se n'haguessin fabricat (Cervini 2000, 88). D'aquests exemplars, afortunadament, se n'han conservat alguns. Un dels més coneguts és el colossal Candelabro Trivulzio (c. 1200) que va arribar al Duomo de Milà al segle XVI [fig. 298]. Però cal esmentar també els dos de la catedral d'Essen (973-1011) [fig. 299]; un de la catedral de Braunschweig (anterior al 1196) [fig. 300]; un de llautó de la Busdorfkirche de Paderborn (inicis del segle XIV) [fig. 301]; un de coure daurat del santuari de Santa Maria della Mentorella a Capranica Prenestina (segle XIV) [fig. 302]; dos de bronze obrats per Maso di Bartolomeo, un a la catedral de Prato [fig. 303] i un altre a la catedral de Pistoia [fig. 304], ambdós de cap al 1440; i un de la catedral de Magdeburg (1494) [fig. 305]. Per a Francesco Leone (2017a; 2017b, 49), els dos canelobres de set braços de Matons són una mostra tardana però admirable pel que fa a la folia barroca d'aquest fenomen de transmigració de símbols iniciat en l'època carolíngia.

No obstant això, val la pena recordar també les tesis que defensen que el canelobre de set braços sempre ha estat un símbol compartit amb el cristianisme. Amb aquests termes s'hi ha

referit Martine Dulaey (1983), que ha dedicat un estudi a analitzar les interpretacions cristianes de la menorà, i ha evidenciat que les referències al canelobre sèptuple són presents en l'Antic Testament, en el Nou i en la patristica. Tot i això, no s'empra un únic nom per designar-lo, sinó que apareix sota diverses terminologies: *lucerna septiformis*, *lychnus septem luminum*, *septiformis lychnus*, etc. Des d'aquesta mateixa perspectiva, és interessant la reflexió d'Emanuela Prinzivalli (2017, 83-85), que ha subratllat que els primers seguidors de Jesús eren jueus i que, consegüentment, la menorà formava part de la seva quotidianitat.

De fet, un aspecte que sorprèn de la documentació relativa a l'encàrrec dels canelobres de Matons és que no s'especifica en cap ocasió que es tracti de canelobres de set braços, ni en les missives intercanviades entre Mallorca i Barcelona, ni tampoc en el contracte. En la carta que l'argenter Joan Pau Pol va enviar al mercader mallorquí Jaume Sard, la primera conservada en relació amb l'encàrrec, només s'hi menciona l'existència de dos dibuixos enviats des de Mallorca, probablement amb les indicacions de la comanda.⁹⁸⁹ Una vegada conclusos, les descripcions relatives als canelobres sí que al·ludeixen al fet que tinguin set braços, però no com un tret diferencial en relació amb la tipologia habitual. Per tant, s'ha d'interpretar que el canelobre sèptuple devia ser un element més o menys comú en la litúrgia cristiana. En el context peninsular, es pot mencionar l'exemplar datat el 1531 i conservat a la catedral de Plasència [fig. 306] que, com els dos de Matons, va ser exposat a Barcelona amb motiu de l'Exposició Internacional del 1929 (Gómez Moreno 1929, 103). Es tracta d'un canelobre de bronze daurat que va ser donat a la catedral per una família nobiliària de la ciutat. Posteriorment, el Capítol va substituir les armes dels donants per l'emblema de Santa Maria (López Sánchez-Mora 1971, 53).

Quant a la tipologia del canelobre de set braços, cal precisar també un parell de qüestions més. La primera fa referència a la presència reiterada d'un nombre parell de canelobres, mentre que la segona es relaciona amb la variabilitat del nombre de braços. Ambdues qüestions poden valorar-se tant des d'un punt de vista de la cultura jueva com des de la perspectiva de la litúrgia cristiana. Pel que fa a la presència de parelles de canelobres, la historiadora Rachel Hachlili (1988, 254-255; 2001, 191-206) ha proposat dues possibles interpretacions. La primera, que sigui conseqüència de la preferència de l'art hebreu per les composicions simètriques (però no exactes), per influència de l'art oriental. La segona, que l'expansió del cristianisme hagués requerit, a partir del segle III o IV dC, un increment del cerimonial de les sinagogues amb la presència simultània de dues menoràs flanquejant l'*Aron ha-Qodeix*, l'arca sagrada on s'allotja la Torà. En el cas de la litúrgia cristiana, Martine Dulaey (1983, 23-24) ha assenyalat que l'origen

⁹⁸⁹ ACM. SAG 2-094, document 16054-1, 29 de març de 1703 (Ramis d'Ayreflor 1947, 76-77).

podria localitzar-se en els comentaristes de l'Apocalipsi de sant Joan que, com Cesari d'Arle (c. 468-543), van interpretar com a canelobres de set braços els dos lampadaris que s'hi mencionen (Ap 11, 4). Segons aquesta lectura, l'Església estaria representada per dos canelobres que s'associen a l'existència de dos testaments. En seria un exemple visual, el fresc de la cripta de la catedral d'Auxerre amb la figura de Crist en majestat, amb els símbols dels evangelistes i flanquejat per dos grans canelobres de set braços, interpretats com el lligam entre l'Antiga i la Nova Llei [fig. 307].⁹⁹⁰

D'altra banda, pel que fa a la variabilitat del nombre de braços en l'àmbit de la religió jueva, la historiadora Rachel Hachlili (2001, 200-202) ha apuntat que podria ser una conseqüència de la prohibició existent al Talmud de Babilònia d'imitar el canelobre de set braços. Tot i això, creu més probable que sigui fruit d'una variant regional d'algunes zones, atès que al Talmud de Jerusalem no apareix aquesta prohibició i l'art hebreu compta amb nombrosos exemples de menoràs de set braços. En el cas de la litúrgia cristiana, es podria considerar la incidència de la publicació el 1577 de les *Instructiones* del cardenal Carlo Borromeo on es codifica, fins al mínim detall, les formes i els materials amb què havien de ser fabricats els ornaments i el mobiliari sacre després del concili de Trento. En el cas dels lampadaris, s'estableix que el nombre de llums ha de ser senar: de tres o cinc en les esglésies menors i de set o tretze en les majors (Borromeo [1577] 2000, 79).

El vincle del canelobre de set braços amb el temple de Salomó

Malgrat que la documentació relativa a l'encàrrec no especifica que els canelobres fabricats per Joan Matons haguessin de seguir la tipologia de set braços, una vegada acabats sí que se'ls va comparar obertament amb el referent bíblic. Concretament, es va fer referència al fet que els canonges mallorquins volien que tinguessin les mateixes mesures que els canelobres del temple de Salomó. Aquesta qüestió s'esmenta per primera vegada a començaments de la dècada de 1720 en algunes missives escrites pel síndic Miquel Fogueres en resposta als comentaris dels canonges, que els consideraven massa baixos. Des de Barcelona, es va advertir els capitulars que els canelobres havien estat mesurats per un enginyer, que havia constatat que seguien les mateixes proporcions que els del temple de Salomó:

Tinc entès que Matons dins pochos dias treurà a llum lo que per sa part se ha treballat en resposta y rèplica al nostre allegat, sobre los dubtes. Al que, si és necessari, en son cas respondrem y a las horas veurem si té lloc en deduhir lo que vostra mercè insinua

⁹⁹⁰ Quant a la cronologia i el programa iconogràfic dels frescos de la cripta de la catedral d'Auxerre, vegeu el llibre dirigit per Christian Sapin (1999).

ab sa carta, lo que dubto perquè tant la alsada com la amplària dels brancals fou estipulada en la conformitat escrigué lo quòndam senyor canonge Castillo y que, per consegüent, si aquí no se prengueren bé las midas, ne pugam ara fer càrrec a dit Matons, a més que al temps de la visura los fiu veurer per un gran ingenier qui després de molta regoneixensa y combinacions, me digué tenian las proporcions conforme los de Salomó.⁹⁹¹

Segons el Primer llibre dels Reis, Salomó va situar deu canelobres davant de l'oracle, l'espai per on es comunicava amb Déu: cinc a la dreta i cinc a l'esquerra (I Reis 7, 48-49). Tot i això, els historiadors no s'han posat mai d'acord sobre quina forma tenien, ni si el canelobre fet forjar per Moisès era un d'aquests. D'altra banda, ni en la Bíblia ni en la Misnà, la compilació de les lleis orals jueves, no hi apareix cap referència relativa a les mesures de la menorà. Només al Talmud s'especifica que devia tenir una alçada equivalent a uns 1,60 metres (Hachlili 2001, 10-11, 16-18), és a dir, uns 8 pams. En canvi, segons el contracte firmat amb Matons, els canelobres havien de mesurar 11 pams i 2 quarts i mig d'alçada. Això porta a deduir que la font emprada en el cas dels canelobres de Mallorca no seria el Talmud. A més, el mateix dubte formulat des de Mallorca és indicatiu del fet que les mesures exactes de la menorà no eren suficientment conegudes. Una hipòtesi plausible és que, en el cas dels canelobres de Matons, les mesures haguessin estat definides en funció d'unes altres proporcions, tal vegada a partir de les del mateix temple de Salomó que apareixen indicades en la Bíblia (I Reis, 6) o bé en textos contemporanis que inclouen recreacions del temple jerosolimità.

Com és sabut, durant l'època moderna van existir diversos programes artístics dirigits a reivindicar l'herència de l'antic regne de Jerusalem, amb un interès clar pel temple de Salomó. Per exemple, es pot assenyalar la política iniciada pel papa Nicolau V (1447-1455) per redissenyar la basílica de Sant Pere i tota Roma segons el model de l'antiga Jerusalem (Tanner 2012, 158). En el marc dels Habsburg, Carles V (1516-1556) va mostrar repetidament la voluntat de vincular-se amb el rei bíblic David per la seva relació amb la cort ducal de Borgonya que, a finals del segle XV, es considerava el «tron de Salomó». Aquest element va ser aprofitat per la propaganda imperial per assignar a l'hereu Felip II (1556-1598) el paper de nou Salomó.

Aquests contextos van facilitar el floriment d'estudis dedicats al temple jerosolimità. En l'àmbit peninsular es poden destacar les obres d'Héctor Pino (1568), Benito Arias Montano (1568-1572), Francisco de Ribera (1593) o Sebastián Barradas (1599-1609) que van tractar, des de diferents punts de vista, les descripcions del temple i els seus diversos significats místics i simbòlics. A més, Felip II va finançar diversos intents literaris que procuraven reconstruir el

⁹⁹¹ ACM. SAG 2-094, document 16054-268, 25 d'abril de 1728.

temple com, per exemple, el dels jesuïtes Jerónimo de Prado i Juan Bautista Villalpando (1596-1604) (García López 2002a, 463-466). El text d'aquest darrer va tenir un gran èxit, fins al punt de determinar l'imaginari col·lectiu relatiu al temple de Salomó. La imatge de l'edifici proposada pel jesuïta va ser molt reproduïda en gravats, maquetes i arquitectures reals (Ramírez 1990, 146-149).

Un altre aspecte significatiu de l'imaginari al voltant del temple de Salomó és la seva connexió amb la presència real de Déu en el Sancta Sanctorum. Aquesta qüestió va esdevenir summament important per al catolicisme, especialment després de l'impuls que va rebre la doctrina eucarística arran del concili de Trento. En el camp de l'argenteria, algunes arquitectures van tenir el propòsit més o menys conscient de recrear el temple jerosolimità, especialment en el cas de les custòdies i dels sagraris que havien d'allotjar el Santíssim Sagrament en les processons del Corpus Christi o bé durant la reserva eucarística. En paraules de Carmen Heredia (2009, 318), aquestes estructures es van concebre en funció de la doctrina i dels cultes eucarístics i funcionen «como “casas de Dios” en la tierra y como imagen simbólica de la Iglesia de Cristo o, lo que es lo mismo, como nuevo Templo de Jerusalén». En serien un exemple la custòdia processional del Corpus (1580-1587) i el sagrari per a l'altar major (1593-1595) de la catedral de Sevilla, fabricats respectivament per Juan de Arfe y Villafañe i Francisco de Alfaro.

Un exemple clar de l'evocació del temple de Salomó en relació amb l'exposició del Santíssim, es fa palès en l'oració de les Quaranta hores, d'origen italià i impulsada sobretot a Roma pels jesuïtes. Aquesta pràctica religiosa, que se celebra amb l'exposició del Santíssim Sagrament en record de les hores que Jesucrist va transcórrer en el sepulcre, ha estat considerada una de les majors invencions festives del barroc romà. Els aparells efimers als quals va donar lloc van assolir una gran magnificència. L'*apparatto* creat per Carlo Rainaldi a l'església del Gesù (1650) va ser especialment significatiu, amb el tabernacle de l'eucaristia al mig de la glòria celestial, que il·luminava una recreació del temple de Salomó (Fagiolo 2007, 16) [fig. 308]. Anys abans, el 1633, Pietro da Cortona també havia dissenyat un aparell per a la celebració de les Quaranta hores a l'església de San Lorenzo in Damaso, a Roma, interpretat com una referència a l'Antic Testament i al temple de Salomó a fi d'emfasitzar el poder teofànic i la presència de l'Eucaristia (Imorde 1998, 54).

Aquestes celebracions es coneixen gràcies, entre altres fonts documentals, a les relacions impreses (*relazioni*) en què es descriu a mode de crònica el desenvolupament de la festa, amb nombrosos detalls que permeten conèixer la magnificència dels *apparati* i el seu significat

iconogràfic i simbòlic.⁹⁹² Són també molt reveladores les relatives als anys jubilar, una celebració cristiana d'origen precisament hebreu. En la *relazione* relativa a les celebracions que va viure la ciutat de Roma amb motiu del jubileu del 1650, es descriu amb detall la processó de la basílica de Sant'Andrea delle Fratte durant l'octava del Santíssim cos de Crist, el 23 de juny, «per essere stata una delle più belle e vaghe che fossero state vedute infra questa ottava». Al llarg de la detallada descripció, es descobreix la referència al temple de Salomó i la presència d'un canelobre de set braços:

Un putto che representava S. Andrea Apostolo con un pesce in mano e la croce in spalla. Molte coppie di preti con la croce avanti vestiti di piviali e di pianete con candele accese in mano in mezzo a' quali veniva uno che representava Aron vestito all'antica usanza sacerdotale hebraica con le campanelle d'argento negl'orli della veste e col turibolo in mano che, di quando in quando, incensava un altro doppio di lui che figurava Mosè tenente in mano la croce col serpente. **Doppo questi cinque giovinetti vestiti da angeli che portava ogn'uno un candelabro all'antico costume hebraico che facevano lume ad un altro più grande di sette candele che era portato sopra un thalamo dalle spalle di quattro putti vestiti da angeli [...].** Quattro frati di S. Andrea delle Fratte vestiti di cotte che incensavano il Santissimo Sacramento sotto un rico baldacchino quale fu portato da Cavalieri e Gentilhuomini del sudetto Signor Ambasciator all'usanza spagola facendo toccar l'haste di esso in terra.⁹⁹³

També es troben referències a canelobres, tot i que no específicament de set braços, en les *relazioni* corresponents als anys sants del 1675 i del 1700. En el primer cas, es pot esmentar la descripció de la processó celebrada per l'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso amb motiu de la celebració del Dijous Sant, en què s'especifica la presència d'un «putto volante inargentato col suo panno dorato attorno e con le mani sosteneva un gran candelabro con cinque torcie col suo piedestallo simile».⁹⁹⁴ En el segon cas, es pot al·ludir al relat de la processó impulsada per l'Arciconfraternita dei Santi Bartolomeo e Alessandro della Nazione dei Bergamaschi el Dimecres Sant, en què es parla de la presència de «due gran Candelabri portato ciascheduno da tre uomini, sopra a ciascuno del quale ardevano trent'uno candele di cera».⁹⁹⁵

⁹⁹² Les *relazioni* han estat cabdals en les recerques de Marcello Fagiolo relatives a la festa barroca romana. Per una anàlisi d'aquest gènere i una catalogació de les relacions publicades des del pontificat de Sixte V (1585) al de Clement XI (1721), vegeu concretament Fagiolo (1994).

⁹⁹³ BNCR. Ruggieri, Giovanni Simone, *Diario dell'anno del Santissimo giubileo 1650 celebrato in Roma dalla santità di N. S. Papa Innocentio X.* Roma, 1651, p. 160.

⁹⁹⁴ BNCR. *Relatione delle machine, fanali et altro appartenente alla magnifica processione fattasi in Roma il Giovedì Santo del presente anno del Santo Giubileo 1675.* Roma, Stamperia di Filippo Maria Mancini, 1675, p. 4.

⁹⁹⁵ BAV. *Distinta relazione della celebre machina, candelabri, fiacole & altro, fatta fare dalla ven. archiconfraternita dei Santi Bartolomeo et Alessandro di Roma della Nazione Bergamasca in occasione della solenne processione fatta la sera del mercoledì santo del presente anno; con la distinta notizia di essa processione, e di quanto vi sera di più notevole.* Roma, Gio. Francesco Buagni, 1700.

Els canelobres de Matons i el culte eucarístic a Mallorca

A Mallorca s'empra el terme «candeler» per referir-se als canelobres de més d'una branca. Es tracta d'un ornament habitual en el context litúrgic de l'illa l'ús del qual sembla restringit, precisament, al culte del Santíssim Sagrament (Rullán 1954, 7). En concret, s'ha considerat que la producció de grans parelles de canelobres de set braços devia iniciar-se cap al segle XVII, amb una forta embranzida en els segles següents, quan molts temples de la diòcesi de Mallorca van impulsar-ne la fabricació a fi de situar-los a l'altar major amb motiu de les grans festes religioses, en especial durant l'exposició i reserva de les Quaranta hores (Juan Tous 1957, 3-4; Llabrés Ramis 1977, 95-96). La relació de la tipologia de canelobres de set braços amb el culte al Santíssim Sagrament resulta evident, per exemple, en el parell de candelers fabricats el 1611 per a l'església del col·legi de Monti-Sion de la Companyia de Jesús de la ciutat de Palma:

También se hizieron dos candeleros grandes muy bien y hermosamente labrados y dorados, y en cada uno d'ellos caben y arden siete cirios grandes: hizieronse de propósito para que quando el Santísimo Sacramento está patente en el veril y el sagrario alto le acompañen y den luz siete cirios de cada lado (Oleza 1923, 317).

De la mateixa manera, cal assenyalar també que molts retaules majors dels temples de la diòcesi de Mallorca, almenys a partir del segle XVII, es caracteritzen per integrar en el carrer central un gran nínxol que solia contenir un fastuós sagrari-expositor (Carbonell 2002, 58; 2004, 470; 2013, 233-255). Per tant, aquest tret diferencial també podria ser una raó que expliqués la important producció de canelobres de set braços en el context mallorquí. En són un clar exemple els altars majors de les esglésies parroquials de Santa Eulàlia [fig. 309] i la de la Santa Creu [fig. 310], ambdues a la ciutat de Palma, amb retaules-sagrari flanquejats per canelobres de set braços.

La majoria dels exemplars conservats són de fusta pintada i daurada o platejada [figs. 311-316].⁹⁹⁶ Per la seva vàlua artística, cal destacar els canelobres de set braços de la parròquia de Sant Jaume (1814), obra de l'escultor Adrià Ferran (Furió 1922-1923, 33) [fig. 317]. No obstant això, la parella més important és, sens dubte, la conformada pels canelobres d'argent obrats per Joan Matons. En el seu cas, la documentació conservada evidencia també que el

⁹⁹⁶ Existeixen exemplars en nombroses poblacions de l'illa de Mallorca com, per exemple, Llubí, Lluçmajor, Porreres o la cartoixa de Valldemossa. Només a la ciutat de Palma, s'hi conserven parelles de canelobres de set braços de fusta i fabricades durant els segles XVIII i XIX a: l'església del convent dels caputxins, l'església del convent de la Mercè, l'església del convent de la Missió, l'església de La Sang, l'església del convent de Sant Felip Neri, l'església del convent de Sant Gaietà (Sagrats Cors), la parròquia de Sant Miquel, l'església del convent de Santa Magdalena, la parròquia de la Santa Creu, la parròquia de Sant Nicolau o la parròquia de Santa Eulàlia. També hi ha exemplars de nou braços, com els dos de l'església del convent de Sant Francesc d'Assís o el parell de la capella de l'Adoració Perpètua, ubicada al Centre Eucarístic; i de cinc braços, com els tallats per Marc Llinàs (1881) per al convent de les caputxines de Palma (Rayó et al 2008, 138) o els de l'església de la Concepció de Palma.

vinclat amb el culte eucarístic va ser, des de l'inici, ben manifest. Es pot esmentar, per exemple, una resolució capitular del 1717 segons la qual els canonges van decidir que, una vegada els canelobres arribessin a la seu de Mallorca, se celebrés «un ofici solemne estant exposat patent el Santíssim Sagrament (que sia alabat para sempre) quant dits candaleros estiran en estat de porer servir en lo altar mayor per dita funció».⁹⁹⁷

Uns anys més tard, l'abril de 1722, es van fixar els dies en què se situarien a l'altar major: «El dia de Nadal, el dia de la Puríssima Concepció, el dia de la Assumpta, el dia de Pasqua del Spirit Sanct y el dia del Corpus y tota la Octava»,⁹⁹⁸ és a dir, durant moments clau de l'any litúrgic [fig. 318]. Malgrat que no s'especifica en aquesta relació, també es van emprar des de l'inici per a formar part del Monument. N'és una prova el *Vademecum de las ceremonias que han de practicarse en esta Santa Iglesia [...] en el siglo XVIII*, on es deixa constància que l'any 1725 «los candaleros nous ab sos ciris» abellien una «no menos sumptuosa que devota Casa Santa», instal·lada a la capella del Corpus Christi.⁹⁹⁹ D'aquest ús també en deixa constància la nota testamentària d'Antoni Figuera, datada el novembre de 1739, segons la qual el canonge va deixar una quantitat de diners per ajudar amb les despeses que generava el feixuc trasllat dels canelobres les festivitats en què eren requerits, concretament «per les festes de Nadal, una lliura; per lo Dijous Sant, una lliura y per la Octava del Corpus, altre una lliura [...] desde la sacristia fins lo altar major, o fins la Casa Santa; i altres deu sous per tornar-los a la sacristia major» (Ramis d'Ayreflor 1947, 83-84). Actualment, els canelobres de Matons només s'empren per al Monument de Dijous Sant però és important recalcar que segueixen mantenint la seva funció litúrgica original.¹⁰⁰⁰

17.2. El canelobre de set braços i el seu significat com a arbre de llum

En el context de la litúrgia cristiana, qualsevol canelobre sèptuple és interpretat com una figura de Crist, de l'Església i de l'Esperit Sant. Aquest caràcter simbòlic troba una equivalència clara en el programa iconogràfic, que sovint es desenvolupa en dos nivells. D'una banda, el relatiu a l'aparell figuratiu i ornamental i, de l'altra, el vinculat a la constitució mateixa de l'element que el sosté, és a dir, del canelobre (Cervini 2000, 104). En el cas dels canelobres de Matons, tant la

⁹⁹⁷ ACM. ACA-1644 (1717-1722), 19 de novembre de 1717, f. 62v (Domenge 1995c, 281 n. 43).

⁹⁹⁸ ACM. ACA-1644 (1717-1722), 24 d'abril de 1722, f. 437v (Ramis d'Ayreflor 1947, 82-83).

⁹⁹⁹ ACM. *Vademecum de las ceremonias que han de practicarse en esta Santa Iglesia, formado por el Dr. D. Miguel Reus, maestro de ellas, en el siglo XVIII*, núm. 15580, f. 76v-77r.

