

A LA SOMBRA DE LOS JESUITAS. PROMOCIÓN ARTÍSTICA DEL CLERO REGULAR EN LA BARCELONA DEL SETECIENTOS: EL EJEMPLO DE LA ORDEN DE LOS AGUSTINOS CALZADOS

Lluïsa Rodríguez Muñoz
Universidad de Barcelona

1. Consideraciones previas

Tras la gran expansión que los clérigos regulares protagonizaron durante el siglo XVII con la creación de numerosas fundaciones y la adquisición de importantes bienes patrimoniales, el siglo XVIII comportó una etapa inicial de consolidación económica basada en una fuerte actividad rentista, que, sin embargo, ya en la segunda mitad, debido a su propia dinámica interna, entró en un proceso de crisis que se agravó a finales de siglo cuando la política regalista de la monarquía borbónica se hizo más efectiva y se endureció el contexto socioeconómico a consecuencia del estallido de la guerra (MARTÍNEZ RUIZ, 2004: 333-340).

En este ambiente donde la presencia e influencia del poder de la iglesia resultaban tan palpables en todas las esferas de la vida social, política y económica, el clero regular se erigió como uno de los agentes más activos en el encargo y la promoción de productos artísticos. Como es bien sabido, al margen de minoritarias y episódicas sensibilidades, el arte se convirtió en un perfecto instrumento al servicio de los intereses de las órdenes religiosas, conscientes de las posibilidades que ofrecía para captar la atención y el favor de la sociedad de la época. Gracias a las limosnas y donativos de fieles deseosos de dar fe de su devoción o preocupados por la salud y la salvación de su alma, los clérigos regulares pudieron decorar y ensalzar templos y dependencias conventuales, de acuerdo a las prescripciones que la liturgia y los gustos estéticos del momento imponían. Cuando ante la envergadura del proyecto los ingresos ordinarios se declaraban insuficientes, buscaron o gestionaron los recursos necesarios acudiendo a la monarquía, como en el caso que nos ocupará a continuación, o más frecuentemente, recurrieron a los favores de los núcleos de poder económico. Sólo en contadas ocasiones, al menos por lo que afecta a Cataluña, las comunidades religiosas se valieron

de sus propios bienes patrimoniales y rentas censales para sufragar el coste de empresas artísticas.

Especial interés nos merecen las iniciativas de promoción artística efectuadas por los miembros de las órdenes religiosas a título particular. A pesar de que el compromiso de pobreza y la prohibición de disponer de rentas y propiedades estaban presentes en las reglas fundacionales de las órdenes mendicantes, la licencia obtenida en Trento para poseer bienes y el estatus acomodado de algunos religiosos justificaron el hecho de que una parte vivieran y se comportaran como miembros de los estamentos privilegiados (MARTÍNEZ RUIZ, 2004: 250). Las fuentes documentales revelan en numerosas ocasiones la riqueza y el lujo del mobiliario y los enseres del interior de sus celdas, el escenario íntimo de su religiosidad, en claro contraste con el discurso de espiritualidad que predicaban. La promoción de obras de arte sufragadas a partir de sus propios recursos comportó para muchos de ellos, además de un acto piadoso, un signo de distinción de la orden religiosa a la que pertenecían con el objetivo de aumentar el poder y prestigio de ésta en el conjunto de la sociedad, en el marco de una coyuntura de fuerte competencia entre las diferentes órdenes por obtener el favor de los fieles ante las fuertes críticas de las que eran objeto por parte de los reformistas ilustrados. Raramente encontramos ejemplos de actitudes personalistas en estas expresiones artísticas.

Después de estas consideraciones generales sobre el papel desempeñado por los clérigos regulares en la promoción de productos artísticos, centramos el desarrollo de esta comunicación sobre el activo papel que la orden de los agustinos calzados desarrolló como promotora de arte en la ciudad de Barcelona durante la primera mitad del siglo XVIII. También abordaremos las motivaciones propagandísticas que guiaron sus propósitos en el contexto de un ambiente de máxima rivalidad y competencia contra los jesuitas.

2. La iglesia y el convento de Sant Agustí Nou

Al margen de la iglesia, considerada uno de los templos góticos más amplios y suntuosos de la ciudad, la mayor parte del convento de Sant Agustí fue construido durante los siglos XVI y XVII (CARBONELL, 1995: 132). El ataque de los franceses en 1697 y los combates de la Guerra de Sucesión dañaron seriamente las dependencias conventuales, en especial el templo, hecho que motivó que las celebraciones del culto se trasladasen a una de sus capillas, la capilla de la Pietat. Tras la victoria filipista y la construcción de la fortaleza de la Ciutadella, la comunidad fue forzada a abandonar el

maltrecho edificio - parcialmente demolido en 1718 - y a trasladarse a una nueva fábrica, hecho que no tuvo lugar hasta el mes de diciembre de 1750. Del antiguo conjunto han sobrevivido hasta nuestros días algunos elementos arquitectónicos y decorativos, entre los que destaca un ala del claustro gótico.

Después de superar largos conflictos con la parroquia de Santa Maria del Pi y otros conventos cercanos por el control de la predicación y la captación de limosnas, los agustinos calzados consiguieron que Felipe V admitiese el convento bajo su protección y contribuyese a la financiación de la nueva fábrica. El establecimiento del patronato respondía a una perfecta maniobra de estrategia de la corona ante la población catalana: una manifestación de su poder y autoridad tras los recientes y convulsos hechos de 1714. En el inicio de la empresa, la monarquía concedió a los agustinos la prebenda de ocho mil libras catalanas consignadas sobre el servicio de correo de la Corona de Aragón durante un periodo de