¹⁰⁰⁰ L'ús de canelobres de set braços en el Monument de Dijous Sant no és exclusiu de Mallorca, sinó que també se'n poden localitzar casos en altres territoris. Per exemple, en alguns *altari della riposizione* de la Lligúria italiana com aquell que s'instal·la a la capella de San Giovanni Battista de la catedral de San Lorenzo de Gènova. A la mateixa capital lligur, també es poden mencionar els altars de les esglésies de Santa Maria Assunta, ubicada al barri de Nervi, i el de la de San Giuseppe al Lagaccio, aquest darrer amb un parell de canelobres de cinc braços.

configuració com la decoració de caire vegetal permeten una associació clara –iconogràfica i simbòlica– amb els arbres de llum. D'això se'n té un testimoni molt preuat en la documentació judicial del plet, atès que el mateix Matons va testificar haver fabricat els canelobres amb la voluntat de recrear la forma d'un arbre:

Dixo que cree que las arandelas son parte de las ramas, pues cada una de dichas ramas se compone de un cañuto con su perilla, al cabo una cartela con diferentes ojas, un ángel, una arandela y un mechero y todas estas cosas forman una rama o branca que, a la semejanza de un árbol de que salen diferentes ramas o brancas de su tronco, son tenidas por tales todo lo que sale des del tronco hasta la más leve sima o flor. Y que como la arandela corresponde a flor y en lo mechero que sale al medio de alguna de ellas, dixo que, **haviendo el respondiente en su nueva idea querido hazer o fingir un árbol como que fuesse [reable] que la naturaleza lo pudiesse producir**, dando norma de geometría, arquitectura, cartochería, escultura, prospectiva y, por último, grafidía, no se puede dudar que las partes o extremos de las arandelas y demás cosas que ay en las ramas o brancas son parte de aquellas, ya quando y dende que se dezasen de su tronco hasta lo más leve de sus partes.¹⁰⁰¹

Aquesta mateixa idea apareix reflectida en les declaracions dels escultors Lluís Bonifaç i Sastre i Francesc Espill a l'hora de respondre a la qüestió de si l'amplada dels canelobres era o no correcta respecte a allò pactat en el contracte. Ambdós artífexs van emprar la metàfora d'interpretar els canelobres com si fossin arbres a fi de justificar que totes les parts amb què es conformen els són inherents i, consegüentment, han de tenir-se en compte a l'hora de mesurar-los:

Dixo que es verdadero lo contenido en el capítulo, lo que dixo saber el testigo por aparidad que un árbol se compone de tronco, ramas, ojas y fruto, assí que los ciriales de la cuestión se componen entre otras cosas de las ramas y arandelas y por consiguiente las dichas arandelas son parte de las ramas.¹⁰⁰²

Dijo que es verdad lo que dize y expressa el capítulo, lo que dijo saber el testigo por enseñárselo assí como en el capítulo se expressa su arte de escultura y arquitectura que professa, de suerte que los ciriales de la cuestión se equiparan a un árbol que todas las ojas son del árbol y assí las arandelas que los escultores les nombran palmatorias son parte de las ramas y las medidas se toman del extremo al último extremo, por ser dependiente de la obra.¹⁰⁰³

L'equiparació no és en cap cas casual, atès que l'assimilació del canelobre a un arbre va ser molt difosa i acceptada des de l'edat mitjana. Com ha explicat Fulvio Cervini (2000, 97-103) en relació amb el Candelabro Trivulzio, no es tracta només d'un joc metafòric afavorit per l'expansió arboriforme dels braços dels canelobres sinó, sobretot, del fet d'entendre'l simbòlicament com

¹⁰⁰¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso de visura*, f. 100v-100r, 8 de maig de 1720 (Joan Matons).

¹⁰⁰² ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, f. 228v (Lluís Bonifaç i Sastre).

¹⁰⁰³ *Ibid.*, f. 196v (Francesc Espill).

un arbre de llum. Malgrat que sigui difícil reconstruir-ne la fortuna, és probable que moltes esglésies comptessin amb arbres-canelobre. D'això n'és un exemple documental destacat el text d'un liturgista francès, el canonge Bocquillot, que el 1703 recordava el temps en què no podia existir un edifici sacre desproveït d'un arbre de llum:

In molte chiese, fra gli altri candelieri, c'era una gran macchina in forma d'albero, che scaturiva da un tronco guarnito di foglie e fiori e frutti e di barchette o padellini fatti per sostenere ceri o lampade. Questa moltitudine di lumi faceva un bell'effetto. Nelle chiese ricche il candeliere, detto albero per via del suo aspetto, era di rame o di metallo; ma nelle povere parrocchie di campagna non poteva essere che di legno, e foglie e frutti erano solitamente di cera dipinta, rinnovata di volta in volta. Da venti o trent'anni, i vecchi alberi hanno cominciato a suscitare lo zelo dei giovani curati, che hanno preso a bandirli dalle chiese come se fossero manufatti profani; ma per compensazione hanno messo ceri e candelieri sui grandi altari, dove prima di loro non se n'erano mai visti, e che sarebbero stati benissimo così com'erano (reproduït per Cervini 2000, 98).

És probable que aquests canelobres no només prenguessin la forma de l'arbre en el sentit estrictament metafòric –arbres de llum–, sinó que també ho fessin en el sentit real, atès que molts devien ser construïts a imitació d'un arbre, amb tronc, branques, fulles i brots, dels quals no en sortien fruits sinó la llum de Crist. D'aquesta manera, se suggereix un primer nivell de lectura simbòlica gràcies al qual els canelobres esdevenen veritables *arbores vitae*. Al seu torn, la llum emesa per aquests canelobres-arbre, habitualment ubicats a l'altar major, funciona també com a tènue record de la llum que il·luminava el Sancta Sanctorum, la part interior i més sagrada del tabernacle i del temple de Salomó (Cervini 2000, 97-103).

En relació amb aquesta qüestió, és digne de menció un sermó pronunciat pel jesuïta Joan Baptista Roldan el 9 d'agost de 1699 a la seu de Mallorca amb ocasió d'un altercat contra l'efígie de Ramon Llull perpetrat aquell mateix any a la seu de la Universitat Lul·liana.¹⁰⁰⁴ Les paraules del religiós, pronunciades només cinc anys abans de contractar l'obra amb Joan Matons, són especialment interessants perquè remetien a la noció del canelobre de set braços com un arbre artificial i, sobretot, perquè se'l compara amb l'Arbre de la Ciència de Ramon Llull:

En el templo de Salomón mandó Dios fabricar aquel famoso y rico candelero para que alumbrase el Sancta Sanctorum. La materia de oro purísimo, la forma primorosísima, como de un árbol artificial, de cuyo tronco salían con igual proporción siete ramos, los seis, como arqueados, y el de en medio recto. En sus remates ardían otras tantas antorchas, y en cada una de ellas una esférula, o círculo breve que parece aludía todo al Árbol de la Ciencia de nuestro Raimundo, cuyos remates se coronan con unos breves círculos o esférulas, en medio de las cuales brillan, como ardientes luces, sus

¹⁰⁰⁴ Pel que fa a aquesta qüestió, vegeu l'estudi conjunt d'Albert Cassanyes i Rafael Ramis (2012) i el treball de Francisco J. García Pérez (2017b).

sentencias. La idea de este precioso candelero se la dio el mismo Dios a Moisés en otro Monte.¹⁰⁰⁵

L'arbre de la vida és un arbre central i còsmic, els fruits del qual atorguen la immortalitat. És símbol de la regeneració perpètua i, per tant, de la vida en el seu sentit dinàmic. Segons la simbologia tradicional, va dels inferns al cel com una via de comunicació viva entre totes les formes de la creació. En les tradicions jueva i cristiana, simbolitza principalment la vida de l'esperit (Chevalier 1999, 118-119, 125). Precisament s'ha considerat que en l'*Arbre de la Ciència* (1295-1296), Ramon Llull reprèn l'arbre de la vida, tot i que redissenyat. En l'obra s'hi presenten catorze arbres principals, que van des dels arbres elemental i vegetal, fins als arbres cristianal i el divinal, i dos d'auxiliars, un d'exemplifical i un de qüestionari; en total, setze arbres que en conformen un de sol, l'Arbre de la Ciència, que permet mostrar de manera detallada com Llull presenta la seva visió de la realitat i, en definitiva, de l'arbre de la vida (Bonner i Soler 2016, 132, 137-138).

Aquesta comunicació entre el cel i la terra es manifesta en els elements figuratius que ornamenten els canelobres de Matons. La base s'embelleix amb quatre mig cossos de lleó, quatre dofins i quatre sàtirs que, recolzats, actuen com a suport del cos immediatament superior. En el cas dels lleons i dels dofins, és factible atribuir-los-hi un significat dins de la iconografia cristiana. Els primers podrien haver estat seleccionats com a símbols de la resurrecció perquè, segons els bestiars medievals, els cadells, després de néixer, passen tres dies morts fins que el pare els torna novament a la vida amb el seu alè. El dofí també té unes atribucions similars perquè pot ser símbol de la mort i de la resurrecció de Crist (Hall [1974] 2003, 1: 209; 2: 62). Des d'aquesta perspectiva, la tria dels elements figuratius podria encaixar amb una obra destinada a il·luminar el Santíssim. Amb tot, és cert que les tres figuracions apareixen de forma freqüent en els repertoris de gravats de l'època dedicats, concretament, a peces d'argenteria, de manera que la seva selecció podria haver estat més casual que tot això. En qualsevol cas, allò que sembla clar, és que tots tres elements se situen a la base i que, per tant, hi ha una voluntat de concentrar en la part baixa dels canelobres la representació d'allò terrenal.

L'eix vertical dels canelobres, en canvi, es reserva als àngels, ubicats a la pera, a l'arrencament dels braços i, sobretot, a les branques; és a dir, el camí que condueix a la llum de Déu es reserva a les figures angèliques. En aquest sentit, és interessant recordar les *Istruzioni* del papa

¹⁰⁰⁵ BDM. Roldan, Joan Baptista. *Sermón apologético panegírico que a honor y desagravio de el B.Raymundo Lulio invicto mártir y iluminad doctor* [...]. Mallorca: Miguel Capó, 1699, p. 52.

Climent XI atès que, en relació amb l'oració de les Quaranta hores, s'hi especifica que les imatges properes a l'altar han d'anar cobertes. Damunt de l'altar també queda prohibit posar-hi relíquies o estàtues de sants amb l'excepció «degl'Angeli, che faccino figura di Candelieri» (Monacelli 1707, 45). Per tant, aquesta publicació avala la presència d'àngels portadors de llum en aquest tipus de lluminària i alhora permet comprendre que s'utilitzessin de forma abundant en nombrosos canelobres i cirials. En el context peninsular, es pot al·ludir al conjunt format per una custòdia i dos àngels ceroferaris, amb canelobres de cinc braços, fabricats per l'escultor Francisco Salzillo durant la segona meitat del segle XVIII i actualment al museu de l'església de Sant Joan de Déu de Múrcia.

En el cas dels canelobres de Matons, com ha observat Francisco de Paula Cots (2013b, 216, 221-222), també cal destacar el caràcter marcadament ceroferari dels àngels situats en cadascun dels set braços. Aquests prenen clarament el rol de portadors de la llum, mitjançant ciris encesos, a fi d'adorar, honorar i respectar la Divinitat. La ubicació dels canelobres a banda i banda de l'altar major durant les festes més destacades de l'any litúrgic, permetia il·luminar el lloc on es renova durant cada missa l'ofertament del sacrifici de Jesús i, encara actualment, l'urna del Monument del Dijous Sant on s'allotja el Santíssim Sagrament. D'altra banda, els àngels ceroferaris també podien acompanyar els seguicis fúnebres, tal com s'observa en el cas de l'ús dels canelobres de Matons en les exèquies de la reina Isabel Maria de Bragança:

El altar mayor con dosel frontal, cortinas de terciopelo negro, cruz y candeleros negros con cirio de libra, y a su lado candeleros de plata grandes con siete cirios de tres libras cada uno, y bajo las gradas del presbiterio, los cuatro blandones grandes con sus antorchas.¹⁰⁰⁶

Per tant, els canelobres de Matons s'han emprat en les ocasions més solemnes malgrat que la seva funció principal sigui la d'il·luminar el Santíssim.¹⁰⁰⁷

17.3. Models gràfics

Més enllà dels aspectes tipològics i iconogràfics, un aspecte importantíssim en l'estudi de la gènesi dels canelobres de Mallorca és el d'esbrinar quines van ser les fonts d'inspiració de l'argenter Joan Matons a l'hora de concebre'ls. Tal com s'ha fet palès en el cas del dibuix de passantia (1690) i de l'urna de sant Bernat Calvó (1701-1728), també en aquesta ocasió l'extraordinària inventiva del mestre es va beneficiar de l'ús de les fonts gràfiques com a punt

¹⁰⁰⁶ BC. *Noticia de las exequias que la muy noble y muy leal ciudad y reyno de Mallorca hizo en la iglesia catedral de la isla el dia 8 de febrero de 1819 a la católica magestad de la reyna nuestra señora doña Isabel Maria de Braganza*. Palma: Felipe Guasp, 1819, p. 7.

¹⁰⁰⁷ En relació amb l'ús multifuncional que podien assolir els canelobres de set braços en la litúrgia cristiana, vegeu l'estudi de Fulvio Cervini (2000, 95-97) referit al Candelabro Trivulzio (1200).

de partida del procés creatiu. A primer cop d'ull, és temptador plantejar una similitud general amb les propostes de Giovanni Giardini, especialment amb les corresponents a canelobres de set braços [fig. 319]. Tanmateix, els seus dissenys no van publicar-se fins al 1714, en un moment en què l'execució dels canelobres de Matons ja estava força avançada. A més, ara per ara, no s'ha pogut establir una relació de les propostes de l'italià ni amb les passanties ni amb altres obres d'argenteria catalanes. Com a hipòtesi de treball, és raonable pensar que els models van ser francesos, especialment si es té en compte la forta incidència dels gravats de Lepautre entre els argenters barcelonins.

Començant pels angelets de les branques, aquests semblen presos de diversos gravats de l'artífex francès. El situat al braç central, per exemple, adopta la mateixa posició que un dels angelets d'una estampa pertanyent a la col·lecció *Inventions pour faire des plaques ou des Aubenistiers servans aux orfèvres*, amb una piqueta d'argent amb una Sagrada Família [fig. 320]. En canvi, els dos corresponents als braços extrems recorden l'angelet de l'estampa *La Mort de Cléopâtre* de la col·lecció *Alcôves à la romaine* [fig. 321]. Així mateix, els quatre àngels restants dels braços interiors presenten una certa correspondència amb els de dos gravats més, un pertanyent a la col·lecció *Cabinets* [fig. 322] i un procedent del recopilatori *Montants d'ornement* [Fig. 323]. Al seu torn, es pot fer referència també als angelets de la pera, que presenten una torsió similar als del frontispici *Ornements et Panneaux inventez et gravez per I. Le Pautre* [fig. 324], com també ho és la de l'angelet situat a la part posterior de les branques dels canelobres [fig. 325].

També sembla força clara la influència de Lepautre en la resolució de les figures dels dos àngels principals, situats just a l'arrancada dels set braços. Des d'un punt de vista anatòmic, recorden els que, a la passantia de Matons, sostenen el medalló central i que, al seu torn, estan basats en una proposta del gravador francès [fig. 326]. Tot i això, Lepautre no va ser l'únic referent de Matons: la posició dels cossos i dels braços dels dos àngels principals és idèntica a la dels dos personatges masculins d'un pedestal concebut per Alexis Loir, així com també ho és l'arrancada del cartutx que els sosté. Concretament, es tracta del gravat inicial de la col·lecció *Nouveaux dessins de guéridons dont les pieds son propres pour des croix* (posterior al 1670 i anterior al 1692) [figs. 327-328]. L'arrancada dels braços i la base, amb fullatge i volutes, recorden també altres propostes de la mateixa col·lecció [figs. 329-330]. Quant a la base, cal subratllar que en els pedestals de Loir és de forma triangular mentre que en els canelobres és quadrangular. No obstant això, pot ser interessant recordar que, al llarg del plet, Matons i els seus testimonis i visuradors van defensar que el dibuix amb què s'havia firmat el contracte presentava un canelobre amb peu triangular, fet que l'acosta clarament als gravats del francès.

De la mateixa manera, els elements que decoren la base també són presents en les propostes d'Alexis Loir: els sàtirs reclinats, els lleons amb anelles a la boca i els dofins. En els tres casos es tracta de motius ornamentals habituals a l'època i amb nombrosos exemples, de manera que Matons va poder inspirar-se també en altres gravats. A mode d'exemple, es poden esmentar propostes de Stefano della Bella, com la coneguda *Dos caps de lleó i un de tigre*, pertanyent a la sèrie *Caps d'animals* (c. 1641) [figs. 331-333]. En el cas dels sàtirs, es pot trobar un paral·lel amb el gravat de Jean Lepautre *Vas amb un sàtir a la nansa*, tot i que la manera de resoldre el rostre, molt més ferotge en el cas del francès, no acaba de coincidir amb la proposta de l'argenter català [fig. 334]. Més similars són els sàtirs del gravat *El rapte de Ganimedes* de Carlo Cesio a partir d'una composició d'Annibale Carracci i pertanyents a la col·lecció de 44 làmines sobre la Galeria del Palazzo Farnese de Roma, amb diverses edicions la primera de les quals data del 1657 [fig. 335].

En l'àmbit europeu, existeixen altres exemplars de canelobres i cirials que empen elements figuratius i decoratius d'una forma rica i exhuberant, amb àngels, volutes, fullatges, etc., que recorden el repertori utilitzat en els canelobres de Matons. En el cas de l'argenteria civil, es pot al·ludir a les lluminàries que decoraven els grans palaus reials, com el de Versalles, on s'hi trobaven els dos grans canelobres dissenyats per Claude Ballin (1670) –de 2,70 metres d'alçària i 350 quilograms cadascun– que també s'abellien amb sàtirs al tronc i lleons a la base (Arminjon 2007, 79) [fig. 336]. En el cas de l'argenteria religiosa, un dels casos més cèlebres és el del parell de canelobres d'argent de la capella del tresor de San Genaro, a la catedral de Nàpols [fig. 337]. Van ser fabricats per l'argenter Filippo Del Giudice el 1745 a partir d'un model de cera elaborat per Bartolomeo Granucci. De mesures monumentals, presenten una base tripartida amb tres àmplies volutes. En un dels exemplars, s'hi reconeixen les tres virtuts teològals –la Fe, l'Esperança i la Caritat– i en l'altre les cardinals –la Prudència, la Justícia, la Fortalesa i la Temprança. En el fust d'ambdós canelobres, hi ha representat un globus terrestre amb els signes del zodíac. Just a sobre, tres *putti* serveixen de transició cap al cos superior, constituït a base de volutes i fulles. S'hi allotgen quatre bleners que permeten ubicar-hi les candeles. Un d'aquests, el central, apareix realçat respecte als altres tres (Jorio i Paolillo 2013, 226).

Dins del mateix àmbit geogràfic i cronològic, cal citar la parella de cirials de bronze daurat (1751-1752) obrats per Giuseppe i Leandro Gagliardi i amb models de Giovanni Battista Maini, conservats al Museu de São Roque de Lisboa [fig. 338]. El seu origen es remunta al 1744, quan van ser comissionats a Roma juntament amb altres elements de parament litúrgic per a la capella de Sant Joan Baptista de l'església de São Roque. D'aspecte monumental, es

caracteritzen per tenir una base triangular sostinguda per titans i amb nínxols per allotjar-hi les escultures dels doctors de l'església: sant Jeroni, sant Tomàs i sant Ambrosi en un dels exemplars i sant Gregori, sant Bonaventura i sant Agustí a l'altre. La resta de la decoració és híbrida, conformada per elements de tipus arquitectònic, com volutes i acroteris, altres de tipus vegetal i zoomòrfic i, especialment, nombrosos *putti* que s'estenen per la totalitat d'ambdós cirsals i que conformen un conjunt de gran fastuositat.¹⁰⁰⁸

En un àmbit geogràfic més proper al de Matons, també s'ha plantejat una possible relació entre els àngels dels canelobres i l'escultura catalana i, més concretament, amb alguns grups escultòrics de Pau Costa (1663-1726). La parella d'àngels de l'arrancada dels braços dels canelobres seria propera a la que es troba situada als peus de la Immaculada del retaule de la Puríssima Concepció de la catedral de Girona. Així mateix, també serien propers a la parella que flanqueja la figura de sant Narcís del retaule que li és dedicat en el mateix temple gironí [fig. 339]. D'altra banda, els angelets dels set braços dels canelobres presentarien similituds amb els del mateix retaule de la Puríssima Concepció [fig. 340] o amb els d'altres retaules de Costa com, per exemple, amb els angelets situats en els pedestals de les columnes dels d'Arenys de Mar, Cassà de la Selva i Palafrugell, els dos darrers perduts (Miralpeix 2014, 219). Es tracta d'una relació molt interessant perquè permet comprovar el grau d'interrelació de les arts i, especialment, la influència exercida entre artífexs que van compartir un context artístic comú i potser uns mateixos models.

¹⁰⁰⁸ Giuseppe Gagliardi i Leandro Gagliardi (argenters); Giovanni Battista Maini (escultor). *Great Candlestick*, 1751-1752. Museu de São Roque. Lisboa, Portugal. *Google Arts&Culture*, accés el 18 de febrer de 2020, <https://artsandculture.google.com/asset/great-candlestick/-QFFCq2xZhCM9w>.

18. La recepció de l'obra

18.1. Elogis entusiastes dels coetanis

La copiosa documentació conservada al voltant dels canelobres de Joan Matons per a la seu de Mallorca permet conèixer amb certesa quina impressió van generar entre els contemporanis i constatar com els elogis i els comentaris entusiastes es van succeir des del primer moment. La primera confirmació que van tenir els capitulars mallorquins de l'excel·lència de l'obra prové d'una carta en la qual el canonge Fogueres els informava de la bona impressió que els models havien causat entre aquells que els havien avaluat. Malgrat que el síndic no en desvetllava les identitats, la documentació conservada relativa al plet revela que els dos artífexs que van portar a terme aquesta tasca van ser els escultors Andreu Sala i Francesc Santacruz II:¹⁰⁰⁹

Però no obstant las honras ne continuan de què dono repetidas gràcias en deixar a mon àrbitre lo ajust del cost dels dos modelos, encara que differentes personas de diversas qualitats, intelligents y pèritas en lo art, agen revist dits modelos y feta ponderable expressió de la perfetió de ells, que podia fervorizar-me en conclouer esta dependència amb lo escultor Joan Roig y dit Matons.¹⁰¹⁰

A partir d'aquí, els continus estira-i-arronsa entre l'argenter i els canonges mallorquins a causa de l'endarreriment de l'obratge van afavorir que, des de Barcelona, s'enviessin diverses missives a fi de notificar l'estat en què es trobaven i, sobretot, garantir que l'espera valdria la pena. Molts dels encarregats de trametre aquests informes van ser homes de confiança dels canonges mallorquins que, per circumstàncies diverses, van passar per Barcelona i van visitar el taller de l'argenter acompanyats pel canonge Domingo Fogueres. Es conserven, per exemple, els esborranys de dues cartes redactades pel canonge Castillo i adreçades respectivament a Joan Matons i al síndic Domingo Fogueres en les quals feia referència a la valoració entusiasta que de l'obra n'havia fet Nicolau Truyols i Dameto (Palma, 1667-1729), primer marquès de la Torre. El noble havia sortit de Mallorca el 25 juny de 1707 amb destí a Barcelona i no va retornar a l'illa fins al 13 d'agost. L'objectiu del viatge era el de retre homenatge a Carles III, l'Arxiduc, instal·lat a la Ciutat Comtal. S'hi va desplaçar en qualitat d'ambaixador o síndic extraordinari del Regne de Mallorca (Salvá 1973-1975, 12; Pascual Ramos 2013, 136-138). Tot i això, també va aprofitar l'estada per comprovar de primera mà l'estat en què es trobaven els canelobres:

¹⁰⁰⁹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 80v: «estando dichos modelo y dibujo en casa dicho doctor y canónigo Domingo Fogueres, éste envió a llamar a Francisco Santacruz y a Andrés Sala escultores para hacerle visurar y reconocer».

¹⁰¹⁰ ACM. SAG 2-094, document 16054-18, 18 de maig de 1705.

Senyor meu, supòs que la carta de vostra mercè rebuda ab la del senyor canonge Fogueres serà de la mateixa date dels 6 de agost, puis queda en blanch, y en concideració de una y altre, com també per la relació que de la obra nos ha feta el senyor marquès de la Torre, ponderant-nos el <son> primorós estudi de la obra y magnificiència, havíem determinat procurar de donar gust a vostra mercè <en tot lo que nos serà possible> sens havent de participar a este Il·lustre Capítol.¹⁰¹¹

Dels 3 de agost ab la postdata dels 6 y la que he rebuda de vostra mercè en lo arribo del senyor marquès Truyols y dixant a part les ponderacions <ab> que aquest cavaller ha persuait a tots lo primorós y magnificiència de la obra dels sirials, com també les afectuoses demostracions <de gratitut> ab que <he quedat prendat> de la acostumada galanteria de vostra mercè, de què repetest a vostra mercè infinitas gràcies.¹⁰¹²

La conquesta de Mallorca per part de l'arxiduc Carles va provocar l'exili a Barcelona de diverses personalitats mallorquines afins a la causa filipista, algunes de les quals van visitar també el taller de Matons. Concretament, la documentació epistolar certifica la presència de Gaspar de Puigdorfila, d'Albertí Dameto i Espanyol, marquès de Bellpuig, i de Ramon Fortuny. Dels dos darrers no se n'han conservat les cartes, si bé el canonge Fogueres informava Castillo que havien escrit a Mallorca amb consideracions molt elogioses sobre els canelobres:

El senyor canonge Sales y yo procurarem ab la mayor brevedad possible enviar alguna partida de diner a vostra mercè ab que podrà animar al senyor Matons en proseguir ab sos oficials la obra ab tot calor y diligència. Aquexos senyors *et signanter* el senyor marquès de Bellpuitx, nebot del señor D. Ramon, don Gaspar de Puigdorfila y el senyor don Ramon Fortuny han escrit ab particular expressió en alabanse de la fàbrica.¹⁰¹³

En canvi, del primer sí que se'n conserva la carta original, datada el 9 de març de 1708, i adreçada al seu germà, el canonge de la seu de Mallorca Francesc de Puigdorfila:

No puc escusar el dir que las cartas quant són uniformes són verídicas, perquè ni lo oficial pot passar aquí per tenir lo ofici de mestre de encuñs de esta Seca, hont de continuo se labra moneda, ni pot acabar un candelero primer que lo altra per obstar las rahons que en sa carta allegà; en quant a la obra, no se pot desitjar cosa més primorosa ni més pròpia per a una catedral y sarà la nostra única en aquexa part.¹⁰¹⁴

Una altra de les personalitats mallorquines que va veure l'obra al taller de Matons va ser Atanasi d'Esterripa, bisbe titular de Licòpolis (Egipte) i bisbe de Mallorca des de l'1 de juny de 1712 fins al 5 de juliol de 1721. En una carta del novembre de 1711, la qualificava de singular:

¹⁰¹¹ ACM. SAG 2-094, document 16054-34, 19 d'agost de 1707 (Domenge 1995c, 281 n. 37).

¹⁰¹² ACM. SAG 2-094, document 16054-35, 19 d'agost de 1707.

¹⁰¹³ ACM. SAG 2-094, document 16054-42, 31 de març de 1708.

¹⁰¹⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-41, 9 de març de 1708 (Domenge 1995c, 282 n. 63).

Vi la obra de los dos ciriales que se encargó hacer Juan Matons platero de esta ciudad para adorno de esa Santa Iglesia cuja fábrica, siendo singular en todo, no obstante lo mucho que ai obrado, no parece que puede llegar a la perfección [ideada] asta los últimos del año que viene, según relación del mismo maestro.¹⁰¹⁵

Pels fragments reproduïts i les cronologies donades, és evident que part d'aquestes cartes trameses a Mallorca tenien l'objectiu de calmar els ànims dels canonges davant de l'endarreriment en l'execució de l'obra. De fet, és ben probable que fossin els mateixos capitulars mallorquins aquells qui demanessin referències als conciutadans instal·lats o de visita a Barcelona. Però, evidentment, per a Fogueres i per a Matons, el fet que persones de confiança dels canonges poguessin intervenir a favor seu els era de gran ajuda, sobretot per justificar que la dilació podia emparar-se en l'excepcionalitat del resultat final. Aquesta circumstància es pot deduir clarament d'una carta del canonge Fogueres en la qual comunicava a Castillo que el marquès de Bellpuig i altres cavallers mallorquins «estan pleníssimament informats de l'estat de la fàbrica de los dos ciriales y no faltan a boca relaciones més exactas del que ma cortedat pot comprender y menos explicar».¹⁰¹⁶

La necessitat de convèncer els canonges mallorquins de la perfecció de l'obra va fer-se evident al voltant de l'any 1715, quan el Capítol estava a punt de formular el requeriment notarial per tal de fer-ne aprehensió i traslladar-los a Mallorca. El 27 de gener de 1714, Fogueres els aconsellava que no ho fessin i els intentava convèncer amb l'argument que, si deixaven que Matons els acabés, comptarien amb una obra d'una gran excel·lència i absoluta referència entre les millors custodiades per l'Església europea:

Y no menos se defraudaria a eixa Santa Iglésia de una preciosa joya y pasmosa maravella de què ha de gosar acabats que sian perfetament los dits siriales; estant jo en concepte segons ma pobre intel·ligència que altra iglésia de la Europa, que és com dir de tota la christiandat, si té joya major en qualitat no serà major en públich adorno y excellència y, finalment, se vindria a defraudar a la bona intenció dels individus ja difunts y dels vius que persisteixen en lo comensar empenyo.¹⁰¹⁷

Per tal de comptar amb una veu autoritzada, el canonge Fogueres va fer certificar a dos argenters, Joan Mas i Antoni Mateu, l'estat en què es trobaven els canelobres. Els dos mestres, si bé afins a Matons, van constatar que, en cap cas, es tractava d'una obra ordinària. Ans al contrari, l'insòlit plantejament amb què s'havia ideat impossibilitava a qualsevol altre artífex poder-li donar acabament, de manera que aconsellaven també que fos Matons aquell qui l'acabés:

¹⁰¹⁵ ACM. SAG 2-094, document 16054-62, 10 de novembre de 1711.

¹⁰¹⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-53, 22 de juliol de 1709.

¹⁰¹⁷ ACM. SAG 2-094, document 16054-88, 27 de gener de 1714.

Los oficiales argenteros infrascritos, avent vistas per major las pessos que prosseeixen dels modellos que conponen la fàbrica y obra dels sirials de plata que fabrica Joan Matons argenter per la Santa Iglésia de Mallorca, diem que en concideració que ditas pessos són entrecí tant varias, innumerables y diferents y que algunas són acabadas, altres que falta alguna cosa per a acabar-se, unas que per a fer-las de nou o per acabar-las se nessesita de major treball, altres de menos, unas que tenen major dificultat y han menester més perícia en lo oficial per a treballar-las, de forma que se'n trobarian molt poch de abtes per lo dessenpeño, altres que encara que no nessesitan de tanta perícia tenen en si molta dificultat y nessesitan de molt ingeni per a treballar-las.

Emperò que així en totas las que són fetas, com en las que faltan a fer, per lo extravegant y raro de la idea, són tantas las dificultats que se han de occórrer y seguir en sa avaluació y estima que seria menester major dilasió de temps per allimar-las, liquidar y treurer en limpio son just valor, que no lo que seria menester per acabar de finir y rematar la obra, a vista del molt que està adelantada. Y est es nostre sentir per la perícia que tenim de nostre ofici <y art> de argenteros y així o afirman en Barcelona als 29 de agost de 1715.¹⁰¹⁸

Els capitulars mallorquins no comptaven només amb les informacions procedents de Barcelona. En una reunió capitular celebrada el 23 d'octubre de 1715, el canonge Antoni Descatlar va donar suport al fet que l'obra fos acabada per Matons perquè l'havia pogut veure de primera mà i concordava amb les opinions que arribaven per carta a Mallorca:

Y proseguint a discórrer sobre esta matèria y veurer lo que se havia de fer, digué el dit señor canonge Dezcallar que, si la obra de dits candaderos se poria acabar dins un any y mitg y, queda dit, Matons se obligàs de novo en pagar tanta quantitat si no eran acabats dins dit termini, y tenint seguretat de la plata, que bé se poria passar perquè ell havia vista la obra y que no havia vista cosa millor y que estava ab intel·ligència de que ningú estaria ab ànimo de acabar-los si dit Matons no los acabava y que seria una grandíssima diformidad haver-los de acabar altri.¹⁰¹⁹

També el jesuïta Francesc Bru es va desfer en elogis envers l'obra. El juliol de 1716 escrivia a Antoni Castillo per comunicar-li la grandiositat dels canelobres i comparar-la amb les millors obres del panorama romà:

Porque dudo sia en Roma obra igual en su género. Es sumamente primorosa pero no dexa de tener el vulto competente para que no parezca obra tan filigrana como yo avía concebido en fuerza de las relaciones que avía oído [...]. No duden que quando les vean, los que más se an opuesto an de celebrar más la obra.¹⁰²⁰

Reprès finalment l'obratge dels canelobres, el jesuïta Francesc Bru escrivia també als canonges de Mallorca per intercedir a favor de l'argenter i sol·licitar-los l'enviament d'una nova partida d'argent. El religiós motivava la seva petició amb la certesa que l'obra, a punt de concloure's, no tindria parangó possible:

¹⁰¹⁸ ACM. SAG 2-094, document 16054-93, 29 d'agost de 1715.

¹⁰¹⁹ ACM. ACA-1643 (1705-1716), 23 d'octubre de 1715, f. 395r (Ramis d'Ayreflor 1947, 80-81).

¹⁰²⁰ ACM. CPS-15768. *Cartes al canonge Antoni Castillo*, núm. 33, 24 de juliol de 1716 (Domenge 1995c, 282 n. 63).

Me parece también debe tenerse presente la poca salud del artífice y si faltase antes de concluir la obra sabe Dios en qué [pararía]. Al fin vuestras mercedes lo consideren, que yo en lo que propongo no tengo más fin que el deseo de que vuestras mercedes tengan el coronado de verse quanto antes en possession de una alaja que no tendrá igual en el género otra Santa Iglésia.¹⁰²¹

Les promeses reiterades que l'obra seria excepcional es van poder confirmar a començaments de l'any 1718, quan va ser conclosa i exposada públicament durant tres setmanes a casa de l'argenter a fi que la societat barcelonina pogués contemplar-ne l'excel·lència. D'això n'és un exemple preuat la carta enviada per Domingo Fogueres el gener d'aquell any:

Però acabats que sian de compondrer, se complirà en una cosa y altra y per lo primer escriurà llargament y en lo interim se pendrà lo honor de donar satisfació a la noblesa y poble de Barcelona tenint exposada en públich (després que lo excel·lentíssim Príncep Pio, virrey nostre, la aja vista o me aja dit: no poder anar a [visitar-la]) la sua és gran fàbrica de 14 anys, la qual desitjo [sumament] arribe a eixa Santa Iglésia que ella dirà lo que sia, ja que jo com [...] en lo art, no me atrevesch en dir sia una octava y duplicada maravella del món y que si las 7 se trobaren en diffarets llochs, ciutats, províncias y regnes, esta octava y duplicada se trobarà en la Santa Iglésia de Mallorca, que sia per major glòria de Déu y honor de eix Molt Il·lustre Capítol y Il·lustres Senyors capitulars.¹⁰²²

Aquest no és l'únic cas documentat en què una obra d'argent va ser presentada a la societat barcelonina. Anys més tard, l'urna de sant Ermengol (1753-55) de Pere Lleopart [fig. 249], també va ser exposada durant quinze dies amb «universal aplauso», abans de ser traslladada a la Seu d'Urgell (Pujol 1927, 21). Igualment, en el cas dels canelobres, els comentaris d'alabança van ser unànimes. De l'èxit enorme de la presentació, n'és un testimoni molt preuat la carta escrita pel canonge Domingo Fogueres el 19 de febrer de 1718 en la qual no tan sols cercava transmetre als canonges mallorquins el ressò que havia suscitat l'obra, sinó també donar-los arguments per tal que acceptessin el compte final i evitar així més maldecaps i conflictes:

Després de haver estat lo official Matons en guarnir y compondrer los dos cirials 12 dias, són tres semmanas que estan exposats al públich y la casa de Matons fins vuy en dia és la escala de Jacob de forasters, noblesa y poble de Barcelona, que tots se despedeixen ab admiracions y notables elogis de obra tant perfeta y me diuhen los argenters, que en qui en semblant cas acostuman a ésser los emuls y contrary, que fins vuy no han sentit que forasters ni patricio los haje trobat lo menor defecte [...]. Lo dit official Matons me vingué ayr a la tarda entregant-me la inclusa carta y llarch compte que remeto a vostra mercè sobre del què y del primitiu acte del consert estipulat a 8 febrer 1704 vostra mercè y eix Molt Il·lustre Capítol premeditaran y resoldran la resposta y fahedor.¹⁰²³

¹⁰²¹ ACM. SAG 2-094, document 16054-112, 6 de febrer de 1717.

¹⁰²² ACM. SAG 2-094, document 16054-119, 22 de gener de 1718.

¹⁰²³ ACM. SAG 2-094, document 16054-122, 19 de febrer de 1718.

Amb consideracions similars es va expressar Francesc de Junyent i de Vergós, segon marquès de Castellmeià, i regidor de l'Ajuntament de Barcelona des del 1718 (Martí Fraga 2009, 461-462). El noble havia estat testimoni del gran èxit que havien despertat els canelobres i això el va convèncer per acceptar, a petició de l'argenter, el rol de mediador per a resoldre l'ajust final de l'obra:

Muy señor mío. Recibo con singular estimación la que Vuestra Señoría me favoreze de 28 del passado en assumpto de los ciriales que Joan Matons platero d'esta ciudad ha trabajado para el servicio de essa Santa Iglesia en el largo discurso de 14 años, confieso a Vuestra Señoría con toda ingenuidad que, hallándome con la noticia de quando se ajustó esta obra y viéndola rematada tan perfetamente, que es la admiración de quantos la han visto que más han corrido las cortes y los santuarios más célebres de toda Europa y que pueden con singular inteligencia dar parecer sobre assumptos tales, certificado por personas de toda verdad y desinterés, que Matons ha perdido todo caudal tras la perfección de la obra; fueron para mi motivos que, a instancia del referido Matons, no pude negarme para suplicar al senyor conde de Montenegro me favoreciese en representarlo a Vuestra Señoría para que con este conozimiento quedase Vuestra Señoría servido con toda la satisfacción que se mereze y el oficial no quedase perdido, pues con él no tengo más conocimiento ni más prenda que la de su habilidad ni en mi vida le había hablado hasta que vino a pedirme viesse la obra en su casa y le patrocinase con Vuestra Señoría.¹⁰²⁴

Resulta especialment interessant una carta anterior de Francesc de Junyent, datada el 19 de febrer de 1718 i dirigida al comte de Montenegro, en la qual emfasitzava encara més les opinions exacerbades envers l'obra per part dels més doctes en qüestions artístiques. Concretament, precisava el judici emès per Prósper de Verboom, enginyer en cap de les tropes filipistes durant la Guerra de Successió, conegut per haver projectat i dirigit la Ciutadella de Barcelona (1714-1719):

[Juan] Matons platero d'esta ciudad ha trabajado los ciriales para esta cathedral con tanto primor y con tanta destreza del arte que las personas más qualificadas entendidas en estos primores que han estado muchos [años] en París donde se trabaja la plata con mayor perfección [confirman] que obra semejante y con tanto primor del arte no se podía allí trobar porque realmente excede quanto se podía desear y esperar. No son nada interesados con la obra ni con el artífize los del referido dictamen, pues son no menos que el intendente general don Próspero de Verboom que en primores del arte otro alguno en Europa no le [aventaja]. El señor intendente [cavallero] tan exacto me ha dicho a mi había quedado pasmado de obra tan perfecta y tan magnífica. Todos los [señores y gentes] que han visto los primores de Italia, las inventivas de Francia, las manufacturas de Alemania y Inglaterra conforman todos que estos ciriales exceden pues tienen la inventiva y la execución toda perfecta, de que resulta que esta ilustre cathedral tendrá en los referidos ciriales la alaja más perfecta y más magnífica que por aora se conoce en Europa.¹⁰²⁵

¹⁰²⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-131, 4 de juny de 1718.

¹⁰²⁵ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 53r-53v. La carta ha estat citada per Joan Domenge (1995c, 279, 282 n. 65) a partir de la transcripció existent en el *Memorial Ajustado*.

En definitiva, tot sembla indicar que la presentació de l'obra va ser un esdeveniment d'una gran repercussió a la Barcelona de l'època, atès que va atraure no només els companys de professió sinó també diverses personalitats que en aquell moment es trobaven a la Ciutat Comtal. En aquest sentit, Josep Ramis d'Ayreflor (1947, 74-75) ha suggerit que la presència d'un canelobre de set braços entre l'utilatge de l'obrador representat per l'argenter Onofre Vilar en el seu dibuix de passantia, datat el 1761 [fig. 341], podria ser una al·lusió de l'impacte enorme de l'obra i del fet que el seu record era encara ben viu entre els artífexs de la dècada dels anys seixanta del segle XVIII.

El posterior litigi entre l'argenter i el Capítol de Mallorca va ser també un aparador excel·lent per mostrar els canelobres i, de ben segur, un esdeveniment clau en el món artístic barceloní de la dècada de 1720. Les declaracions dels pèrits i dels testimonis versen sobre detalls i aspectes concrets plantejats tant als interrogatoris com als capítols de les deduccions. Això fa que resulti complex localitzar valoracions de caràcter general en relació amb l'obra o l'artífex. Amb tot, es poden assenyalar algunes de les reflexions que els canelobres van suscitar entre els que tenien la comesa d'avaluar-los, com la de l'argenter Josep Rosell, un dels testimonis de Matons, que no va dubtar a referir-s'hi amb paraules molt encomiàstiques:

Los ciriales fabricados de plata por Juan Matons para la Santa Iglesia de Mallorca se hallan fabricados con grande primor y que el trabajo de ellos es muy grande.¹⁰²⁶

És encara més elogiosa la descripció efectuada pels argenters Antoni Mateu i Pere Joan Sanpere, experts convocats per Joan Matons, que en van lloar la perfecció de totes i cadascuna de les peces que els componen:

Ni tampoco se halla en lo restante de cada uno de los ciriales de plata fabricados cosa alguna que pueda llamarse otro que perfección, pues los sátiros, los semileones y los pesses del pie, la goleta o gargoleta, la pera con sus canales y ángeles que la enroscan, los ángeles que sirven de soporte a las ramas y el ángel que suple el embultorio por la parte contraria, los ángeles de las ramas con sus cartelas, fullajes, canyutos, arandelas y mecheros y, assí mismo, toda la cartochería, escultura y arquitectura de la montea, cimetría y demás de dicha obra, ia en las partes menores como en las mayores y en el todo, están tan perfectamente fabricadas y con tanto primor y valentía del arte que no sólo exceden duplicadas vezes al arte y primores del dibuxo sino que tienen la invención y ejecución toda perfecta; y assí mismo conocemos que para conseguirlo assí al artífice han sido precisos excesivos trabajos y costas.¹⁰²⁷

¹⁰²⁶ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Testigos ministrados por parte de dicho Juan Matons*, 11 de juny de 1720, f. 178v (declaració de Josep Rosell).

¹⁰²⁷ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación de expertos de dicho Juan Matons*, f. 315r.

L'excelsitud dels canelobres no va passar desapercebuda tampoc per a Salvador Gibert, el tercer visurador nomenat per la Reial Sala, que va admetre que es tractava d'una obra mai abans vista a l'argenteria de la ciutat:

Bien podría ser que se hallarían algunos plateros d'esta ciudad que se empeñarían a hacerlos como los que están obrados a razón de 8 libras 5 sueldos por marco, pero no tengo tanta certeza que dejassen en igual perfección la obra porque miro una grande diferencia en lo que es hazer una obra nunca vista o hazerla viéndola echa [...].¹⁰²⁸

Tot i les valoracions entusiastes que havien generat els canelobres, una vegada van ser a Mallorca, els canonges van considerar que eren excessivament baixos. Des de Barcelona, es responia que, si bé aquesta percepció podia ser certa, Matons els havia executat en funció de les mides que li havien demanat, de manera que aquest argument no podia utilitzar-se en contra de l'argenter:

Sobre lo defecte dels candeleros per tenir lo balustre principal del mitg curt y que per remediar-lo se han fet pedestals de un palm de alsada, sobre lo qual assumpto dech dir a vostra mercè que Matons crech advertí que respecte de la amplària tenen las brancas no tenían los candeleros la corresponent alçada, pues tant en sa casa antes de la introducció de la causa com en lo puesto de la visura, los posà pedestals ab la escusa perquè la plata no estigués tant prop de terra. Y no obstant esto, los escultores, argenters y ingeniers que entenen de dibuixos y proporcions que me assistiren y informaren per articular en dita visura entraren en la mateixa opinió. Y per assegurar-se si hi auria lloch per objectar lo defecte que vostra mercè proposa midiren lo dibuix que para en mà de dit Matons y així mateix ab palm, cana y escayre los candeleros. Y havent trobat que las proporcions de la obra se conformavan ab las del dibuix y que la alsada y amplària era segons lo pactat ab lo acte de concert, no tinguerm lloch per fer dit objecte.¹⁰²⁹

Això no obstant, l'obra ha estat sempre considerada una de les més importants del tresor catedralici. D'això en són una evidència les reiterades peticions dels canonges mallorquins perquè no fos fosa a començaments de la dècada de 1820, quan l'Ajuntament de Mallorca va sol·licitar a l'Església que entregués l'argent per a sufragar les despeses sorgides de l'epidèmia de pesta que va assolir l'illa. Aquest episodi, que es tracta a bastament més endavant, exemplifica la constància en la voluntat de salvaguardar una obra magnífica que havia costat tants diners i esforços al Capítol.

¹⁰²⁸ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Relación del experto tercero en officio nombrado*, f. 346r. Aquest fragment ha estat citat per Joan Domenge (1995c, 281 n. 30) a partir del *Memorial Ajustado* del plet.

¹⁰²⁹ ACM. SAG 2-094, document 16054-240, 7 de juny de 1722.

18.2. Un document excepcional: el *Desengaño e ingenuo aviso que según arte se ha compuesto*

Un dels testimonis més singulars de la recepció de l'obra de Joan Matons és un panegíric publicat a Tolosa de Llenguadoc el 1725 en què el seu autor, anònim, efectua «una defensa aferrissada dels canelobres i del seu hàbil artífex i evidencia la desafortunada visura feta, amb motiu del plet, pels dos argenters que defensaren la causa del capítol» (Domenge 1995c, 273).¹⁰³⁰ La primera part del text narra les excel·lències d'una obra que l'autor coneixia molt bé, atès que l'havia pogut veure i estudiar a bastament abans que fos traslladada a Mallorca. Gràcies a això, la descriu com una obra superlativa en l'execució de l'art de la grafidia perquè excel·leix en tots els aspectes que comprèn: invenció, composició, estatuària, geometria, arquitectura, perspectiva, talla i *cartuxeria*. També va ser testimoni de l'èxit que va suscitar l'obra durant el temps que va estar exposada a casa del mestre, a la qual van acudir argenters, forasters, noblesa i veïns de la ciutat per admirar-la i lloar-la. Al mateix temps, va adjudicar-li la condició de ser l'obra més excepcional de Matons per dos motius: el primer, perquè l'artífex havia mirat més enllà de la pròpia conveniència, fins al punt de comprometre la seva economia; el segon, perquè el resultat era de tal excel·lència que podia aplicar-se-li el lema «Manus Domini fecerunt me». És, doncs, interessant reproduir un llarg fragment inicial en què s'exposa l'opinió de l'autor envers l'obra i el mestre:

Esta sólida verdad me ha inducido a dar por bien empleado el mucho tiempo que gustosamente empleé en ver, registrar y estudiar: pero mal dixe? a admirar aquella perfección grande o aquella obra tan perfecta de los candeleros que en la siempre lúcida Platería de esta ciudad de Barcelona se hizieron por el Cabildo de Mallorca, pudiéndonos contentar ya que no hemos tenido la fortuna de poseerlos, que nos immortalizará la fama, la honra de averlos operado.

De un célebre artífice que, en breve mapa, con admirable primor, explicó la valentía del arte, dixo Séneca: *Magni Artificis est, totum clausisse in exiguo*. Nacido eloquio, y que muchas vezes lo he repetido, para el principal constructor de dicha obra que en reducido campo con ingeniosa sutileza y arte, todas las partes de la grafidia abraza, eligió la más propia idea para explicar con agudeza la primera parte de ella, que es la invención. Unió con destreza la infinidad de adornos en la composición, que es la segunda parte. En las diez y ocho figuras enteras, que en cada uno de dichos candeleros ay, sin los semileones y pezes, se admira toda la valentía estatuaria que en los dilatados libros, assí en la estructura y composición antigua como moderna, para común provecho de todos los más insignes autores, nos han dexado. En la geometría, con admirable pericia ha resumido lo más primorosa d'esta quarta arte, como en la mucha variedad de plantas, tan admirablemente adequadas se ve. En la arquitectura aplicó con admirable primor las seys principales circunstancias que debe tener qualquier compuesto arquitecto según enseña el tan insigne como antiguo Vitruvio. En

¹⁰³⁰ AHC.B. *Desengaño e ingenuo aviso que según arte se ha compuesto*. Tolosa: Antonio Relier, 1725.

la perspectiva no se puede encontrar más que admirar porque si bien es fácil engañar el sentido en la superficie plana de un lienço, es muy difícil el ser engañado en el relieve, porque en el lienço, con la viveza de las sombras con facilidad se consigue, pero en el relieve con mucha dificultad se alcanza, y esta dificultad venció el admirable arte con que están puestas las brancas: porque siendo en la realidad planas todas siete, finge con los cartuchos y siete ángeles el ser un cuerpo redondo motivado todo de una artificiosa perspectiva. Agotó con ingeniosidad lo más primoroso de la talla y cartuxería.

[...] porque a más de ser la dicha obra la octava maravilla del mundo sin hipérbole alguno, a no aver sido por diez testigos del Cabildo y más que todos los dos visuradores, hubiera logrado la dicha obra lo que pareció a Séneca imposible de conseguirse. Dixo este filósofo que el agradar una cosa a pocos es fácil, a muchos difícil y a todos imposible.

[...] Porque verdaderamente no lo puede dezir quien no ha visto como yo aquella escala de casa Matons, aludiendo en aquella de Iacob en el subir y baxar *ascendentes et descendentes per eam* por el espacio de más de dos meses, assí de forasteros, nobleza y vecinos de Barcelona, despidiéndose todos violentados por ser corta la casa con admiraciones y notables elogios de obra tan perfecta.

En aquest fragment s'evidencien dues de les fonts amb què es va basar l'autor del *Desengaño*: d'una banda la literatura artística (Vitruvi), els autors clàssics (Sèneca) i fins i tot el Llibre del Gènesi; de l'altra, els diversos comentaris esgrimits pels contemporanis de Matons durant el temps que els canelobres van estar exposats públicament. Alguns d'aquests comentaris apareixen en les missives enviades per Domingo Fogueres a Mallorca. Una d'aquestes, la del 19 de febrer de 1718, havia estat reproduïda com a prova en el plet entre Matons i el Capítol de Mallorca i també traduïda al castellà per a ser inclosa en el *Memorial Ajustado*.¹⁰³¹ Precisament, una còpia d'aquest document jurídic va arribar a mans de l'autor del panegíric el mateix 1723, l'any en què va ser redactat, motiu pel qual va decidir escriure un text en defensa de l'argenter.

Arran de la lectura del *Memorial*, va advertir que els argenters Josep Cots i Joan Guàrdia, els experts convocats pel Capítol, havien fet una valoració poc objectiva de l'obra. Amb la finalitat clara de reconduir aquesta situació, l'autor del *Desengaño* afirmava haver agafat «pluma, regla, compás y demás matemáticos instrumentos» per a escriure un document de més de 300 folis que, de moment, no s'ha localitzat, amb diferents plantes, *monteas* i arguments procedents dels autors més versats en el camp artístic. D'aquesta manera pretenia demostrar que «la razón assiste a Matons según arte», és a dir, volia fer palès que l'obra dels canelobres era totalment i substancial diferent del dibuix amb què va ser contractada, tal com s'havia debatut en el

¹⁰³¹ ACA. Reial Audiència, Plets civils, 14568, *Original proceso tela judicial*, f. 52r i 86r; BFBM. *Memorial Ajustado del pleyto pendiente en la Real Audiencia de este Principado, en la sala del noble señor don Leonardo Gutiérrez de la Huerta, caballero del hábito de Alcántara. Entre partes de Juan Matons platero, veçino de Barcelona de una, y el síndico del venerable Cabildo de la Santa Cathedral Iglesia de Mallorca de otra*. Barcelona, 1723, p. 49-50.

transcurs del plet. A l'espera de trobar impressor, va decidir publicar-ne una versió reduïda a fi de desacreditar els dos visuradors del Capítol davant de l'ofensa que havien comès contra Joan Matons pel fet d'haver firmat una declaració tan allunyada de la veritat:

Con estos papeles se pretende reparar el ultrage que de obra tan perfecta los dichos testigos y visuradores han ocasionado, no contentándome en averlo explicado y defendido muchas vezes en conversaciones, sí que he tenido a precisión el averlo de escribir porque, como dixo San Agustín: *quod lingua dicit, sonat et transit; quod scribitur, manet*, y porque dicho ultrage por tradición permanecerá, lo hize imprimir, para que el desengaño y aviso del mismo ultrage permaneciere; y este título me pareció ser adecuado, pues con él quedaran sin duda desengañados del daño que con su impericia han ocasionado a Matons, y en el mismo tiempo les servirá de aviso para en adelante no admitir de semejantes obras la judicatura.

Després d'una primera part dedicada a enaltir els canelobres i a exposar els motius pels quals havia decidit escriure el text, en va reservar una segona a desacreditar la professionalitat dels dos visuradors i, sobretot, a destacar que no eren artífexs avesats a l'estudi. Consegüentment, a ambdós va considerar-los maliciosos i ignorants i va demanar-los moderació a l'hora de pronunciar-se negativament sobre el treball d'un altre argenter perquè «redundará esto más en vuestro descrédito que en vuestra gloria».

De Joan Guàrdia, no en va comentar cap obra perquè totes les que li coneixia eren menors i no valia la pena considerar-les. En canvi, de Josep Cots, va descriure'n detalladament el desafortunat resultat d'un tabernacle amb la imatge de la Mare de Déu del Carme i el Nen Jesús, contractada el 1722, per a l'església del Carme de Barcelona.¹⁰³² D'una banda, l'acusava d'haver-se valgut d'un dibuix de l'encara fadrí Francesc Martorell per a obtenir l'encàrrec, de manera que «el tal visurador no es *inventor, compositor, estatuario, geométrico, arquitecto, perspectivo, tallista ni cartochista*, que a serlo no huviera permitido que otro le huviesse hecho el dibuxo». De l'altra, considerava que no havia reeixit a l'hora de traduir en argent els models de l'escultor, del qual en deia que era el «más perito que oy en día se halla en Barcelona», però sense desvetllar-ne la identitat. En conseqüència, resultava evident que «en dicho visurador ni en sus obras no reside parte alguna de las circunstancias dichas, assí grafidias, como artífices o de platero», cosa que l'incapitava per a jutjar una obra del nivell dels canelobres. De fet, considerava que ni Guàrdia ni Cots havien demostrat comptar ni amb la *cognitio* necessària ni amb la *recta intentio* perquè haurien d'haver vist que l'obra dels canelobres era molt superior a les seves i valorar-la en 64 lliures i 16 sous per marc treballat, és a dir, vuit vegades més que les 7 lliures i 4 sous acordades amb Cots per al tabernacle:

¹⁰³² A partir de la lectura del *Desengaño*, Agustí Duran Sanpere (1975a, 402) també fa referència a la feina poc reeixida de Josep Cots en relació amb el tabernacle de la Mare de Déu del Carme i el Nen Jesús.

Y concierta su obra a razón de 7 libras 4 sueldos por marco, este precio es por aquel faquín trabajo, que en dicha obra avía de tener; de lo que se sigue, que la obra de los candeleros vale ocho partes más que dicho tabernáculo.

[...] pero si se regulava por el segundo medio, huvieran valido 64 libras 16 sueldos por marco, que es lo que monta 8 partes más de lo que sus obras valen.

[...] Si ellos huviesseen tenido buen conocimiento de dichos candeleros, por más torcida intención que huviesseen tenido, el arte los huviera precisado a dezir enteramente la verdad, como sabe bien el grafidio. Y no llegando a tal conocimiento, si solamente huviesseen tenido recta intención, los huvieran apreciado lo que menos a las 64 libras 16 sueldos por marco; pero lo cierto es que ni recta intención ni conocimiento de ellos en su relación no parece, viéndose claramente que dicha relación fue totalmente errónea, no deviéndose atender en ninguna manera ella.

Però, a més, inferia, basant-se en sant Tomàs, que el judici dels visuradors havia estat «vicioso, ilícito, perverso, injusto y temerario» i ple de conceptes metafísics que no eren propis del vocabulari dels argenters. Aquesta darrera qüestió evidenciava, a ulls de l'autor, que els dos experts havien signat una relació que realment no havien elaborat ells «residiendo en quien la hizo más metafísica cabilosa que conocimiento de la grafidia». Aquesta apreciació podria tenir un fonament documental, atès que en el compte dels diners que el Capítol de canonges de Mallorca devia a l'advocat Pere Màrtir de Pons i Llorell, hi consta una partida valorada en 100 lliures, una quantitat molt considerable, per haver assistit els dos visuradors del Capítol a l'hora de formular la relació:

Item por hazer concordar los dos plateros expertos nombrados por el Cabildo componer la relación uniforme, hazer resumen de las pruebas hechas en la visura, disputar y controvertir los puntos de las artes que se ofrezían, tomar la resolución y dictar la relación en que se emplearon muchos días, 100 libras.¹⁰³³

Quant a Salvador Gibert, el tercer expert nomenat per la Reial Sala, la seva relació tampoc era vàlida perquè s'havia posicionat més de la part dels visuradors del Capítol que no pas de la de Matons. I, això, l'autor del panegíric ho justifica pel fet que es tractava d'un «orífice u obrador de oro y en semejantes sujetos no les pertenece el conocimiento de semejantes obras en su perfección intrínseca». En definitiva, només havien actuat correctament els visuradors convocats per Matons perquè havien sabut valorar correctament l'excepcionalitat de l'obra.

Més enllà de la defensa incondicional dels canelobres, una de les qüestions que cal destacar del panegíric és l'anonimat del seu autor. Tal com ell mateix justifica, la decisió de no revelar la seva identitat rau, primer, en una manca de vanitat i, segon, perquè així li havia estat aconsellat. Evidentment, és molt probable que es tracti d'algú proper a Matons i que hagués decidit

¹⁰³³ ACM. SAG 2-093, document 16055-54, 9 d'octubre de 1726 (compte elaborat per l'advocat Pere Màrtir de Pons i Llorell).

escriure el text amb la voluntat d'influir en l'opinió pública en benefici de l'argenter davant de la imminent sentència. Una hipòtesi bastant plausible és que sigui algun dels testimonis de l'argenter perquè va confessar haver pogut estudiar l'obra amb detall, probablement algun dels arquitectes o escultors que van declarar a favor seu. Amb tot, l'autor no va expressar-se pas en aquests termes. Ans al contrari, va afirmar que hauria pres partit per qualsevol que s'hagués trobat en una situació similar perquè «siempre en mi ha sido grande en defensa de semejantes artífices que toda su vida han estudiado y de semejantes obras tan uniformemente perfectas». Siguí com vulgui, és un altre exemple del ressò que l'obra i el posterior litigi van tenir en la societat barcelonina del moment i de la injustícia percebuda al voltant del tractament econòmic que havia rebut la feina de l'argenter.

19. Les vicissituds dels canelobres des de l'arribada a Mallorca (1721) fins a l'actualitat

Més enllà del complex procés d'obratge dels canelobres d'argent i de l'enrevessat litigi, és de gran interès indagar en les vicissituds que van viure una vegada instal·lats de forma definitiva a la seu de Mallorca. En aquesta tasca, la informació procedent de les actes capitulars és d'un valor incalculable, perquè permet conèixer les diferents decisions preses pels capitulars mallorquins. En les següents pàgines, s'ofereix un relat dels esdeveniments viscuts pels canelobres des de l'arribada a Mallorca fins a l'actualitat, amb un èmfasi especial en els problemes que tenien els canonges per traslladar-los sense que patissin desperfectes i en el fet que la seva vàlua artística va fer que fossin redimits de les requisicions de la dècada dels anys vint del segle XIX.

19.1. Primeres restauracions

Una vegada els canelobres van arribar a Mallorca, els capitulars van rumiar quin seria el lloc més adequat per custodiar-los. En el capítol celebrat el 17 d'octubre de 1721, el canonge Figuera proposava la conveniència d'allotjar-los a la sagristia major alhora que assenyalava la necessitat de fer-los-hi «una vestidura de fusta forrada de pell, de dins y de fora», per la qual van pagar 113 lliures, 14 sous i 6 diners de moneda de Mallorca.¹⁰³⁴ Calia, a més, celebrar-ne l'arribada amb un ofici solemne en el qual estigués exposat el Santíssim Sagrament i s'entonés l'himne del *Te Deum*, tal com s'havia resolt en el capítol del 19 de novembre de 1717.¹⁰³⁵ Després de tants anys de dilació, la celebració havia de comptar amb tots els elements de magnificència necessaris i, per això, els canonges van decidir convidar-hi els regidors de l'Ajuntament i també el marquès de Casa Fuerte, títol nobiliari ostentat en aquell moment per Juan de Acuña y Bejarano, comandant i capità general a Mallorca durant el període comprès del 1717 al 1722 (Planas i Caimari 2006, 70-73; Baltar 2015, 104-105). El dia elegit va ser el 19 d'octubre, amb el següent ordre del dia:

A las vuit se tocarà lo offici del corpus estant patents los sirials y, acabat lo offici del corpus, se diran horas y después se farà lo dit offici solemne y acabat aquell se farà processó per *ambitum ecclesia* aportant el Santíssim Sagrament que serà la processó de la Tercera Dominica cantant-se en ella el *Te Deum Laudamus* que's votà y havent arribat al altar major se dirà *Te ergo quaesumus* y acabat lo *Te Deum* y oracions se farà lo insierro.¹⁰³⁶

¹⁰³⁴ ACM. ACA-1644 (1717-1722), 17 d'octubre de 1721, f. 384r-384v (Ramis d'Ayreflor 1947, 82); ACM. SAG 2-093, document 16055-16, sense datar (compte dels diners gastats a Mallorca des de l'arribada dels canelobres).

¹⁰³⁵ ACM. ACA-1644 (1717-1722), 19 de novembre de 1717, f. 62v (Domenge 1995c, 281 n. 43).

¹⁰³⁶ ACM. ACA-1644 (1717-1722), 17 octubre de 1721, f. 384r-384v (Ramis d'Ayreflor 1947, 82).

Passada la celebració, el canonge Figuera va formular la pregunta sobre els dies que l'obra havia d'estar exposada al presbiteri. Es va concloure que només fossin utilitzats el dia de Nadal, el de la Puríssima Concepció, el de l'Assumpta, el de Pasqua de l'Esperit Sant, el del Corpus i tota la Octava. A més, els canelobres només podien sortir de la seu amb motiu de la canonització d'algun sant.¹⁰³⁷ D'altra banda, el canonge Figuera va emfasitzar que el pes i la magnitud de l'obra requeriria comptar almenys amb dos homes prou capaços d'assumir-ne el trasllat, amb la qual cosa caldria contemplar-ne també el cost associat. Les actes capitulars no deixen constància de la solució presa pel Capítol. Tot i això, aquesta qüestió devia inquietar el canonge que, com s'ha indicat prèviament, va disposar en una nota testamentària datada el 10 de novembre de 1739 que, d'un cens de 5.000 lliures, s'entregués cada diada de Sant Tomàs una quantitat al *custos*¹⁰³⁸ de la sagristia major per tal de pagar els escolans i el sotsobrer encarregats de moure els canelobres fins a l'altar major o fins a la Casa Santa i a la inversa (Ramis d'Ayreflor 1947, 83-84).

Transcorreguts uns anys des de la seva arribada, els canelobres es devien haver ennegrit, de manera que, en la reunió capitular del 21 de juny de 1758, els canonges van plantejar la necessitat de brunyir-los. El canonge Descatlar havia consultat l'afer amb l'argenter Antoni Nicolau Miró que s'avenia a tenir-los enlestits per les festes de Nadal i a cobrar 50 peces de vuit.¹⁰³⁹ Es tractava d'un preu baix, perquè l'artífex tenia la pretensió d'esdevenir argenter de la seu una vegada morís el mestre que llavors exercia el càrrec i que era un home d'avançada edat. Tot i que els canonges hi estaven interessats, no volien assegurar-li la posició i van resoldre que «en respecte de entrar per argenter de esta Iglésia morint el qui actualment lo és, li diga [el canonge Descatlar] que el Capítol quant vinga la ocasió lo tindrà present».¹⁰⁴⁰

Probablement, el compromís dels canonges no va ser suficient i l'acord amb l'argenter no es va produir perquè un any després els canelobres encara no s'havien brunyit. En l'acta de la reunió capitular corresponent al 6 de juny de 1759, es pot llegir que «su señoría en mesos passats determinà fer limpiar y broñir los candeleros de plata cuya resolución per certs incidents no tingué effecte» i es proposava, en canvi, el nom de l'argenter Antoni Bordoï.¹⁰⁴¹ El canonge Nebot, protector de la sagristia major, va ser l'encarregat de contactar-hi, de manera que uns

¹⁰³⁷ ACM. ACA-1644 (1717-1722), 24 d'abril de 1722, f. 437v (Ramis d'Ayreflor 1947, 82). Aquest fragment també ha estat citat i transcrit per Joan Domenge (1995c, 282 n. 53).

¹⁰³⁸ Segons el *Diccionari català-valencià-balear*: «custos: sacerdot encarregat de la custòdia i bon ordre d'una sacristia, capella, etc.». *Diccionari català-valencià-balear*, s. v. «custos», accés el 15 de gener de 2020, <http://dcvb.iecat.net/>.

¹⁰³⁹ Les 50 peces de vuit es corresponen a 70 lliures 16 sous i 8 diners moneda de Mallorca segons el canvi d'1 ral de vuit a 1 lliura, 8 sous i 4 diners (Bordazar 1736).

¹⁰⁴⁰ ACM. ACA-1655 (1757-1759), 21 de juny de 1758, f. 173v-174v.

¹⁰⁴¹ ACM. ACA-1655 (1757-1759), 6 de juny de 1759, f. 292v-293r.

dies després informava en capítol que l'argenter s'avenia a fer la feina i a tenir els canelobres «blanchs y bronyits» pel dia de la Mare de Déu d'Agost. Ahora, es debatia sobre la conveniència que les feines es portessin a terme a la mateixa catedral o bé si «sa poria pendrer el medi de donar las pessas pesadas a dit Bordoy y lo poria treballar en sa casa a menos gasto y major commodidad». ¹⁰⁴² Sembla que així va ser, atès que en l'acta corresponent a la reunió capitular del 13 de juliol es deixa constància que el canonge Despuig, vicari general per comissió, el canonge Carrió i el canonge Martorell havien visitat el taller d'Antoni Bordoï on s'hi trobaven els canelobres.

Arran de la intervenció, van comprovar que «en un de dits candeleros haya unas barras de plata molt gruxudas, las que no fan aparensa alguna si se veu per quant està encaxadas dins lo mateix candelero». Proposaven substituir-les per unes d'aram i emprar les d'argent per alguna altra obra, ahora que calculaven que el seu pes equivaldria a unes 100 unces. D'altra banda, també feien partícips els altres canonges que «en atenció de ser tant baxos dits candeleros», havien pensat fabricar uns peus de fusta platejada per alçar-los aproximadament un pam. Aquests peus s'incorporarien a la tarima de fusta platejada ja fabricada, de manera que «de este modo farian millor perspectiva». ¹⁰⁴³ Es corregiria així un defecte òptic que els canonges havien atribuït als canelobres des del primer moment que havien arribat a Mallorca, tal com queda clar de les cartes intercanviades entre el canonge Figuera i el síndic Miquel Fogueres durant el tram final del litigi. Cal assenyalar que el mateix argenter, en la relació de dubtes que va fer arribar a Mallorca l'any 1708, havia remarcat que seria convenient «lo disposar de una tarima, ho sia grada de fusta, de la grandària poch més dels peus dels sirials que cuberta de un catifa, ho sia tapete, podria donar major esperit y esbeltesa que la tindrà millor per si la obra». ¹⁰⁴⁴

Ambdues qüestions es van resoldre positivament i dies després el canonge Nebot informava que, d'acord amb la resolució capitular del 13 de juliol, havien tret d'un dels canelobres quatre barres d'argent sense que hagués calgut substituir-les per unes d'aram. Havien pesat un total de 174 unces i mitja que Nebot proposava emprar per a reparar unes llanternes o bé per a fabricar un faristol que pogués ornamentar l'altar major els dies de més solemnitat. ¹⁰⁴⁵ És interessant assenyalar que, durant el plet, la part del Capítol havia aixecat sospites contra Joan Matons pel fet d'haver emprat, en un dels dos canelobres, més argent del necessari, potser en els reforços interiors. La decisió de no efectuar un examen intern de l'obra va impossibilitar-ne

¹⁰⁴² ACM. ACA-1655 (1757-1759), 27 de juny de 1759, f. 297r-297v.

¹⁰⁴³ ACM. ACA-1655 (1757-1759), 13 de juliol de 1759, f. 302v-303r.

¹⁰⁴⁴ ACM. SAG 2-093, document 16055-20, sense datar.

¹⁰⁴⁵ ACM. ACA-1655 (1757-1759), 8 d'agost de 1759, f. 309v-310r.

la comprovació. Tot i això, els mateixos visuradors del Capítol ja havien advertit en aquell moment que seria una qüestió de difícil solució, atès que les peces d'un i altre canelobre eren uniformes i, consegüentment, intercanviables, de manera que l'argenter hauria pogut equilibrar-ne el pes.¹⁰⁴⁶

Quant als peus de fusta, tot i haver-los fabricat, es va decidir no utilitzar-los en considerar que no eren suficientment robustos per a sostenir-ne el pes i que «al menor moviment que se fes de retirar a una part o altre los candeleros [...] se poria témer alguna fatalidad». Es va optar, en canvi, per platejar les tarimes existents i donar-les-hi una o dues passades de vernís. Auguraven que els canelobres estarien brunyits el 7 de setembre i proposaven situar-los a l'altar major per a la Nativitat de la Mare de Déu, atès que ja no havien estat a punt per a la festivitat de l'Assumpta.¹⁰⁴⁷

El 12 de setembre es presentava al Capítol un compte de 41 lliures i 12 sous pel cost d'haver blanquejat els canelobres juntament amb els palis i les sacres de plata. El còmput contemplava també altres despeses petites en relació amb els canelobres d'argent. Uns dies després, el 20 de setembre, el canonge Martorell informava que Antoni Bordoi no només havia blanquejat i brunyit els canelobres, sinó que també «havia prestat alguns treballs a fi únicament de que la obra surtís ab tota perfecció y per conservar el seu bon nom y fama», per la qual cosa sol·licitava que s'habilités «alguna partida corresponent als treballs extraordinaris que té prestats en dita obra». El mateix dia es van presentar dos comptes més, un del ferrer Francesc Palerm i l'altre del fuster Antoni Sard, els quals havien fet diferents arreus per tal de facilitar, quan fos necessari, el trasllat dels canelobres. La suma d'ambdós comptes pujava a 17 lliures i 19 sous de moneda mallorquina.¹⁰⁴⁸

Quant a l'argent procedent de les quatre barres extretes de l'interior d'un dels canelobres, els canonges van emprar 100 unces per a fabricar unes hídries que van regalar a l'intendent de Mallorca.¹⁰⁴⁹ Segurament es tractava de Josep Ignasi de Masdéu Grimosachs, que va estar en el càrrec des del 15 de desembre de 1759 fins al 18 de setembre de 1760; o bé el comissari Sebastià Gómez de la Torre, que el va exercir de forma interina des del 1754 fins a finals del 1759 (Coll Coll 2015, 88, 98-100). És ben probable que les 74 unces i mitja restants s'utilitzessin per acabar l'escultura d'argent de sant Pere, una de les obres més destacades del tresor catedralici [fig. 342]. En relació amb la imatge, Joan Domenge (1995b, 267) ha explicat que el seu origen es remunta al 1631, quan els canonges van plantejar l'ús de dues velles

¹⁰⁴⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-203, 21 d'abril de 1720.

¹⁰⁴⁷ ACM. ACA-1655 (1757-1759), 31 d'agost de 1759, f. 314r-314v.

¹⁰⁴⁸ ACM. ACA-1655 (1757-1759), 20 de setembre de 1759, f. 326r-328v.

¹⁰⁴⁹ ACM. ACA-1655 (1757-1759), 16 de novembre de 1759, f. 348v-349r.

làmines d'argent per a fer un sant Pere i van pensar en la possibilitat que l'obrès el mestre Blanquer o bé un altre bon oficial. La idea es va reprendre el juny de 1749, quan van resoldre la fabricació d'una escultura del sant per tal d'allotjar de manera més solemne la relíquia que fins llavors havia estat custodiada en un reliquiari en forma de mà. Amb aquest objectiu, van valorar quines joies de la sagristia podrien ser emprades per a obtenir l'argent necessari. A finals d'any, les negociacions encara no estaven tancades perquè l'argenter es queixava que, a causa de la dificultat del projecte, no en trauria cap benefici mentre que el Capítol resolía recompensar-lo només després d'haver avaluat el resultat final.

És probable, com ha subratllat Joan Domenge, que l'obra no fos fabricada amb celeritat perquè, en l'inventari del 1765, es fa referència a «la figura de san Pere Apòstol, que novament se ha fabricat». Aquesta hipòtesi lligaria amb les notícies procedents de les actes capitulars segons les quals l'escultura d'argent encara s'estaria treballant a finals del 1759 sota la direcció de l'argenter Josep Nicolau Picó:

Practerea venint su senyoria a tractar sobre la fàbrica de la estàtua de sant Pere y tenint present su senyoria la relació feta per mi lo secretari al 13 juliol proppassat, la que ha corroborat lo senyor canonge Ferrer, dihent que Joseph Nicolau Picó, argenter, li havia assegurat que dins el termini de quatre mesos donaria la dita estàtua acabada. Fonch resolt que per medi del secretari se diga al dit Picó la acapia dins el matex termini a satisfacció y contento del senyor canonge Güells, comissionat per dita fàbrica.¹⁰⁵⁰

A punt ser conculsa la imatge, el canonge Güell comunicava en una reunió capitular que el mestre precisava encara 80 unces d'argent, a més de les més de 20 que hi havia «posadas de propi». Proposava o bé obtenir-les del reliquiari en forma de mà on havia estat encastada la relíquia del sant, o bé de l'argent restant procedent de les quatre barres dels canelobres. Segurament es van decantar per la segona opció, atès que Josep Miralles (1961, 248-250) va donar la notícia que el primitiu reliquiari no va ser destruït per a fabricar la figura de sant Pere sinó requisat el 1808. En relació amb l'escultura d'argent, el canonge Güell també precisava saber si «su senyoria se servís de determinar si se concluria o no dita fàbrica» i si «la relíquia de sant Pere que se treurà de la mà se collocàs al pit de la matexa statua». Sol·licitava permís per deixar l'afer en mans d'un altre canonge perquè volia marxar fora de la ciutat per problemes de salut. Tanmateix, la resolució capitular deixa clar que la fàbrica havia de concloure's segons el criteri del canonge Güell, a qui van suplicar que prosseguís amb la comissió.¹⁰⁵¹

¹⁰⁵⁰ ACM. ACA-1655 (1757-1759), 8 d'agost de 1759, f. 310r. El Dr. Joan Domenge també va localitzar fa un temps aquesta informació i té pendent publicar-la en un estudi relatiu a la imatge.

¹⁰⁵¹ ACM. ACA-1655 (1757-1759), 16 de novembre de 1759, f. 348v-349r.

Tot i la intervenció efectuada per l'argenter Antoni Bordoï, els canelobres van patir alguns desperfectes a començaments dels anys vuitanta del segle XVIII. El canonge Ramon de Togores, protector de la sagristia major, va reunir el capítol el 28 de desembre de 1781 per tal d'informar els canonges que «havia algunas piezas descompuestas en los candeleros», amb tota probabilitat a causa del trasllat de l'obra a l'altar major amb motiu de les celebracions litúrgiques nadalenques. Togores informava que, davant del perill que algunes peces poguessin ser sostretes, havia ordenat a un dels sagristans que no es mogués de la capella major mentre estiguessin descoberts i que «luego de haver concluido el coro, se les pusiese las cubiertas». Uns dies més tard, el 9 de gener de 1782, el canonge exposava en capítol la necessitat de comptar amb un argenter que hi fos present cada vegada que s'hagués d'efectuar el trasllat dels canelobres. La reparació dels desperfectes no va ser immediata perquè, tal com consta en l'acte de la reunió capitular del 16 de gener, es va resoldre no tornar a compondre els canelobres fins passada la Pasqua de Resurrecció.¹⁰⁵²

19.2. Accions per a la salvaguarda l'any 1821

L'excepcionalitat dels canelobres fabricats per Joan Matons va ser un dels arguments clau per aconseguir que fossin redimits a inicis dels anys vint del segle XIX, quan nombroses joies de la catedral van ser foses per sufragar les despeses causades per l'epidèmia de pesta que va afectar la ciutat de Palma del setembre de 1821 a començaments de l'any 1822. Primer va colpir el barri de Santa Creu per estendre's tot seguit al puig de Sant Pere i a la resta de la ciutat. Una de les accions preses va consistir en habilitar tres hospitals –ca l'Ardiaca, el convent de Jesús i el monestir de Santa Margalida– i es van crear campaments per acollir els pobres i la gent sense casa. També es va formar un cordó sanitari amb 400 homes de tropa i es van habilitar cuines públiques per donar menjar als necessitats. Tot plegat va fer que les despeses econòmiques fossin molt considerables, sumat al fet que l'epidèmia va coincidir amb una època de fam i misèria causada per una crisi agrícola. El mateix setembre de 1821, per ordre del govern i amb l'autorització del vicari general Joan Muntaner, es van començar a recollir els objectes d'argent de les esglésies per a sufragar-ne les despeses (Rodríguez Tejerina 1986, 3: 113-115; Grau 2002, 205-206).

D'aquesta situació en deixa constància l'acta capitular corresponent a la reunió del 18 de setembre de 1821, en la qual s'informava els canonges que «el Gobierno superior político había resuelto un préstamo de 45.000 duros a fin de atender a las urgentísimas necesidades

¹⁰⁵² ACM. ACA-1663 (1781-1783), 28 de desembre de 1781, f. 126r; 9 de gener de 1782, f. 136r-136v; 16 de gener de 1782, f. 137r-137v.

de la salud pública hechando mano de las alhajas de plata de las iglesias para resguardo de los prestamistas».¹⁰⁵³ Es demanava als canonges Joan Ferrà i Joan Binimelis que fessin un inventari de totes les joies d'argent de la catedral, amb excepció de la custòdia i dels vasos sagrats que servien per a l'administració dels sagraments.¹⁰⁵⁴ Poc després, el 9 de novembre, Pere Joan Llopard, regidor i comissionat de l'Ajuntament, informava per carta el Capítol que ja s'havia traslladat al Castell de Bellver tota la plata inventariada amb l'excepció d'aquella que posseïa la catedral, per la qual cosa sol·licitava que fos entregada el dia següent en presència del *custos* de la sagristia.¹⁰⁵⁵ La confisca devia ser important, d'acord amb les paraules que es recullen en l'acta del 3 d'abril de 1822:

En atención a que quedaban pocas reliquias que pudiesen exponerse a la pública veneración por haberse entregado los relicarios de plata en tiempo del contagio, se resolvió que en la segunda fiesta de Pascua se espongan las más principales en el altar mayor sin procesión, y del mismo modo se reserven al anochecer.¹⁰⁵⁶

D'altra banda, aquesta via d'obtenir diners va resultar atractiva per al govern, de manera que, després d'haver acabat el contagi de la pesta, es va prosseguir amb la requisita de l'argent de les esglésies. Això va provocar que els rectors comencessin a amagar les peces i a simular robatoris (Xamena i Riera 1986, 289-290). En el cas de la seu, les actes capitulars mencionen la formació de nous inventaris al llarg del 1823 i la por dels capitulars per la possibilitat que poguessin arribar a desaparèixer algunes obres cabdals com, per exemple, els canelobres.¹⁰⁵⁷ En l'acta corresponent a la reunió del 9 d'octubre, s'informa que el Capítol havia rebut la notificació oficial segons la qual aquell dia havia de presentar-se a la catedral Pere Joan Llopard per tal de rebre l'inventari de les joies d'or i de plata. Els canonges feien constar la seva voluntat d'exonerar els canelobres de Matons «por ser obra de esquisito gusto» i per tractar-se de la «única alhaja que queda ya al adorno de esta Iglesia matriz». A canvi proposaven cedir els 2.000 duros que havien prestat a l'Ajuntament amb motiu de l'epidèmia de pesta que l'any 1820 havia afectat Son Servera i que s'havia estès a les poblacions d'Artà, Sant Llorenç i Capdepera (Rodríguez Tejerina 1986, 3: 75). La qüestió es va reprendre en la reunió capitular del 16 d'octubre, en la qual s'anunciava als canonges que la Diputació Provincial, en sessió del dia 14 d'octubre, havia admès la «cesión de los dos mil duros que acredita el Cabildo contra el Ayuntamiento de esta ciudad en rescate de los candeleros de esta

¹⁰⁵³ Un duro es corresponia a 1 ral de vuit (20 rals de billó) (Voltes 2001, 84).

¹⁰⁵⁴ ACM. ACA-1676 (1821-1827), 18 de setembre de 1821, f. 40v-41r.

¹⁰⁵⁵ ACM. ACA-1676 (1821-1827), 9 de novembre de 1821, f. 323r-323v.

¹⁰⁵⁶ ACM. ACA-1676 (1821-1827), 3 d'abril de 1822, f. 53v.

¹⁰⁵⁷ També en donen notícia les reunions capitulars següents: ACM. ACA-1676 (1821-1827), 15 de maig de 1823, f. 75r; 16 i 24 de maig de 1823, f. 75v.

Santa Iglesia»;¹⁰⁵⁸ és a dir, que els canelobres van ser salvats gràcies al fet que el Capítol va condonar a l'Ajuntament el deute contret tres anys abans.

És interessant assenyalar l'existència d'una relació redactada pel canonge Joan Binimelis i encartada després de la sessió corresponent al 30 de desembre de 1827.¹⁰⁵⁹ En aquest document, intitulat «Relación que dió D. Juan Binimelis de lo ocurrido sobre la entrega de la plata de esta Iglesia», el canonge notificava que havia fet partícip a Pere Joan Llopard de la voluntat de redimir els canelobres perquè «era muy sensible que los candeleros siendo tan preciosos que azen honor a toda la provincia se huviesen de fundir». Davant d'aquesta sol·licitud, Llopard havia insinuat «que podría redimirles aunque no fuesse por su valor intrínseco», per la qual cosa el canonge havia demanat temps per a estudiar d'on obtenir els diners. Poc després, s'havia assabentat que el rei havia desaprovat l'expropiació de l'argent de les esglésies i que havia indicat que el clergat només havia de lliurar les obres que voluntàriament cregués oportú. Davant d'això, Binimelis havia manifestat la seva objecció a entregar tant els canelobres com qualsevol altre tipus de remuneració econòmica, alhora que havia fet constar els diners deixats per tal de finançar les despeses provocades per la pesta a Son Servera.

Segons l'informe de Binimelis, tota la plata de la catedral inventariada sumava un total de 20.408 unces d'argent, de les quals calia restar-ne 9.530 corresponents als canelobres i també a les hídries per als sants olis i al braç de sant Sebastià, tres obres que havien estat finalment redimides. De les 10.878 unces restants, Binimelis afirmava haver-ne lliurat ja 7.022, de manera que en faltaven encara 3.856. Tot i això, no pretenia oferir totes les joies, sinó que «para evitar disputas, contestaciones y disgustos entregaré mil onzas y no se ha de hablar más de este negocio si accede a ello el Ayuntamiento». Acompanyava l'informe amb un llistat de les obres que no serien lliurades, entre les quals s'hi trobava l'urna del Monument de Dijous Sant i la imatge de sant Pere. L'inventari del 1848 deixa constància que l'escultura d'argent del primer papa de l'Església va salvar-se de les comisses del segle XIX gràcies al seu mèrit artístic (Domenge 1995b, 267).

Així doncs, els canelobres de Joan Matons van aconseguir ser redimits de la confiscació de joies per part del govern. Tot i això, en un primer moment, els canonges donaven per fet que serien fosos, per la qual cosa el 21 de març de 1822 van resoldre en reunió capitular, a petició del canonge Miguel Serna, protector de la sagristia major, que «se hagan dos ciriales de madera

¹⁰⁵⁸ ACM. ACA-1676 (1821-1827), 9 d'octubre de 1823, f. 83r; 16 d'octubre de 1823, f. 83v.

¹⁰⁵⁹ ACM. ACA-1676 (1821-1827), 30 de desembre de 1827, f. 315r-316v.

plateados en lugar de los de plata que se entregaron en socorro de las urgencias de la epidemia».¹⁰⁶⁰ Aquests canelobres de fusta han estat emprats en diverses ocasions en substitució dels d'argent. D'això en deixa constància l'acta corresponent a la reunió capitular del 10 de març de 1845, segons la qual aquell any el Monument del Dijous Sant comptaria amb els de fusta platejada perquè un dels d'argent es trobava en mal estat.¹⁰⁶¹ També s'han utilitzat en altres ocasions, per exemple a banda i banda de l'antic altar barroc de la seu. És probable que es tracti dels dos canelobres que actualment es conserven a la capella de Sant Benet [figs. 343-344].¹⁰⁶²

La magnitud i el pes dels canelobres d'argent en devien fer ben complicat el trasllat i, de resultes d'això, l'obra va patir desperfectes. El juny de 1866, s'informava de la necessitat de fer-se «una recomposición en los candeleros de plata» i que el pressupost assoliria els 200 escuts, si bé proposaven consultar l'assumpte amb un altre argenter. Mesos després, el febrer de 1867, es designaven 1.200 rals de billó per sufragar el cost de la restauració dels canelobres d'argent.¹⁰⁶³ Aquesta no va ser la darrera intervenció del segle XIX perquè el 16 de setembre de 1897 s'informava que Nicolàs Terreta, mestre llauner, demanava 300 pessetes per a la «recomposición y limpieza» de l'obra. Poc després, l'1 de desembre es resolvia que, per a completar-ne la restauració, haurien d'emprar-se algunes joies d'argent «inservibles y de ningún mérito artístico».¹⁰⁶⁴

Més enllà de les intervencions puntuals, allò que amoïnava de veritat els canonges era el fet que els canelobres patissin desperfectes cada vegada que fossin traslladats a l'altar major. Per tal d'evitar-ho, el setembre d'aquell any, es va resoldre que serien ubicats a la capella de Santa Eulàlia i es va formar una comissió per estudiar la manera de traslladar-los i custodiar-los. L'1 de desembre, comunicaven en capítol el resultat d'un informe sol·licitat a l'arquitecte diocesà segons el qual caldria custodiar en un altre lloc el retaule de santa Eulàlia —es proposava com a ubicació provisional la sala capitular— i tancar completament la capella amb un reixat de ferro per a la «segura custodia de los candeleros», acció que suposaria entre 800 o 850 pessetes.¹⁰⁶⁵ L'1 d'abril de 1901, es debatia la construcció de dos armaris destinats a

¹⁰⁶⁰ ACM. ACA-1676 (1821-1827), 21 de març de 1822, f. 53r.

¹⁰⁶¹ ACM. ACA-1679 (1840-1854), 10 de març de 1845, f. 100v.

¹⁰⁶² Els canelobres de fusta apareixen també en algunes imatges d'arxiu a banda i banda de l'altar major de la catedral.

¹⁰⁶³ ACM. ACA-1680 (1855-1867), 26 de juny de 1866, f. 306v; 24 d'octubre de 1866, f. 311r; 12 de febrer de 1867, f. 319v. Des de 1864 a 1868 l'escut de 10 rals va esdevenir la unitat monetària espanyola i, a partir del 1868, ho va ser la pesseta (Voltes 2001, 124, 152). En aquest cas, 1.200 rals de billó equivalien a 120 escuts.

¹⁰⁶⁴ ACM. ACA-1684 (1895-1905), 16 de setembre de 1897, f. 20r; 1 de desembre de 1897, f. 34r-35r.

¹⁰⁶⁵ ACM. ACA-1684 (1895-1905), 25 de setembre de 1897, f. 21r; 1 de desembre de 1897, f. 34r-35r.

guardar els canelobres d'argent en substitució de les caixes que fins llavors els contenien.¹⁰⁶⁶ Tot i que la resolució capitular relativa al trasllat dels canelobres a la capella de Santa Eulàlia va ser positiva, pocs anys després, el 16 d'octubre de 1907, encara devien trobar-se a la sagristia perquè els canonges plantejaven quina seria la millor manera de guardar-los per evitar-ne mutilacions i també «el mal efecto que produce en las personas que visitan la sacristía mayor el verlos sin lugar apropiado».¹⁰⁶⁷

L'afer relatiu a la conservació dels canelobres va seguir ben present en les reunions capitulars de començaments del segle XX, prova del fet que va esdevenir un veritable mal de cap per als canonges. El 1922, per exemple, es formulava de nou en capítol la necessitat de netejar-los i restaurar-los perquè es trobaven en «deplorable estado y han sufrido algunas mutilaciones» i es proposava també la construcció d'armaris per guardar-los a l'entrada del cor. L'any següent, es constituïa una comissió de canonges per responsabilitzar-se de la restauració i la custòdia dels canelobres.¹⁰⁶⁸

19.3. L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929 i altres préstecs expositius

La primera vegada que els canelobres de Joan Matons van sortir de la seu de Mallorca per a participar en una mostra va ser amb motiu de l'Exposició Internacional que va tenir lloc l'any 1929 a Barcelona. En l'acta corresponent a la reunió capitular del 17 de setembre de 1928, l'arxipreste comunicava que havia rebut una carta del marquès de Zaranda, president del comitè executiu delegat de l'Exposició, per sol·licitar-los que la catedral hi participés amb riqueses artístiques. Van rebre també una petició de l'Exposició Iberoamericana de Sevilla, que havia de celebrar-se aquell 1929. Per tal de valorar ambdues proposicions, es va nomenar una comissió de canonges que va reunir-se amb el bisbe Gabriel Llompart i Jaume. A principis de novembre, les actes de les reunions capitulars deixen constància que la decisió presa va ser la de cooperar només amb l'exposició de Barcelona.¹⁰⁶⁹

Amb aquest propòsit, van escriure a Madrid per sol·licitar el permís del nunci apostòlic. Tot i això, el representant de la Santa Seu, arran de les consultes rebudes per part d'altres capítols catedralicis en relació amb l'exposició de Sevilla, havia consultat l'afer i, des de Roma, li havien comunicat que no era convenient «que él aconsejara a las catedrales que acudan a esas

¹⁰⁶⁶ ACM. ACA-1684 (1895-1905), 1 d'abril de 1901, f. 251v.

¹⁰⁶⁷ ACM. ACA 01-10-ACA077 (1906-1910), 16 d'octubre de 1907, f. 114r.

¹⁰⁶⁸ ACM. ACA 01-10-ACA079 (1918-1924), 17 d'abril de 1922, f. 35v; 2 d'abril de 1923, f. 274r.

¹⁰⁶⁹ ACM. ACA 01-10-ACA080 (1925-1944), 17 de setembre de 1928, f. 100r; 2 d'octubre de 1928, f. 101r; 3 de novembre de 1928, f. 104v.

exposiciones con sus obras de arte».¹⁰⁷⁰ De resultes d'això, la comissió de canonges va comunicar a Jaume Homar, vicari capitular en seu vacant des de la mort de Llompart, la resposta del nunci alhora que proposaven dirigir-se al marquès de Zaranda perquè aconseguís l'autorització necessària. Finalment, el 2 de març de 1929, es comunicava que el vicari capitular havia fet constar que «por lo que a él toca, no hay inconveniente en que el Ilustrísimo Cabildo acuda a la Exposición de Barcelona con algunos objetos artísticos de esta catedral, pero con las debidas garantías».¹⁰⁷¹

El Comitè de l'Exposició de Barcelona es va avenir a sufragar les despeses de la restauració dels canelobres grans d'argent en cas que fossin traslladats a l'exposició. Tot i això, el Capítol no creia convenient que haguessin de viatjar a Barcelona. D'una banda, perquè la restauració hauria d'efectuar-se amb celeritat i temien que quedés imperfecta. De l'altra, perquè «la ausencia de dichos candelabros dejaría un vacío imposible de llenar en las grandes funciones religiosas en que es costumbre usarlos», especialment si es tenia en compte que aquell mateix any s'havia de commemorar el setè centenari de la catedral. Per aquestes raons, inicialment els canonges van desistir d'enviar els canelobres a l'exposició de Barcelona.¹⁰⁷²

Aquesta resolució va modificar-se poc després, l'1 d'abril de 1929, quan el cabiscol de la catedral Enric Ibáñez va comunicar als canonges mallorquins, després d'un viatge a València i Barcelona, que havia pogut constatar l'interès general envers la participació dels capítols catedralicis en l'Exposició Internacional alhora que assegurava l'existència d'unes garanties excel·lents respecte a la preservació de les obres. Plantejava que els canelobres fossin enviats a Barcelona i, a canvi, proposava gestionar personalment l'obtenció d'alguns avantatges econòmics: un donatiu per a la catedral i la restauració gratuïta de l'obra.¹⁰⁷³ De ben segur, l'acord ja estava fet perquè en la reunió capitular del 8 d'abril es comunicava l'arribada d'una carta del marquès de Zaranda, en la qual agraïa al Capítol que hagués accedit a l'enviament dels «famosos candelabros de plata». A canvi, oferia pagar-ne la restauració, que seria efectuada per un artífex elegit de comú acord durant els tres mesos següents a la clausura del certamen. Prometia també un donatiu de 10.000 pessetes, que es va fer efectiu per mediació de la Banca March el novembre de 1929.¹⁰⁷⁴

¹⁰⁷⁰ ACM. ACA 01-10-ACA080 (1925-1944), 16 de febrer de 1929, f. 121r; 17 de febrer de 1929, f. 122r.

¹⁰⁷¹ En relació amb les gestions per aconseguir l'autorització, vegeu les actes capitulars següents: ACM. ACA 01-10-ACA080 (1925-1944), 19 de febrer de 1929, f. 123r; 26 de febrer de 1929, f. 123v; 1 de març de 1929, f. 123v-124r; 2 de març de 1929, f. 124v-125r.

¹⁰⁷² ACM. ACA 01-10-ACA080 (1925-1944), 9 de març de 1929, f. 125v.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, 1 d'abril de 1929, f. 129r.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, 8 d'abril de 1929, f. 130v; 21 de novembre de 1929, f. 160r.

Una vegada acceptat l'acord, el Capítol va ultimar la selecció final de les obres que havien de viatjar a Barcelona alhora que va atorgar poders notariais a la comissió delegada perquè pogués autoritzar-ne el lliurament. En concret, els canonges delegats en l'afer van ser l'arxipreste Antoni Canals Rullán, el cabiscol Enric Ibáñez, el magistral Antoni Sancho Nebot i els canonges Francesc Esteve Blanes i Joan Sirvent Padró. D'aquests, el canonge Sancho va ser l'elegit per acompanyar les obres a Barcelona en representació del Capítol de Mallorca. També van encomanar-li que romangués a la Ciutat Comtal tot el temps que fos necessari per tal de supervisar-les.¹⁰⁷⁵ El capítol mallorquí va informar per carta que «los objetos de nuestra catedral y la cruz procesional de Porreras llegaron bien y están colocados admirablemente. Los monumentales candelabros tienen sitio de honor».¹⁰⁷⁶ Segons la guia oficial de l'Exposició, els canelobres van situar-se en sales diferents: un a la sala XXXIII i l'altre a la XXXVI i amb la descripció «Un enorme candelabro de plata, obra de Matons» (Gómez Moreno 1929, 472, 520). Després de l'estiu, els canonges van designar altres delegats del Capítol perquè substituïssin el canonge Sancho a Barcelona.¹⁰⁷⁷

Atès l'èxit de la mostra, el 31 de desembre de 1929 el rei Alfons XIII va autoritzar-ne la pròrroga sis mesos, però reduïda a l'àmbit nacional.¹⁰⁷⁸ Així, el 15 de gener de 1930 es va clausurar l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929 i es va inaugurar l'Exposició de Barcelona de 1930, oberta fins al 15 de juliol (Barral 1992, 22-30). Una vegada concloua l'Exposició Internacional, els canonges van discutir sobre el retorn de les obres a Mallorca. D'una banda, una circular del nunci aconsellava els capítols catedralicis retirar les obres una vegada expirat el contracte firmat amb el Comitè de l'Exposició, sense prorrogar-ne l'estada. De l'altra, un telegrama posterior anunciava que el cardenal primat aconsellava prorrogar els contractes i que les obres romanguessin a Barcelona. El Capítol va resoldre seguir aquesta darrera indicació i mantenir-hi les obres fins al 16 de juliol.¹⁰⁷⁹ Les actes capitulars revelen que, efectivament, el juliol del 1930 el Capítol va iniciar les gestions perquè les obres fossin retornades.¹⁰⁸⁰ Finalment, la restitució es va fer efectiva a finals de novembre. En la reunió del dia 29, l'arxipreste Antoni Canals va informar del retorn de totes les obres i que ho havien fet

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, 12 de maig de 1929, f. 137v-138v.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, 27 de maig 1929, f. 139v.

¹⁰⁷⁷ Del 21 al 30 de setembre s'hi va estar el canonge doctoral, de l'1 al 20 d'octubre el cabiscol Enric Ibáñez, del 21 d'octubre al 15 de novembre el degà, del 15 de novembre al 30 de novembre el canonge Sirvent i de l'1 al 31 de desembre el canonge Espases. ACM. ACA 01-10-ACA080 (1925-1944), 2 de setembre 1929, f. 151r.

¹⁰⁷⁸ Es pot consultar el Reial Decret a la premsa de l'època (*El Real decreto* 1930).

¹⁰⁷⁹ ACM. ACA 01-10-ACA080 (1925-1944), 14 de gener de 1930, f. 167v; 16 de gener de 1930, f. 168r-168v.

¹⁰⁸⁰ Vegeu les actes capitulars següents: ACM. ACA 01-10-ACA080 (1925-1944), 3 de juliol de 1930, f. 201r-202r; 4 de juliol de 1930, f. 202v; 16 de juliol de 1930, f. 204v.

«en idénticas condiciones y en el mismo estado de conservación en que se entregaron».¹⁰⁸¹ Les actes capitulars no mencionen la restauració dels canelobres promesa pel marquès de Zaranda, però no es pot descartar que s'efectués atès que van retornar tres mesos després de la clausura de la mostra. A més, uns mesos abans, quan es parlava de retirar les obres acabada l'Exposició Internacional, sí que es feia incidència en què els objectes s'havien de retornar restaurats, tal com s'havia convingut.¹⁰⁸²

Una vegada a Mallorca, els canelobres van romandre a la seu, ubicats en diferents emplaçaments com, per exemple, l'altar major o la sagristia de Vermells. Més endavant, van ser traslladats a la sagristia major, juntament amb altres peces del tresor, col·locats damunt d'un basament de fusta (Matheu 1955, 45-46). A finals del segle XX, els canelobres es van incloure en l'Inventari de béns mobles de l'Església Catòlica, impulsat a nivell nacional pel Ministeri d'Educació, Cultura i Esports.¹⁰⁸³ En les fitxes conservades a la seu de Mallorca, hi consten els dos exemplars amb els números 1663 i 1664 respectivament i també s'hi indica que es trobaven ja en el seu emplaçament actual, és a dir, a la sala capitular barroca, que acull el museu capitular, i dins de les vitrines que avui dia els resguarden. Tot i això, és desconegut en quin moment van ser-hi traslladats. Tampoc es té constància de cap restauració ni intervenció puntual.¹⁰⁸⁴

Al llarg d'aquests anys, han participat també en tres exposicions temporals, una als anys noranta del segle XX i dues ben entrat el segle XXI. En tots els casos, se'n va fer una fitxa de catàleg:

- *Eucharistia. Art eucarístic*, celebrada a la Llotja de Palma la tardor de l'any 1993, organitzada per la Conselleria de Cultura, Educació i Esports del Govern Balear juntament amb el bisbat de Mallorca (*Eucharistia. Art eucarístic* 1993, núm. 115).
- *A su imagen. Saber y enseñar*, que va tenir lloc al Centro de Arte Fernán Gómez de Madrid entre el 18 de novembre de 2014 i el 12 d'abril de 2015, organitzada per la Fundación Madrid Vivo (Cruz Valdovinos 2014).
- *La Menorà. Culto, storia e mito*, dividida en dues seus expositives: Braccio di Carlo Magno, als Museus Vaticans, i les instal·lacions del Museo Ebraico di Roma. Es va celebrar del 15 de maig al 23 de juliol de 2017 (Leone 2017a).

¹⁰⁸¹ ACM. ACA 01-10-ACA080 (1925-1944), 29 de novembre de 1930, f. 225r.

¹⁰⁸² ACM. ACA 01-10-ACA080 (1925-1944), 14 de gener de 1930, f. 167v.

¹⁰⁸³ Articles 24-31, Reial Decret 111/1986, de 10 de gener, de desenvolupament parcial de la Llei 16/1985, de 25 de juny, del Patrimoni Històric Espanol. *BOE*, núm. 24, 28 de gener de 1986, accés el 28 de gener de 2020, <https://www.boe.es/eli/es/rd/1986/01/10/111/con>.

¹⁰⁸⁴ La informació continguda en aquest paràgraf ha estat facilitada per l'Aina Escobar, tècnica en Recursos Documentals de la catedral de Mallorca, a qui agraeixo enormement la seva ajuda i l'accés a les fitxes corresponents a l'Inventari de béns mobles de l'Església Catòlica.

Més enllà d'aquests préstecs, allò que interessa assenyalar és que els canelobres han seguit mantenint la seva funció litúrgica habitual i que, durant aquests anys, s'han utilitzat en les celebracions eucarístiques més importants. Actualment, se segueixen emprant cada any com una part essencial del Monument de Dijous Sant.

20. A mode d'epíleg: Joan Matons, un artífex autoexigent i temperamental

L'argenter Joan Matons va ser, sens dubte, una de les figures més importants del panorama artístic barceloní de la primera meitat del segle XVIII. D'una banda, ho va ser pel talent amb què va desenvolupar el seu art, demostrat en les seves dues obres conservades. De l'altra, pel fet d'haver comptat amb una gran consciència creativa i una forta personalitat. D'aquesta darrera qüestió, n'és una prova irrefutable el llarg plet que el va enfrontar amb el Capítol de canonges de Mallorca, amb una defensa ferma i convençuda del valor artístic i econòmic dels canelobres de set braços i de la seva tasca en la concepció i l'obratge. Però més enllà d'aquesta documentació de caràcter judicial, la font més fiable per conèixer de primera mà quin era el caràcter de l'argenter són les cartes que, des de Barcelona, van ser enviades als canonges mallorquins. Gràcies a aquestes missives, la personalitat de l'artífex és definida per aquells amb qui va tenir una relació directa: els síndics Domingo i Miquel Fogueres, així com altres contactes del Capítol a Barcelona, com el marquès de Junyent. Amb una consideració especial, cal assenyalar les cartes que el mateix Matons va escriure als canonges i que permeten conèixer, de primera mà, les inquietuds del mestre.

A partir de l'anàlisi d'aquesta documentació epistolar, es poden extreure algunes conclusions que permeten fer un perfil bastant precís de l'argenter. En primer lloc, sembla evident que tenia un nivell d'exigència altíssim en relació amb la seva feina i que això va portar-lo a treballar amb un grau de perfeccionisme tan elevat que, a ulls dels seus contemporanis, semblava desmesurat. Així ho expressava Domingo Fogueres en una carta dirigida al canonge Castillo l'agost de 1707, en el moment d'expirar el termini inicial de tres anys previst en el contracte per a la finalització de l'obra:

De modo que diferentes vegadas li he dit: no havia de ésser tant argenter de fil y grana y que no se havia de entretenir en enfilear perlas, sinó que havíam de caminar a la bona y a canto llano, de tal manera que diferentes vegadas he suat per a gomboldar-lo y desvanéixer las suas imaginacions.¹⁰⁸⁵

Un dels aspectes clau que va marcar la relació entre l'argenter i els canonges mallorquins va ser precisament el malestar latent per l'endarreriment en la fabricació dels canelobres. Al marge d'altres qüestions conjunturals que van contribuir-hi, com les dificultats del comerç marítim entre Barcelona i Mallorca a causa de la Guerra de Successió, és evident que l'anhelada perfecció que cercava Matons va ser una de les causes principals que l'obratge dels canelobres s'allargués durant catorze anys. Rudolf i Margot Wittkower ([1982] 2017, 48), en el seu conegut estudi sobre la figura de l'artista, afirmen que «la dilación es un mal pandémico» i que «la

¹⁰⁸⁵ ACM. SAG 2-094, document 16054-32b, 6 d'agost de 1707.

despreocupación de los artistas con relación a las fechas de entrega era proverbial». L'artista emancipat solia pensar que el termini que s'imposava contractualment era incompatible amb el del procés creatiu. Un dels casos que va contribuir a fomentar aquesta concepció és el de Miquel Àngel. En relació amb el *David* de bronze, actualment perdut, Pere de Rohan, mariscal de Gié, va informar l'abril de 1503 que l'artista havia promès acabar-lo per a una data propera però que, «en vista al carácter de tales hombres», és a dir, dels artistes, no hi confiava i que li semblava impossible saber quan el conclouria. A més, segons el seu deixeble i biògraf, Ascanio Condivi, en resposta a la pregunta de Juli II sobre quan acabaria el sostre de la Capella Sixtina, l'artista va contestar «quando potrò», és a dir, «quan pugui». La voluntat d'executar una obra extraordinària, que captivés els comitents va ser, des de l'inici, una de les fites de Matons, tal com ell mateix va manifestar en reiterades ocasions en les cartes trameses a Mallorca. N'és un exemple la primera carta enviada al canonge Castillo, l'abril de 1704, però sobretot aquelles en què Matons es defensava de l'endarreriment en els terminis de lliurament:

No podent en la present per la insinuació del quant confio serà gran obra la dels sirials que eix Molt Il·lustre Capítol de Mallorca me mana fer valer-me de la explicació que en semblants casos procuro fassen las que tinch fetas, puix fins al dia present no ne tinch encara ninguna a eixa ciutat, y altrament apar que és sobrada presumpció la manifestació de talents en boca del artífice de la obra.¹⁰⁸⁶

Que per lo major asert y desempenyo de la obra no he perdonat treball, estudi, vigilància y cuydado, que conduys per la major perfecció de aquella, atropellant ma salut y abandonant las convenièncias de ma casa per lo logro del desempenyo a què me estimulava no sols mon crèdit y estimació, sinó també los repetits avisos de Vostra Santetat en què manifestava los desigs li asistian de que dita obra quedàs totalment perfeta y primorosa havent-me aplicat més de un any continuo en la fàbrica dels modellos, com tot és ben notori a Vostra Santetat.¹⁰⁸⁷

La confiança plena que Matons tenia en les seves capacitats demostra que es considerava un artífex talentós, segurament superior a molts dels seus rivals directes. Però, sobretot, les paraules del mestre evidencien la seva preocupació per un aspecte cabdal en la valoració de les personalitats artístiques: la reputació. Aquesta inquietud de l'argenter va ser detectada també pel canonge Fogueres i exposada com un motiu d'intranquil·litat als canonges mallorquins:

Dech dir a vostra mercè ingènuament que, conciderada la delicadesa de la obra y extravagants estímulus de honor y fama que dit official aporta en son cap, judico ha menester encara molt temps per tenir-la perficionada.¹⁰⁸⁸

¹⁰⁸⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-8, 4 d'abril de 1704 (Domenge 1995c, 282 n. 62).

¹⁰⁸⁷ ACM. SAG 2-094, document 16054-97, 28 d'agost de 1715.

¹⁰⁸⁸ ACM. SAG 2-094, document 16054-50, 18 de maig de 1709.

Al llarg de la seva trajectòria, hi ha altres exemples en què la documentació conservada revela que una de les preocupacions cabdals de l'argenter era l'opinió que les seves obres podien generar entre els contemporanis; és a dir, l'objectiu principal de Matons era l'obtenció del reconeixement social gràcies al seu art. La insistència del mestre en el fet de donar un acabament a l'urna de sant Bernat Calvó (1701-1728) en contra de l'opinió dels canonges, n'és un altre exemple clar:

Que havent-me jo aplicat infatigablement y ab tant gran dispendi en las cosas més primorosas y de gran pèrdua com o són las històrias y demás pessas que·s troban ja fetes, hagués de quedar privat del major benefici que he sempre esperat en las que he deixades per lo últim. Però no és esto lo més sencible en mi (y es de creurer de qui ha fet lo més faria lo menos) si sols lo no atendre-se al que en ma carta del passat pondero a Vostra Senyoria de frustrar-se'n tots mos bons intents y estimatio al traurer la obra al públic, pues és així que ab bastant fonament atribuiran a error y falta mia notable faltar dits àngels o ídria y ressalt. Y no deixarà de recordar-se (Erra 1990, 2: 203).

Però l'argenter no tenia només aquesta preocupació a l'hora d'ocupar-se d'obres de gran envergadura, sinó que era extensible a qualsevol comanda. En aquest sentit, cal recordar que la simple fabricació d'un calze l'any 1730 va derivar en un litigi amb Josep Tramulles i Ferrera, el comitent, perquè Matons es negava a lliurar-lo sense daurar. L'únic motiu que donava l'argenter per argumentar la seva negativa era que el calze quedaria imperfecte i, consegüentment, la seva reputació afectada. L'obstinació que va demostrar en aquesta qüestió va provocar, com s'ha dit, que Tramulles acabés cedint a l'acabament de la peça en els termes que volia Matons:

Por quanto el contrato se refiere es de locación y conducción y esta parte de Matons es el conductor de la fábrica del cáliz y Tramulles el locator de esta obra, en cuios términos todas las reglas favorecen a esta parte de Matons de manera que no puede sea compellido a entregar el cáliz a Tramulles hasta quedar enteramente dorado y perficionado.¹⁰⁸⁹

Sin embargo por evitar inconvenientes y sin perjuicio de todos los derechos acciones y excepciones que me competen y competer pueden, assí en juicio de propiedad como en juicio posesorio y assí mismo aprobación del expresado depósito y con positiva reprobación de él por no ser echo en su caso y tiempo y por no ser íntegro, ofresco depositar en poder del mismo escribano de este pleito dicho cáliz para que durante la lite y hasta que esa sea terminada por sentencia diffinitiva lo tenga *pro manifesta curia* sin dexarlo ver a perçona alguna en atención a que de la sola ostención de dicho cáliz pueden seguirseme algunos perjuicios irreparables.¹⁰⁹⁰

¹⁰⁸⁹ AHCB. Cúria del veguer i del corregidor, sèrie XXXVII, actuari Antoni Riera, any 1730, caixa 393, *Joseph Tramulles y Ferreras, platero, vecino de la presente ciudad de Barcelona contra Juan Matons, también platero, vecino de dicha presente ciudad*, 17 d'abril de 1730, s. f (Dorico 2014, 151 n. 90).

¹⁰⁹⁰ Ídem.

És evident que Matons tenia un caràcter ferm i molt tenaç, almenys en les qüestions relatives a la seva feina. Això li dificultava enormement arribar a acords amb els comitents, sobretot quan aquests apostaven per una rebaixa de les pretensions artístiques dels projectes. En el cas dels canelobres, això va provocar molts maldecaps a aquells que van haver de bregar amb l'argenter, ja fos durant el procés de fabricació o durant el llarg plet sostingut a la Reial Audiència. A mode d'exemple, es reproduïxen alguns fragments de les cartes enviades per Domingo Fogueres, el marquès de Junyent, Miquel Fogueres i Diego Fogueres als canonges mallorquins. El fet que tots quatre coincidissin a remarcar la seva tossuderia extrema, és indicatiu del fet que no es tractava d'una qüestió puntual sinó d'un tret clar de la seva personalitat. A més, també n'indiquen una altra característica essencial: el fet que el mestre rumiava i pensava molt les coses, i que sempre argumentava la seva posició. Era, doncs, un artífex d'una gran intel·ligència i que defensava sense vacil·lacions la seva idea de com havien de ser les coses:

En cas que la plata no excedí (si bé ara suposa que exedia) al còmputo que dit official havia fet sobre las quals ponderacions fetas ab tanta energia y modo, com vostra mercè se pot y deu persuadir, confessí me feyan força y gran armonia y, majorment, fent reflexió al geni cavillós y arimat a son sentir que en tot vol sempre tenir rahó.¹⁰⁹¹

Juan Matons ha venido a dezirme que sobre la precisión en que están ha cahído malo el nombrado por su parte, como es assí verdad, y por esta causa no se han juntado con Joseph Cots, nombrado por parte de Vuestra Señoría, de quien hasta la hora presente estoy con satisfación no sólo por su pericia y rectitud, sí por la templança y buena disposición para tractar con genios cavilosos y difíciles para el ajuste que, sino se maneja con gran delicadeza, se rompe con facilidad, y en este assumpto es la consecuencia malíssima para el buen logro de los justos desseos de Vuestra Señoría.¹⁰⁹²

Estich apurat del que fins vuy passa ab Joan Matons per voler totas las cosas a son modo, que ocasiona a cada pas escollos difícils de superar.¹⁰⁹³

Y encara que la sala donà la insinuació de dit ajust, però és dit Matons de geni tant terco que judico ésser impossible lo poder convenir en cosa.¹⁰⁹⁴

Ell [Miquel Fogueres] havia pres las cosas de eix Molt Il·lustre Capítol ab tanta vivesa que apareixia havia abandonat los de sa primera obligació. Y recayent lo empenyo ab un home tant tenàs y sutil com Matons, se havia de menester un altre de particular aplicació (perdone la alabança) com era mon germà, per resisitir las suas cabillacions y impertinèncias: assò me motiva en suplicar a vostra mercè lo tingan present en sos sacrificis, com ho confio de la amistad y bona lley de vostra mercè.¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹¹ ACM. SAG 2-094, document 16054-113, 6 de febrer de 1717 (Domingo Fogueres).

¹⁰⁹² ACM. SAG 2-094, document 16054-137, 10 de juliol de 1718 (Francesc de Junyent).

¹⁰⁹³ ACM. SAG 2-094, document 16054-225, 27 de juliol de 1721 (Miquel Fogueres).

¹⁰⁹⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-262, 22 de juny de 1727 (Miquel Fogueres).

¹⁰⁹⁵ ACM. SAG 2-094, document 16054-285, 9 de juny de 1730 (Diego Fogueres).

Com s'ha comentat en diverses ocasions al llarg d'aquesta recerca, la incorporació en el contracte de 1704 de la clàusula que li permetia canviar elements del projecte signat, sempre que fos necessari per aconseguir la perfecció dels canelobres, es va convertir en el punt clau de tot el conflicte. Tot i això, probablement l'argenter hauria actuat amb la mateixa llibertat encara que aquesta clàusula no hagués existit. Per exemple, en relació amb el calze, Josep Tramulles va declarar que Matons havia canviat alguns aspectes de la traça sense consultar-Phi.¹⁰⁹⁶ De fet, la introducció de modificacions li havia estat reconeguda com un element favorable per part dels comitents i, fins i tot, recompensada econòmicament; així ho feia saber Joan Pau Pol en una de les primeres cartes enviades a Mallorca.¹⁰⁹⁷ Per tant, queda força clar que l'argenter es regia només per aspectes artístics i que actuava amb llibertat, malgrat que formava part d'un sistema de producció gremial i que l'execució dels projectes depenia sempre d'un contracte que en marcava les condicions i les obligacions.

Una de les inquietuds clares de l'argenter era assolir la perfecció de les obres i, en conseqüència, es bolcava en els projectes amb gran intensitat. Hi treballava moltes hores i, fins i tot, hi invertia recursos personals per avançar l'argent necessari. A més, tot i comptar amb col·laboradors, en controlava personalment tot el procés:

Perquè esta manera de obras tant extrahordinàrias y primorasas, encara al qui espera fer-las és més difícil saber el quant seran acabadas que lo saber-las acabar [...]; emperhò la explicació del quant en esta obra és indispensable per mi, además de la direcció de tota ella, la aplicació material del treballar a cada una de todas las pessas en part més y en part menos, y axí mateix en acabar de perficionar los modellos (que no és poch).¹⁰⁹⁸

Rudolf i Margot Wittkower ([1982] 2017, 60-68) han tractat precisament l'obsessió per la feina que presenten alguns artistes i com aquests podien alternar períodes de gran furor creatiu amb d'altres d'inactivitat, dedicats a allò que anomenen «ocio creativo». En el cas de l'argenter, la voluntat de reconeixement social el va portar a ser extremadament rígid en relació amb el nivell de perfeccionament al qual aspirava. Quant als canelobres, una obra d'una complexitat extrema i d'unes dimensions considerables, la documentació no revela que necessités moments de pausa creativa, però demostra que la intensitat de la feina i les nombroses hores dedicades van fer que acabés caient malalt. El canonge Fogueres en va ser testimoni i així ho va comunicar als canonges mallorquins en diverses ocasions. A més, el mateix argenter els va

¹⁰⁹⁶ AHCB. Cúria del veguer i del corregidor, sèrie XXXVII, actuari Antoni Riera, any 1730, caixa 393, *Joseph Tramulles y Farreras, platero, vecino de la presente ciudad de Barcelona contra Juan Matons, también platero, vecino de dicha presente ciudad*, 18 d'abril de 1730, s. f. (Dorico 2014, 151 n. 90).

¹⁰⁹⁷ ACM. SAG 2-094, document 16054-1, 29 de març de 1703 (Ramis d'Ayreflor 1947, 76-77).

¹⁰⁹⁸ ACM. SAG 2-094, document 16054-56, 21 d'abril de 1710.

escriure per sol·licitar-los commiseració amb la retribució final. Va aduir no només els recursos personals que hi havia invertit sinó també que l'obra li havia afectat la salut:

La notícia de que nostre official Matons, en estos dias passats, de improvís, se trobà assaltat y oprimit de un grave dolor de cap, de vòmit, inapetència y vigília, tot cosa de molt cuidado, y després de dias de llit y continuos remeys, amb privació de no fabricar de cap, havent-hi sobrevinguda una inflor en cuixas y camas, la consulta dels metges ha deliberat se'n devia nar a pendrer ayguas minerals en Esparraguera, de ahont escriu lo dia 28 del corrent: se troba ab algun alivio de sos mals però en lo interim, com estava en lo punt de ajuntar y perficionar pessas y sia lo més primorós de nostres sirials, los tres fadrins y aprenent estan suspesos de continuar la obra.¹⁰⁹⁹

També ab llàgrimas en los ulls me ha demanat que jo pondere a vostra mercè son gran estudi y treball per la total perfecció de la obra y no menos la sua gran misèria que lo ha aportat lo haver-la de perficionar a sas costas, empenyant-se en notables quantitats ab crescuts interessos. En orde al que, lo que puch dir y dech ab real veritat com a testimoni de vysta es: que en estos 14 anys rellevant-ne algunas desganas que ha tingudas y segons los metges originadas de la sobrada machina, ha de nit y dia, festas y dias feyners sempre treballat ab sos fadrins en dita fàbrica.¹¹⁰⁰

A efecte de veurer incorporats tots mos cabals y empenyos en dita obra (a més de quedar-me molt gastada la salut) me han obligat a formar en lo compte de tota la obra (que he portat en mà del dit Il·lustre Señor canonge Domingo Fogueres) com en compendi la declaració y sentir del que en bona concideració se me deuria atendre, pues seria lo més summo y inaudit de la infelicitat humana experimentar un artífice del fi de un tant grandiosíssim treball, lo principi de molts altres y sa perdició.¹¹⁰¹

Un aspecte que revela la documentació és que els mateixos contemporanis van contraposar la personalitat de Joan Matons amb la de Francesc Via II. Aquest darrer, tot i ser considerat un dels argenters més reeixits del gremi de Barcelona, era valorat per tenir un caràcter molt més temperat i pacífic, amb qui era possible la comunicació i l'acord:

Dubto que, no obstant esta aprehenció, cedesca dit Matons de sa obstinació per ésser de geni cavillós y arrimat a son propri dictamen, ab que demostra voler seguir son destino en la prosecució del plet [...] Per respondrer ab lo degut acert a dita deducció antes [devit] amb lo advocat y Francisco Via, perítissim en lo art de argenter y que sens passió diu allò que sent, tinguerem una junta perquè dit Via, com a tant perit, nos donàs llum e informàs de son sentir, ab lo qual demà respondrem a dita deducció [...]. Y essent la veritat del fet que dit Via no és ambició sinó home de suma quietut y gran cristiandat, conforme universalment en tota la argenteria és reputat per tal. Y no podent-se trobar subjecte cabal per fer dita visura, com dit Via, tindrem un altercat indispensable sobre estos dos punts y serà precís que la Real Audiència los declare.¹¹⁰²

La confrontació d'aquestes dues figures és molt interessant perquè constitueixen dos perfils d'artífexs ben diferenciats. En el cas de Via, no sembla que fos un individu problemàtic ni que

¹⁰⁹⁹ ACM. SAG 2-094, document 16054-60, 30 de juny de 1711.

¹¹⁰⁰ ACM. SAG 2-094, document 16054-122, 19 de febrer de 1718.

¹¹⁰¹ ACM. SAG 2-094, document 16054-121, 18 de febrer de 1718.

¹¹⁰² ACM. SAG 2-094, document 16054-167, 11 de març de 1719.

protagonitzés cap enfrontament amb els comitents. Ans al contrari, per la informació documental coneguda, es pot afirmar amb certa seguretat que es va responsabilitzar d'un considerable nombre de projectes i que ho va fer respectant sempre, en la mesura del possible, els terminis de lliurament. Contràriament, Joan Matons era un artífex apassionat, segurament molt més creatiu i brillant que Via, i obsessionat per captivar amb el seu art. El sol fet de no respectar els terminis de lliurament ja demostra el grau de llibertat amb què actuava davant dels requeriments fixats pels comitents i, en conseqüència, la consideració que tenia d'ell mateix. No obstant això, tant Via com Matons estaven preocupats per dotar el seu ofici del vessant científic necessari i per afavorir l'estudi de les arts liberals; és a dir, tots dos van ser escletxes de liberalitat dins d'un sistema encara gremial. En el cas de Via, ha quedat palès amb la proposta de formació per a joves argenters, presentada a la confraria el 1689. En el cas de Matons, n'és una prova fefaent l'argumentació teòric-artística sostinguda en el plet. A més, en una de les missives enviades a Mallorca, afirmava exercitar el seu fill Joan Baptista Matons en diverses arts liberals. Cal entendre que aquesta formació era extensiva a la resta d'aprenents i oficials que van passar pel seu taller:

Perquè un fill meu que auria molt temps que lo exercitava al estudi del dibuix, arquitectura y altres arts a dit fi conserments, haja molts mesos que treballa en la obra.¹¹⁰³

Malgrat la dificultat de tracte amb Matons, els contemporanis li reconeixien el fet de comptar amb un gran talent per a l'art de l'argenteria. En aquest sentit, les extravagàncies que demostrava eren interpretades com un element propi d'una personalitat artística de primer nivell, tal com demostra una de les cartes escrites pel canonge Fogueres:

Y que al dit Matons lo tinch en concepte de persona de tota christianitat, bondat y legalitat, lo tinc també en concepte y experimentat de demasiat imaginatiu per no dir maníatich en los punts tocants a son art (propietats quasi in 4º modo de subjectes que se remuntan en algun art o sciència).¹¹⁰⁴

Des d'aquest punt de vista, l'argenter podria encaixar en la categoria d'artista-rebel proposada per Peter Burke (1979, 107). Com explica l'historiador britànic, la tradició de l'artista excèntric és una de les més antigues de la literatura artística italiana i és, de fet, un dels temes favorits de Vasari. Apareix com un tret definitori del caràcter de mestres com Masaccio, Donatello, Paolo Uccello, Leonardo, Pietro di Cosimo, Pontormo o Miquel Àngel. L'extravagància podia assumir diverses formes, tals com la solitud, el desinterès per les qüestions monetàries, la melancolia, la irritabilitat o la desídia. Més endavant, altres artistes també van respondre

¹¹⁰³ ACM. SAG 2-094, document 16054-56, 21 d'abril de 1710.

¹¹⁰⁴ ACM. SAG 2-094, document 16054-32b, 6 d'agost de 1707.

a aquest patró. Un dels casos més clars és el de Caravaggio, definit pel seu mecenes com un «cervello stravagantissimo» amb tendència, per exemple, a implicar-se en baralles. També Borromini era, segons Baldinucci, un artista «d'umore malinconico» amb tendències suïcides; o Salvator Rosa era conegut pel seu «genio stravagante» i la seva ànsia de llibertat, que el va portar a compondre sàtires sobre la cort papal i l'Accademia di San Luca i, fins i tot, a rebutjar encàrrecs.

En el cas de Matons, la conducta excèntrica no es va manifestar en cap àmbit de la seva vida privada o familiar, sinó que es va vehicular sempre en relació amb la pràctica de l'argenteria. Més concretament, es fa palesa en l'obsessió pel perfeccionisme, en el fet de comptar amb un caràcter tenaç en qüestions artístiques i en la laxitud en els vessants comercial i econòmic de la professió. Evidentment, també devia comptar amb una intel·ligència privilegiada.¹¹⁰⁵ Els qualificatius més emprats a l'hora de definir-lo són els de «geni cavillós», «imaginatiu» i «terco», tal com apareixen en les cartes dels dos síndics del Capítol de Mallorca a Barcelona, Domingo i Miquel Fogueres:

Tinch vista la carta del official Matons que inclusa retorno a vostra mercè en orde a la qual encara que en mon concepte lo tinch per home de bé y bon christià, de honor y pèrit en son art però, com *nemo sine crimine* ni rosa sens espinas, no sé si a força de son imaginatiu y cavilós geni o entumit de sa perísia y arimat a son dictamen, pateix a vegadas algunas raritats o extravagàncias que en si apareixen insufribles e intollerables y se ha de recórrer a la paciència y dissimulació.¹¹⁰⁶

Y estiga cert que a no ser que lo advocat de dit Matons y un senyor canonge de Urgell me asseguran que després de molts debats dit Matons ha deixat en llur mà esta dependència y que no tindrem altra novetat, jo restaria sempre ab recels de alguna altra dificultat que podrian mourer los devaneos de son cap, qual en aquest assumpto està fora de si y alocat.¹¹⁰⁷

Tot i les proves documentals, caldria comprovar si realment Matons era un artífex entestat i inflexible o bé si aquesta era una visió parcial de l'argenter, formulada per aquells amb qui es discutia i pledejava per qüestions artístiques.¹¹⁰⁸ Sigui com vulgui, allò que sembla evident és que la seva preocupació principal era el resultat artístic de les obres i això també el va fer vulnerable. Al llarg d'aquesta recerca, s'han detectat almenys tres casos en què altres individus

¹¹⁰⁵ En certa manera, l'actitud de Joan Matons també preludeja alguna de les característiques associades al concepte de geni, forjat les darreres dècades del segle XVIII com a autoritat artística. Concretament, el fet d'alçar-se contra les convencions de la societat tradicional —en el seu cas, la lluita contra la dinàmica gremial— i, sobretot, la capacitat de crear que demostra l'argenter a l'hora de formalitzar artísticament la seva experiència com a ésser pensant. En relació amb el concepte de geni i les característiques citades, vegeu l'estudi d'Antoni Marí (1984, 9-16).

¹¹⁰⁶ ACM. SAG 2-094, document 16054-116, 15 de maig de 1717.

¹¹⁰⁷ ACM. SAG 2-094, document 16054-277, 31 de juliol de 1729.

¹¹⁰⁸ Respecte a aquesta qüestió, vegeu l'article de Richard L. Kagan (1984) sobre els plets sostinguts pel Greco a Toledo i com la historiografia n'ha desvirtuat la figura en considerar-lo un individu bel·ligerant, tossut i intransigent.

o institucions se'n van voler aprofitar econòmicament: Joan Pau Pol, que va voler obtenir una compensació monetària per haver-li procurat l'encàrrec dels canelobres; l'advocat Josep Fornaguera i Alòs, que no va entregar-li mai les 20 dobles (112 lliures) que li devia; i el Capítol de Vic que, una vegada acabada l'urna, va reclamar-li l'argent sobrer al preu de mercat d'aquell moment i no al que tocava segons els anys en què li havia estat proporcionat. En aquests tres casos, l'argenter va assumir-ne amb força resignació les conseqüències tot i que, en altres ocasions, no va dubtar a enfrontar-se amb els comitents encara que això el situés en una posició complicada a nivell personal. En aquest sentit, convé recordar que, malgrat que la societat d'època moderna fos propensa a defensar els interessos propis en els tribunals, eren pocs els artífexs que decidien protegir la seva feina per la via judicial. Un litigi els suposava unes despeses addicionals i un enfrontament amb els comitents que no els afavoria econòmicament (Kagan 1984, 135). En canvi, Matons no només va demostrar el seu desig de defensar la noblesa de l'argenteria en els tribunals, sinó que va prioritzar aquesta lluita al seu benefici econòmic i no va dubtar a l'hora de demanar la intercessió de figures rellevants a l'època com, per exemple, Francesc de Junyent.

Va ser, sens dubte, en l'àmbit artístic on Matons va bolcar tota la seva energia. Va lluitar per trencar amb les dinàmiques imposades pel context gremial al qual pertanyia i va defensar la concepció liberal del treball artístic i el valor d'una obra d'argenteria més enllà dels aspectes purament objectius, és a dir, de calcular el valor de les mans en funció dels marcs que havia pesat. A més, el litigi endegat contra el Capítol de canonges de Mallorca evidencia la confiança absoluta que tenia envers el seu art. Aquesta actitud s'uneix a un talent evident i a un treball reflexiu i creatiu, sempre dirigit a assolir la perfecció de les obres. Per tot plegat, va ser un artífex reconegut i valorat en el context artístic de la Barcelona de l'època i segurament un punt d'emmiration per a altres personalitats que també van mostrar actituds antigremials, com el pintor Antoni Viladomat (Miralpeix 2014, 219). En definitiva, és una figura cabdal dins del panorama artístic català de la primera meitat del XVIII.

CONCLUSIONS

La present tesi doctoral consisteix en l'estudi integral d'una obra excepcional de l'argenteria europea, els dos monumentals canelobres de set braços d'argent de Joan Matons per a la seu de Mallorca (1704-1718). La decisió d'abordar aquest tema de recerca es va prendre per l'existència d'una documentació molt notable, relativa tant al procés d'obratge dels canelobres com al posterior litigi sostingut entre l'argenter i el Capítol de canonges de Mallorca, que permet conèixer amb detall les vicissituds relatives a l'obra i, alhora, dur a terme un retrat força precís de l'argenter. Partint d'aquest objecte d'estudi, la voluntat ha estat la d'extreure conclusions generals relatives a l'argenteria barroca catalana i la d'aportar nous elements d'anàlisi en relació amb el debat artístic barceloní de l'època.

La documentació d'arxiu ha estat una de les bases sobre les quals s'ha fonamentat la investigació. S'ha fet una recerca exhaustiva, principalment en arxius catalans i mallorquins, gràcies a la qual s'ha accedit a una documentació excepcional que s'ha estudiat conjuntament per tal de crear un relat únic que permeti explicar l'obra amb detall i des de múltiples perspectives. En primer lloc, s'ha treballat amb la documentació de tipus notarial conservada a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona: contractes, èpoques, visura, requeriments, etc. En segon lloc, ha estat cabdal l'extens i ric plet judicial preservat a l'Arxiu de la Corona d'Aragó. En tercer lloc, s'ha comptat amb la documentació vinculada al Capítol de canonges de Mallorca i custodiada a l'Arxiu Capitular de Mallorca: les actes capitulars, els diversos documents relatius als canelobres i, especialment, la nombrosa documentació epistolar intercanviada pels canonges mallorquins amb Matons i amb els diversos agents que els van representar a Barcelona durant tot el procés d'obratge i posterior litigi.

L'estudi de tot aquest corpus documental ha estat molt complex a causa de les seves grans dimensions. Tot i això, ha permès conèixer molts aspectes relatius a l'obra i a l'argenter que, d'altra manera, haguessin romàs ignots. Alhora, ha estat una font molt important per endinsar-se en el context artístic barceloní del primer terç del segle XVIII i analitzar-ne un episodi clau que va tenir una gran repercussió més enllà del món de l'argenteria. De fet, un dels reptes de la recerca ha estat el d'interpretar les dades obtingudes des d'un punt de vista artístic, històric, social, cultural i, fins i tot, jurídic. Amb aquest enfocament metodològic, s'ha volgut assegurar una lectura integral i contextualitzada de les dades. Al mateix temps, ha permès comprovar les possibilitats de lectura que ofereix la documentació d'arxiu més enllà de l'enumeració i l'agregació d'uns fets concrets.

La informació pròpiament documental s'ha completat amb una recerca al voltant dels aspectes tipològics i litúrgics, amb un interès especial pel fet de tractar-se de canelobres de set braços.

A més, s'ha fet un estudi específic dels models gràfics que va emprar l'argenter com a font d'inspiració. D'aquesta manera, s'ha pogut inferir quin va ser el procés creatiu de l'obra i intuir quins van ser els referents de Joan Matons a l'hora de concebre-la i dur-la a terme. Conseqüentment, la investigació no només s'ha limitat a les dades procedents de la recerca d'arxiu, sinó que s'ha beneficiat d'altres metodologies pròpies de la història de l'art. Cal remarcar també la importància que s'ha atorgat a les descripcions i als comentaris efectuats pels artífexs que van intervenir en el litigi en qualitat de testimonis i visuradors d'ambdues parts. D'una banda, perquè demostren l'opinió que van generar els canelobres entre els contemporanis. De l'altra, perquè proporcionen una informació molt valuosa per aproximar-se a l'obra i als debats artístics vigents en aquell moment.

Juntament amb l'estudi dels canelobres, s'ha fet una recerca específica que ha garantit un coneixement més profund en relació amb la figura de Joan Matons. S'ha pogut comprovar que l'argenter no només va demostrar una gran creativitat a l'hora de resoldre els encàrrecs, sinó també una mentalitat liberal en un moment en què encara era ben vigent el sistema de treball gremial. A més, també ha estat possible reconstruir-ne la trajectòria, de la qual se'n tenien poques dades malgrat que compta amb dues obres conservades: els canelobres de la seu de Mallorca i l'urna de sant Bernat Calvó (1701-1728) de la catedral de Vic. Paral·lelament a la trajectòria del mestre, també s'han tractat diferents aspectes de l'argenteria del període com, per exemple, els gravats que els argenters van emprar per a resoldre el dibuix corresponent al seu examen de passantia. En definitiva, s'ha portat a terme tot un treball complementari que ha permès contextualitzar l'obra i el mestre en el si del gremi d'argenters de Barcelona i comprendre'n tant els referents teòrics i gràfics com la dinàmica de treball.

La tesi s'ha organitzat en tres parts principals: una primera dedicada a l'argenteria catalana a l'entorn del 1700, en la qual s'han tractat només els aspectes que s'han considerat importants per afrontar la figura de Joan Matons i l'estudi dels canelobres de la seu de Mallorca; una segona reservada a la trajectòria personal i professional de l'argenter; i una tercera consagrada íntegrament a l'estudi de l'obra. Aquesta darrera part conforma el nucli principal de la tesi i ha estat plantejada amb una mirada calidoscòpica a fi d'oferir un estudi complet dels canelobres des de múltiples vessants, però sempre amb la fita d'interpretar-los en funció de les circumstàncies del moment.

Tot seguit, s'exposen les principals aportacions de la tesi. S'ha optat per presentar-les de manera transversal en funció dels grans temes que s'han tractat i que, evidentment, deriven dels objectius que han guiat la recerca. També s'ha fet menció a la conveniència o no de les

hipòtesis plantejades. Per finalitzar, s'ha fet un balanç general de la recerca i s'han proposat futures línies d'investigació.

La cultura teòrica dels argenters catalans

Un dels aspectes que s'ha tractat a bastament ha estat el de la cultura teòrica dels argenters del gremi de Barcelona. L'anàlisi detinguda dels inventaris *post mortem* i dels encants públics ha posat en evidència que alguns mestres van comptar amb una biblioteca privada. Si bé és cert que la majoria de llibres consignats en aquests documents són religiosos i de devoció, també n'hi ha que posseïen títols vinculats a l'àmbit professional. Per exemple, en l'inventari de Francesc Via II, datat el 1724, hi consten l'*Escuela de Palas* (Milà, 1693), atribuït a José Chafrión, que tracta sobre diferents mètodes de fortificació i, sobretot, la *Noticia general para la estimación de las artes* (Madrid, 1600) de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, una obra clau de la teoria artística peninsular del tombant del sis-cents. Malgrat que no tots els inventaris presenten relacions de llibres, això no exclou que els argenters n'haguessin posseït o que haguessin pogut consultar els exemplars d'altres companys de professió o, fins i tot, d'artífexs que cultivaven altres arts. En aquest sentit, un dels factors que s'ha tingut en compte és l'estreta relació que van mantenir amb els escultors, tant de caire professional com familiar i de veïnatge. Un exemple il·lustratiu podria ser el de l'escultor Miquel Llavina II, germà de l'argenter Jaume Llavina i un dels testimonis de l'argenter Matons en el plet relatiu als canelobres. També es pot esmentar el cas de Pere Costa, que va intervenir en els models de l'urna de sant Bernat Calvó. Ambdós tenien biblioteques ben fornides que tal vegada van compartir amb els argenters.

L'estudi dels episodis en què alguns mestres del gremi de Barcelona van contribuir al debat teòric de la liberalitat de les arts dóna també moltes pistes relatives al seu bagatge formatiu i cultural. Un dels casos analitzats ha estat la proposta formativa per a joves argenters que Francesc Via II va presentar al gremi el 1689. El document, àmpliament conegut per la historiografia artística catalana, evidencia l'existència d'esquerdes en el sistema i la mentalitat gremials amb l'objectiu de reivindicar la importància de l'argenteria. S'hi relacionen les disciplines considerades essencials en la formació dels argenters i també s'hi fa constar la manca de formació de molts joves que volien assolir la categoria de mestre. Per tal de pal·liar aquesta situació, Via sol·licitava permís per a instruir els aprenents i els fadrins en diverses arts liberals; és a dir, proposava la instauració d'una espècie d'escola on poder impartir uns coneixements bàsics als futurs argenters. Com se sap, un dels fonaments teòrics que hi ha darrera de l'escrit de Via és el *De varia commensuración para la escultura y arquitectura* (Sevilla, 1585)

de Juan de Arfe. En aquesta recerca, també s'ha plantejat la possibilitat que Via hagués estat influït per la lectura de la *Noticia general para la estimación de las artes* (Madrid, 1600), on s'exposa la importància de l'ensenyament artístic, així com la necessitat que l'artífex conegui diverses arts liberals, entre les quals la geometria, la perspectiva i l'aritmètica. Malgrat que és impossible saber si Via ja el posseïa el 1689, era un text conegut, present en altres inventaris d'artífexs, de manera que és probable que hi hagués tingut accés. Sigui com vulgui, cal entendre la figura de Via com la d'un artífex amb una formació teòrica autodidacta i amb un interès fefaent per transmetre-la a la resta dels argenters del gremi.

L'altre episodi clau de lluita contra el sistema gremial el va protagonitzar Joan Matons amb la defensa del valor artístic dels canelobres de la seu de Mallorca i l'exigència d'una retribució justa en funció del resultat final i no d'allò pactat prèviament. L'anàlisi del plet que va enfrontar-lo amb els canonges mallorquins ha permès constatar que Matons entenia els processos d'ideació i d'execució de les obres des d'un vessant intel·lectual, amb la finalitat última de donar forma a la idea concebuda per l'artífex. A més, l'argenter conferia valor al coneixement de diverses arts liberals, de les quals considerava el dibuix l'activitat intel·lectual per excel·lència, prèvia a qualsevol pràctica artística. La reflexió sobre la pròpia feina es fonamentava en una sòlida formació teòrica. D'això n'és una prova la inclusió, tant en les alegacions jurídiques com en la resta d'escrits processals, de nombrosos arguments procedents de la literatura artística. Val la pena recordar que els textos més emprats per Matons i els seus advocats van ser el *De Architectura* de Vitruvi (en les versions de Barbaro o en la traducció d'Urrea), el *De varia commensuración* de Juan de Arfe, la *Noticia general* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos i els *Discursos apologéticos* de Juan de Butrón, una selecció ben representativa d'alguns dels escrits de referència en l'ambient artístic de la Barcelona de la primera meitat del XVIII. En síntesi, la proposta formativa de Via per als joves argenters i l'enfrontament de Matons amb els canonges de Mallorca són mostres clares de l'anhel d'alguns argenters que es van rebelar contra la consideració de simples artesans i que van reivindicar l'argenteria com a art liberal.

En relació amb aquesta qüestió, cal matisar algunes de les hipòtesis plantejades. En primer lloc, no es pot assegurar que tots els membres del gremi d'argenters tinguessin un elevat nivell tècnic i conceptual fruit d'una important formació teòrica. En segon lloc, també cal descartar la idea que la majoria dels mestres del gremi compartissin la concepció liberal de l'argenteria. Aquesta reflexió al voltant de la pràctica professional devia ser pròpia només dels artífexs que van gaudir d'un entorn formatiu favorable i que, a més, van demostrar una predisposició

intel·lectual i una habilitat pràctica suficient. A hores d'ara, només es pot parlar d'uns artífexs en concret, Francesc Via II i Joan Matons, que van compartir la idea que tota activitat artística havia de partir d'una formació teòrica i del coneixement de diverses arts liberals i que, a més, van reeixir en la concepció i la resolució de les obres. Amb tot, cal tenir en compte que la manca d'estudis relatius a altres argenters no permet tenir un panorama complet del nivell assolit pels mestres del gremi de Barcelona.

La cultura gràfica dels argenters catalans

Juntament amb la cultura teòrica dels argenters del gremi de Barcelona, un altre dels objectius de la recerca ha estat el d'indagar els referents gràfics dels mestres i, sobretot, entendre com els empraven. D'una banda, l'anàlisi dels inventaris *post mortem* i dels encants de béns ha certificat que les estampes eren un material habitual en els tallers, com ja ha estat demostrat en el cas dels pintors i dels escultors tant a Catalunya com a altres indrets de la Península. De l'altra, la recerca efectuada en relació amb els *Llibres de Passanties* ha estat molt reveladora per demostrar l'ús generalitzat de les estampes i la manca de creativitat de molts argenters a l'hora d'emprar-les. L'emmarcament ornamental de la majoria dels dibuixos d'examen es resolïa a partir de la còpia pràcticament exacta de motius procedents dels gravats que tenien a l'abast. Fins i tot un artífex del nivell de Francesc Via II va reproduir a la passantia el grup d'àngels dansaires d'una composició de Peter Candid gravada per Johann Sadeler I, sense introduir-hi canvis significatius. Per tant, permet intuir que els argenters actuaven de la mateixa manera en el cas de l'execució d'obres de metall noble. N'és un exemple el Crucifix d'altar (1702-1704) que el mateix Via va obrar per a la catedral de Tortosa, atès que presenta una gran similitud amb una de les propostes de Jean Lepautre publicada al recull *Livre de Divers Morceaux d'Orfèvrerie pour enrichir les Ornaments Dantelles*.

Més enllà de l'evidència que els gravats eren una eina de treball indispensable per als argenters, l'estudi sistemàtic d'una gran quantitat de dibuixos de passantia ha permès establir el moment d'arribada a Barcelona d'algunes col·leccions de gravats i els períodes de major ús. Així doncs, s'ha pogut constatar com, des del primer terç del XVII i al llarg de tot el segle, amb una repercussió especial durant els anys centrals, es va produir una influència clara de dues col·leccions de gravats ornamentals de Federico Zuccaro. A començaments de la dècada de 1650, van arribar amb força les estampes d'Agostino Mitelli, mentre que el darrer quart del segle XVII i el primer terç del XVIII van estar marcats per les propostes de Stefano della Bella i de Jean Lepautre. A partir de la dècada de 1740, es detecten col·leccions basades en els

dissenys del pintor Jacques de Lajoüe i de François-Thomas Mondon. Tot i que aquests gravats devien ser accessibles en l'ambient artístic barceloní del moment, és ben probable que el mateix gremi d'argenteres disposés d'algunes col·leccions i que les posés a disposició dels seus membres. Això podria explicar la repetició d'alguns models en els *Llibres de Passanties* al llarg dels anys. Però, sigui com vulgui, allò que s'ha demostrat és que els argenteres de Barcelona empraven les estampes d'importació per a resoldre moltes de les creacions i que el seu estudi pot resultar útil per conèixer-ne el llenguatge figuratiu. Per tant, és un camí interessant per a comprendre l'arribada a Catalunya de propostes procedents dels centres promotors de l'avantguarda artística i per entendre com se'n feia la recepció local.

Malgrat que molts argenteres efectuaven una còpia força directa dels gravats, Joan Matons sempre en va fer un ús personal que va donar lloc a composicions noves i originals. D'això n'és una evidència l'examen de passantia on s'hi representa una piqueta d'aigua beneïda concebuda a partir de la combinació de diverses estampes de Jean Lepautre. El resultat és una obra innovadora que demostra la capacitat de l'argenter d'establir un diàleg fructífer amb els gravats i d'arribar a solucions personals. El mateix procediment de treball s'observa en les seves obres de metall noble. Els canelobres de la seu de Mallorca estan resoltos amb referents gràfics diversos, extrets sobretot de les propostes dels francesos Jean Lepautre i Alexis Loir, que l'argenter va adaptar de forma creativa a les necessitats del projecte. Igualment, les escenes de l'urna de sant Bernat Calvó van ser concebudes mitjançant la combinació de diverses estampes. Per tant, es posa de relleu que el mestre va actuar com un savi hàbil, capaç de juxtaposar diferents influències per a crear una proposta innovadora. S'ha de contemplar també que Matons va comptar amb la participació dels escultors Joan Roig II i Pere Costa a l'hora d'elaborar els models de les obres, amb la qual cosa es pot deduir que l'argenter va seleccionar col·laboradors que també establissin un diàleg creatiu amb els gravats.

La recerca efectuada ha fet necessària la puntualització d'algunes hipòtesis de partida. D'una banda, la relativa al grau d'excel·lència assolit per l'argenteria barroca barcelonina de resultes de l'àmplia cultura gràfica dels mestres. De l'altra, la que proposava que els argenteres del període, malgrat emprar el gravat com a font d'inspiració, no en van fer una còpia directa sinó una reformulació com a mostra de la seva consciència creativa. Aquestes afirmacions només són aplicables en el cas de Joan Matons perquè fins i tot Via II, un artífex de gran habilitat i amb una important formació teòrica, va demostrar una major dependència dels gravats. Evidentment, per acabar de contrastar aquesta intuïció, és necessària una recerca exhaustiva que superi els motius ornamentals dels *Llibres de Passanties* i que permeti comparar els gravats

amb les obres d'argenteria dibuixades en els exàmens i, sobretot, amb les obres conservades. Aquesta ha de ser, sens dubte, una de les línies prioritàries d'estudi. Només així es podrà obtenir un panorama complet de les col·leccions de gravats que van emprar els argenters del gremi de Barcelona i de com es van produir aquests manlleus. Això no obstant, gràcies a la recerca duta a terme, es pot afirmar que els argenters comptaven amb un ampli repertori de gravats, molts dels quals francesos, i que es preocupaven per obtenir les darreres novetats. En resum, eren ben conscients que els gravats exercien un rol fonamental en la seva feina.

La relació professional entre argenters i escultors

Un dels punts de partida a l'hora d'afrontar l'estudi dels canelobres de Mallorca ha estat la constatació que l'argenteria no pot ser considerada dins de la categoria d'art menor o d'art decorativa. El fet que una part de la historiografia europea hagi emprat el terme «escultures d'argent» per a referir-se a les grans obres d'argenteria ha permès establir un marc teòric adient per a posar de relleu que el metall noble pot ser un procediment artístic tan vàlid com qualsevol altre. De fet, és interessant assenyalar que la documentació d'arxiu evidencia que els mateixos argenters establien la distinció entre els mestres que treballaven l'argent d'aquells que es dedicaven a l'execució de joiells i petites peces d'or, és a dir, que eren orfebres. Però, a més, cal recordar que l'obratge d'imatges d'argent i d'altres obres de certa complexitat requeria normalment la intervenció professional d'argenters i d'escultors, un aspecte que reafirma encara més les possibilitats escultòriques dels metalls nobles i que permet traçar una línia d'estudi interessant respecte als procediments de treball i les dinàmiques de col·laboració.

Per aquest motiu, la recerca ha tingut en compte el grau d'intervenció dels escultors en les obres d'argent i, sobretot, en els procediments tècnics adoptats. Quant a la primera qüestió, és complex treure'n l'entrellat sense poder analitzar una quantitat significativa de casos. Tot i això, es pot deduir que el procediment habitual consistia primer en l'elaboració de la traça per part de l'argenter i, després, en l'execució dels models per part de l'escultor. Posteriorment, el mestre era l'encarregat de traduir-los al metall noble. En alguns casos excepcionals, l'argenter també podia fer la supervisió i la direcció de tot el procés. Aquest devia ser el cas de Joan Matons, que no sols va participar activament durant set mesos i mig en els models dels canelobres encarregats a Joan Roig II, sinó que també en va fabricar d'altres. Els comptes conservats permeten saber amb detall quins va fer cada artífex. Però més enllà de qui en va ser l'executor material, allò que queda clar és que l'argenter en va ser l'inventor i responsable últim. La retribució que va demanar per haver fet una feina que no li pertocava va ser un dels

motius de debat al llarg del plet que el va enfrontar amb el Capítol de canonges. Les consideracions que es van generar al voltant d'aquest assumpte tenien una raó de ser, perquè els argenters també havien de fer un treball preparatori que permetés la traducció a l'argent dels models elaborats pels escultors.

La documentació d'arxiu s'ha erigit, una vegada més, en una font fonamental per a discernir quins eren els procediments tècnics adoptats a l'hora d'executar una obra d'argenteria. D'una banda, s'ha pogut confirmar que els argenters empraven el repussat, el cisellat i la fosa com a procediments prioritaris. De l'altra, també s'ha detectat que s'encarregaven d'elaborar uns «modellos de estampas», probablement uns models de transició de metall dur que servien per a treballar la planxa d'argent i que fabricaven a partir del model d'escultor. A més, també elaboraven uns motlles específics per a la tècnica de la fosa, possiblement a la cera perduda, que els permetien conservar el model original. Aquesta feina que pertocava als argenters devia ser feixuga, perquè va derivar en un mercat de models i de motlles a fi de ser reutilitzats, amb alguna variant, en encàrrecs de poca envergadura o en obres de caràcter més seriati.

Pel que fa a les tècniques, la fosa suposava una major rapidesa d'execució però també l'ús d'una quantitat d'argent superior. En canvi, el treball de planxa permetia ajustar més el material necessari però requeria més temps d'obratge. Amb tot, les peces que havien estat foses precisaven un treball d'acabat força important que l'argenter normalment efectuava amb el cisell. Una vegada l'obra estava acabada, els mateixos contemporanis tenien una gran dificultat a l'hora de discernir quines parts eren de planxa i quines de fosa, sobretot si no podien estudiar-ne la part interior. Així ho van posar de relleu els visuradors i els testimonis que van haver d'examinar els canelobres de Palma en el context del plet. Tot plegat, ratifica la complexitat del procediment tècnic i dels coneixements artístics que havien de dominar els argenters per dur a terme el seu ofici amb excel·lència.

Les conclusions a les quals s'ha arribat permeten confirmar una de les hipòtesis secundàries. Concretament, aquella que considerava que, malgrat la col·laboració professional entre escultors i argenters, en la majoria dels casos cal atorgar a aquests darrers la responsabilitat en la concepció i ideació de les obres. Més enllà de casos com el de Matons, en què s'ha documentat la intervenció absoluta del mestre en tot el procés, habitualment la feina dels argenters no es limitava a la simple traducció a l'argent d'uns models elaborats per l'escultor. D'entrada, perquè elaboraven la traça, és a dir, el dibuix de l'obra però també perquè havien de seleccionar la tècnica i els procediments adequats en funció del tipus d'obra que calia fabricar. A més, havien de combinar les tècniques pròpies de l'argenteria i de l'orfebreria amb les de

l'escultura en metall. Per tant, més enllà de la intervenció de l'escultor, l'argenter gaudia de llibertat durant el procés d'obratge i, sobretot, en les operacions d'acabat.

El rol preeminent de l'argenter es fa evident també en la relació amb el comitent. D'una banda, perquè els contractes es firmaven sempre amb el mestre. De l'altra, perquè poques vegades se citava o s'imposava el nom de l'escultor que havia d'elaborar els models i, de fet, la seva tria era normalment responsabilitat de l'argenter. Aquest darrer solia assumir sempre l'autoria de l'obra, motiu pel qual sovint es desconeixen els escultors que hi ha al darrera de les obres d'argent. En conclusió, tot i parlar d'escultura d'argent, l'argenteria implica uns procediments propis que la fan diversa de les altres arts i que li atorguen una particularitat i una grandesa pròpies.

Joan Matons, un argenter únic en el si del gremi de Barcelona

Un dels aspectes que s'ha evidenciat en la primera part de la tesi és la importància que va assolir el gremi d'argenter de Barcelona, del qual en van sorgir figures molt destacades que van assumir l'obratge d'una gran quantitat d'imatges d'argent i d'altres obres d'una complexitat tècnica evident. Amb el grau de coneixement actual, cal assumir que les nissagues dels Fornaguera, dels Via i dels Tramulles devien ser de les més significatives en aquell moment. Tot i això, hi ha dos noms que sobresurten i que s'erigeixen en els argenter més importants de finals del segle XVII i començaments del XVIII: Francesc Via II i Joan Matons. Ambdós pertanyien al mateix entorn professional i, a més, també van compartir lligams formatius. Cal recordar que Bonaventura Fornaguera es va formar amb Francesc Via I i que, al seu torn, va ser el mestre de Joan Matons.

Via II era uns 10 anys més gran que Matons i, sens dubte, devia ser l'argenter amb més projecció del gremi de Barcelona quan el segon va començar la seva trajectòria professional el març de 1690. S'havia convertit en l'argenter de referència del Capítol de Tortosa després d'obrar l'urna del Monument de Dijous Sant (1686-1688) i, anys després, obtindria un encàrrec tant preuat com el bust reliquiari de sant Tomàs de Vilanova per a la catedral de València (1698-1703). A més, Joan Matons podria haver assistit a alguna de les classes que Via va impartir als joves argenter des del setembre de 1689 i fins al febrer de 1690. És probable que, per a Matons, Via fos un referent en el qual emmirallar-se i intentar superar, tal com demostra la competitivitat que va sorgir entre ells a l'hora de disputar-se l'obratge dels canelobres de Mallorca. Amb tot, constitueixen dues tipologies diverses d'artífex, tal vegada pels contextos familiars que van haver d'afrontar. Via es va haver de fer càrrec ben aviat del

taller familiar arran de la mort del pare i va quedar a càrrec dels seus germans. En canvi, Matons no sols es va formar amb Bonaventura Fornaguera, sinó que també es va esposar amb la primogènita del mestre; és a dir, va iniciar la trajectòria amb una estabilitat professional i econòmica molt considerable.

El matrimoni amb Francesca Fornaguera va atorgar a Matons una xarxa de relacions notable dins del món de l'argenteria i de l'àmbit artístic barceloní. D'entrada perquè dues de les seves cunyades, Maria Rosa i Mònica, es van casar respectivament amb els argenters Jaume Llavina, germà de l'escultor Miquel Llavina II, i Francesc Tramulles. Però també perquè, a nivell professional, és probable que el seu sogre l'introduís en l'ofici i li facilités l'accés a alguns comitents. Podria ser el cas dels canonges de Lleida, amb els quals Fornaguera havia col·laborat; o bé amb els de Vic perquè van firmar conjuntament els projectes inicials de l'urna de sant Bernat Calvó. En qualsevol cas, l'obra que va atorgar la fama a Matons devia ser el tabernacle amb el Misteri de l'Ascensió de la catedral de Tarragona (1693-1699), gràcies a la qual va rebre moltes lloances. A partir d'aquí, van arribar els encàrrecs més importants: l'urna de Vic i els canelobres de Mallorca.

Probablement, els inicis tan diversos van afavorir que Via i Matons desenvolupessin maneres oposades d'enfrontar-se als encàrrecs. El primer era molt més pragmàtic i resolutiu i, sense deixar de cercar un resultat reeixit, intentava complir sempre els terminis de lliurament. En canvi, el segon va obsessionar-se per aconseguir l'excel·lència, cosa que el va portar a prioritzar els aspectes artístics per damunt de qualsevol altra qüestió i a invertir molt temps a resoldre els canelobres de Mallorca. Per aquest motiu, una vegada en va assumir l'encàrrec, ja no va poder fer front a altres comandes d'envergadura. Això va fer que el seu catàleg d'obra fos molt reduït en comparació amb el d'altres argenters.

Tot i comptar amb només dues obres conservades, l'excel·lència d'aquestes ja situa Matons com un artífex d'un talent fora mesura. La confiança absoluta que tenia en ell mateix i en el seu treball encara reafirmen més aquest aspecte. Matons es considerava un artífex talentós, segurament superior a molts dels seus rivals directes. Tenia un caràcter ferm i molt tenaç que li dificultava enormement arribar a acords amb els comitents, sobretot quan aquests apostaven per una rebaixa de les pretensions artístiques dels projectes. Mostrava preocupació per l'opinió dels contemporanis sobre el resultat de les seves obres i això el portava a cercar sempre la perfecció, encara que hagués d'actuar amb certa llibertat davant dels requeriments fixats.

Matons va ser un artífex excepcional però no va crear escola. Dos dels seus fills es van dedicar a l'argenteria, Joan Baptista i Josep, però amb trajectòries a hores d'ara pràcticament

desconegudes i segurament dedicats a obres de menor envergadura, tal vegada escarmentats pels problemes que havia tingut el seu pare a l'hora d'involucrar-se en grans projectes. Tampoc es reconeixen grans argenters entre els aprenents i els fadrins que van formar-se en el seu taller, amb l'excepció de Francesc Martorell, que només va treballar-hi 8 mesos i mig. Però d'allò que no hi ha dubte és que era un artífex d'una gran intel·ligència i capacitat artística. Els mateixos contemporanis en justificaven les excentricitats com un tret distintiu de la seva personalitat artística. Per tot plegat, es pot donar per vàlida la hipòtesi que considerava Joan Matons com el millor argenter del moment, dotat d'una gran creativitat i amb una consciència artística molt superior a la dels argenters contemporanis. De ben segur, la seva personalitat devia causar un cert impacte en el context artístic de la Barcelona del primer terç del XVIII.

El plet entre l'argenter Joan Matons i el Capítol de canonges de Mallorca

Al llarg de la recerca s'ha mostrat un interès clar en l'anàlisi de les causes que van demorar l'obratge dels canelobres durant catorze anys. S'ha pogut constatar que algunes són imputables a l'artífex, bàsicament pel fet d'haver concebut una obra massa ambiciosa pels terminis establerts, i d'altres als comitents, pels problemes a l'hora de reunir els diners necessaris. Tot i això, també cal tenir en compte tots els factors que es van escapar del control dels actors implicats en l'obra i que van tenir un paper decisiu en el desenvolupament dels fets. D'una banda, el factor contextual de la Guerra de Successió, que va coincidir plenament amb la cronologia de l'obratge i que va provocar l'endarreriment dels pagaments. De l'altra, el factor geogràfic, perquè la distància entre els comitents i l'argenter va acabar generant una gran desconfiança entre ambdues parts.

La situació bèl·lica va condicionar enormement l'enviament de diners a Barcelona. Cal sumar-hi, a més, el problema dels canonges per abonar el cost afegit que van haver d'assumir respecte al projecte inicial arran de les modificacions sol·licitades. Tot plegat va provocar l'endeutament de Matons, que va haver de fer mans i mànigues per obtenir l'argent i no aturar el procés d'obratge. Per aquest motiu, s'ha considerat indispensable afrontar la qüestió econòmica amb detall, atès que es tracta d'un aspecte cabdal en el transcurs dels esdeveniments. S'ha estudiat com es va produir la successió de pagaments i s'ha evidenciat la repercussió que va tenir la diferència monetària entre el Principat de Catalunya i el Regne de Mallorca. A més, la Guerra de Successió va causar l'increment dels preus, la manca d'argent i les aturades forçoses amb motiu dels setges que va patir la ciutat de Barcelona. Així mateix, cal recordar que la presència notable d'estrangers a la ciutat va fer que el gremi donés permís

als fadrins per assumir per compte propi petits encàrrecs. En conseqüència, Matons va haver de lidiar amb la dificultat afegida de trobar col·laboradors hàbils disposats a comprometre's amb una obra de l'envergadura dels canelobres. A més a més, va haver de dedicar temps a la seva feina a la Seca de Barcelona en un moment en què van incrementar les encunyacions de moneda.

La distància geogràfica també va tenir un pes molt notable en tot el procés. D'entrada, perquè va provocar la intervenció de molts agents, des dels procuradors del Capítol de canonges de Mallorca a Barcelona fins a tots els mallorquins que van residir un temps a la Ciutat Comtal i que van tenir la missió d'explicar amb detall com evolucionava l'obra. Però, sobretot, perquè va generar un gran neguit entre els canonges, que havien invertit una gran quantitat de diners en l'obra i que no podien comprovar de primera mà si el resultat que n'obtindrien justificava la dilació. Tot i l'enviament continuat de cartes, la distància es va acabar convertint en un escull insalvable i va acabar derivant en algunes accions que encara van endarrerir més l'acabament de l'obra. Una d'aquestes va ser el requeriment notarial que el 1715 van formular els canonges per por de perdre els diners que hi havien invertit i de no recuperar mai ni l'obra ni l'argent. La mateixa desconfiança va afectar l'argenter, que va presentar la petició de retenció dels canelobres a la Reial Audiència pel temor que viatgessin a Mallorca sense haver estat degudament recompensat.

L'estudi minuciós del desenvolupament de tot el procés d'obratge ha permès constatar la importància que van tenir ambdós factors, fins al punt de desembocar en un plet complex i feixuc que es va allargar fins a començaments de la dècada de 1730. El mateix grau de detall s'ha aplicat a l'estudi de la documentació judicial conservada i a les cartes intercanviades entre Mallorca i Barcelona durant el procés legal. En primer lloc, perquè s'ha considerat indispensable explicar les diferents fases del litigi i comprendre les estratagemes de cadascuna de les parts. En segon lloc, perquè s'ha trobat necessari aprofundir en els arguments que hi apareixen i comprovar les possibilitats de l'aplicació del dret vigent en aquell moment a Catalunya a un assumpte que involucrava una obra d'argenteria. Cal subratllar que l'origen del plet és un desacord econòmic pel preu final dels canelobres. A partir d'aquí, calia demostrar o negar la novació del contracte firmat el 1704 i valorar si l'argenter mereixia una retribució superior a l'acordada en aquell moment. En conseqüència, una part considerable de les declaracions dels visuradors i dels testimonis van anar dirigides a oferir una anàlisi exhaustiva de totes i cadascuna de les parts de l'obra a fi d'explicar-ne les possibles variacions respecte a la traça original. Es pot recordar, per exemple, el debat al voltant de la forma

original del peu –triangular o quadrangular– o bé de la manca de correspondència dels àngels i els sàtirs d'un canelobre a l'altre.

Per tant, resulta excepcional que un litigi que presumptament havia de girar al voltant de la valoració econòmica d'una feina concloa, acabés derivant en un examen molt minuciós de l'obra amb l'objectiu de ponderar l'autonomia de l'artífex a l'hora de modificar i millorar l'encàrrec a partir del projecte inicial. El detall que s'observa en els arguments esgrimits per ambdues parts, especialment per la de l'argenter, i en les declaracions dels visuradors i dels testimonis, evidencia el grau de reflexió assolit en relació amb una obra d'argenteria i la multitud d'aspectes que es podien sotmetre a debat. El fet que no s'hagi conservat la traça dóna valor a la documentació processal, atès que és l'única font que permet conèixer com era el projecte original dels canelobres. Però alhora redueix les possibilitats actuals d'anàlisi i, sobretot, impossibilita comprovar les asseveracions que es van fer durant el plet. En aquest sentit, s'ha detectat com els visuradors i els testimonis van recolzar majoritàriament els arguments de la part que els havia convocat, amb la qual cosa és probable que haguessin preparat prèviament els arguments. Tot i això, el litigi s'ha erigit com una font documental de primer ordre per aproximar-se al context artístic del moment i al debat que es podia generar al voltant d'una obra d'argent. Alhora, com s'ha dit, és un testimoni clau en l'intent de Matons per reivindicar el valor de la seva feina i el caràcter liberal de l'art de l'argenteria.

Per tot plegat, es pot considerar correcta la hipòtesi que plantejava que el plet sostingut entre l'argenter i el Capítol de Mallorca va ser un episodi decisiu en la reivindicació de l'argenteria com a art liberal, que devia marcar tota la generació de mestres que va treballar a la Barcelona de la dècada de 1720. La durada del litigi, els arguments esgrimits i, sobretot, el fet que hi intervinguessin un nombre considerable d'artífexs de diverses arts en qualitat de visuradors i testimonis d'una i altra part devia convertir-lo en un esdeveniment destacat del panorama artístic barceloní. A més, la intransigència de Matons en relació amb els comitents, la defensa de la intel·lectualitat de la seva feina i la sol·licitud d'una retribució major en funció del resultat final devia generar interès en els artífexs que també van mostrar actituds antigremials, com va ser el cas del pintor Antoni Viladomat. Així doncs, Joan Matons és una de les grans figures del panorama català del barroc no sols per la qualitat de les seves obres, sinó també per la repercussió que va tenir l'enfrontament legal que va protagonitzar amb el Capítol de canonges de Mallorca i el seu impacte en el context artístic del moment.

La importància dels canelobres en el context de l'argenteria del barroc català

Un dels objectius plantejats a l'inici de la recerca era el de ponderar la importància dels canelobres de Mallorca en relació amb la producció de l'argenteria catalana i, alhora, estudiar-ne la tipologia. Pel que fa a la primera de les qüestions, l'excepcionalitat de l'obra és evident i, de fet, hi ha un acord historiogràfic en considerar-la una de les més importants del panorama català d'època barroca. Però més enllà d'aquesta valoració actual, l'epígraf relatiu a la recepció ha permès demostrar que, des del primer moment, va generar un consens unitari entre els contemporanis, que van situar-la al mateix nivell de les millors obres de l'art europeu i van qualificar-la de vuitena meravella del món. Fins i tot, Joan Matons va estimar que l'excel·lència dels canelobres era superior a la d'una altra obra seva, l'urna de sant Bernat Calvó (1701-1728) de la catedral de Vic. Segons va afirmar el mestre, la dificultat dels canelobres residia en el fet d'haver creat una obra de volum rodó a partir de la unió de diverses peces mentre que, en el cas de l'urna, tant els relleus com la resta d'elements revestien una estructura de fusta.

Els canelobres devien sorprendre molt en el context de la Barcelona del primer terç del XVIII, tant per la monumentalitat com per l'exuberància decorativa i l'acurada execució. Tot i això, hi havia altres argenters de renom, com Francesc Via II, les obres del qual també devien ser molt lloades pels contemporanis. De fet, l'argenter Rafael Rossell va comparar durant el plet l'excel·lència dels canelobres amb la Mare de Déu de la Cinta (1705-1706) i el Crucifix d'altar (1702-1704), ambdues per a la catedral de Tortosa, i també amb el bust de sant Tomàs de Vilanova de la catedral de València (1698-1703). De les dues primeres, encara avui se'n pot contemplar l'execució delicada i reeixida. Quant al bust, es coneix documentalment que el Capítol de València va recompensar econòmicament l'argenter pel resultat, amb la qual cosa és evident que devia ser també una obra molt ben valorada. Totes tres són imatges d'argent, una modalitat d'obra que els argenters del gremi de Barcelona produïa amb freqüència. En canvi, els canelobres de Matons van sorprendre pel fet de ser una proposta innovadora, fins al punt que Salvador Gibert, l'expert nomenat per la Reial Audiència, va considerar que eren una obra mai vista a l'argenteria de la ciutat.

Certament, no s'ha trobat a Catalunya cap obra d'argent semblant amb la que es pugui establir un paral·lel. Cal dirigir la mirada cap a Europa per localitzar altres exemples de canelobres i cirials que comparteixin amb els de Matons tant la monumentalitat com un repertori decoratiu similar. En l'àmbit civil, s'han contemplat els dos grans canelobres dissenyats per Claude Ballin per al Palau de Versalles (1670). En l'àmbit religiós, un dels casos més cèlebres és el de la parella de canelobres d'argent de la capella del tresor de San Genaro, a la catedral de

Nàpols (1745), obrats per Filippo Del Giudice a partir d'un model de Bartolomeo Granucci. També s'ha proposat la parella de cirials de bronze daurat (1751-1752) del Museu de São Roque de Lisboa, fabricats per Giuseppe i Leandro Gagliardi a partir dels models de Giovanni Battista Maini. És interessant plantejar aquesta comparació amb propostes europees perquè els referents gràfics de Matons a l'hora de concebre els canelobres també ho eren.

Amb tot, hi ha una diferència cabdal amb els exemples europeus proposats perquè els de Matons tenen set braços. La bibliografia ha interpretat aquesta característica tipològica en relació amb un procés de transmigració de símbols que, des d'època carolíngia, es va produir de l'imaginari jueu al cristià, especialment en territoris amb una forta presència de la cultura hebrea. Se n'han documentat més de 55 exemplars distribuïts en un ampli context europeu, eminentment a Itàlia, França, Anglaterra i, sobretot, Alemanya. D'aquests, segurament el més conegut és el Candelabro Trivulzio (c. 1200), conservat al Duomo de Milà des del segle XVI. Tot i això, al llarg d'aquesta recerca també s'ha fet referència a altres interpretacions que situen el canelobre de set braços com un símbol compartit amb el cristianisme. De fet, en el cas dels canelobres de Palma, s'ha destacat que la documentació relativa a l'encàrrec no menciona en cap moment aquesta característica tipològica, amb la qual cosa és probable que el canelobre sèptuple fos un element més o menys comú en la litúrgia cristiana. Concretament, en el context mallorquí, la presència d'una parella de canelobres de set braços a banda i banda de l'altar major és molt habitual, segurament amb una vinculació directa amb el culte al Santíssim Sagrament.

Per afrontar l'estudi tipològic, també s'ha recorregut a la documentació per valorar dos aspectes que en poden explicar les mesures i l'aspecte. D'una banda, el fet que els canonges de Mallorca pretenguessin per als canelobres de Palma les mateixes mesures que els del temple de Salomó. De l'altra, que diversos contemporanis en descrivissin l'estructura comparant-la amb la d'un arbre. En el primer cas, s'ha posat en evidència l'interès existent durant l'època moderna pel temple jerosolimità i el seu vincle amb l'exposició del Santíssim Sagrament, dos aspectes que podrien explicar la voluntat dels canonges mallorquins de recrear les mesures del referent bíblic. En el segon cas, s'ha destacat com, des de l'edat mitjana, era habitual equiparar els canelobres als arbres no només per l'expansió arboriforme dels braços sinó, sobretot, pel fet d'entendre'ls simbòlicament com a arbres de llum. Així mateix, s'ha fet menció d'un testimoni documental mallorquí del 1699 que vincula el canelobre del temple de Salomó amb l'Arbre de la Ciència de Ramon Llull.

Al capdavant, els temes tractats han permès constatar la complexitat que comporta l'anàlisi de l'obra, especialment des d'un punt de vista tipològic i simbòlic, i els múltiples aspectes que es poden tenir en compte. A més a més, han permès confirmar una de les hipòtesis plantejades a l'inici de la recerca. Concretament, aquella que considera els canelobres de Matons com una obra única en el context de l'argenteria catalana del barroc, tant pel virtuosisme tècnic i decoratiu com per les connotacions simbòliques. Però, més encara, demostra que el treball d'un argenter «perifèric» pot rivalitzar perfectament amb el dels centres artístics capdavaners a nivell europeu.

* * *

En síntesi, la recerca plantejada ha complert amb els objectius inicials i ha permès donar resposta a les hipòtesis formulades. D'una banda, s'ha pogut constatar la importància de l'argenter Joan Matons en el context de l'argenteria catalana del barroc. De l'altra, s'ha elaborat un estudi detallat al voltant de la seva obra més important. A més, s'han tingut en compte els aspectes artístics però també culturals, històrics, econòmics, jurídics, etc., per tal d'interpretar els canelobres en el seu context històric. Tot plegat, ha permès posar en evidència com, a partir d'una sola obra, es pot portar a terme una recerca que contempli una multitud d'aspectes. Tot i això, no s'han esgotat les possibilitats que ofereix l'objecte d'estudi, de manera que cal apuntar la necessitat d'endegar futures línies de recerca que en permetin un millor coneixement. D'entrada, convindria aprofundir en l'aspecte tipològic i simbòlic del canelobre sèptuple, així com en l'anàlisi dels models gràfics a fi de trobar nous indicis que afavoreixin una aproximació més completa als canelobres de Matons. També cal impulsar una recerca sistemàtica sobre l'argenteria catalana d'època barroca que permeti una millor contextualització de l'obra i de l'argenter. Gràcies al coneixement actual, es pot intuir que Francesc Via II va ser l'únic que va poder rivalitzar amb Matons, però evidentment aquesta afirmació respon també al fet que la resta d'artífexs són pràcticament desconeguts. Aquesta situació s'agreuja per la desaparició de moltes obres que han estat foses per a reutilitzar-ne l'argent. Però, tot i això, caldria fer un esforç per estudiar i documentar les que s'han conservat i per restituir la memòria de les que s'han perdut. Les futures recerques també han de contemplar l'ús dels models gràfics a l'hora de projectar les obres fabricades amb metall noble, amb l'objectiu de conèixer quines estampes van ser més emprades pels argenters i el seu grau de capacitat inventiva. Igualment, cal indagar en els referents teòrics dels mestres i valorar altres possibles actituds que haguessin pogut suposar esquerdes en el sistema gremial. Només

així es podrà tenir una idea més acurada de la importància del gremi d'argenteres de Barcelona més enllà de les figures capdavanteres. En definitiva, aquesta tesi és un pas significatiu en l'estudi de Joan Matons i de l'argenteria barroca barcelonina, per bé que properes investigacions podrien reconduir i ampliar alguns punts de les anàlisis dutes a terme en aquestes pàgines i, sobretot, plantejar noves propostes pel que fa a la interpretació dels canelobres en el context de l'època.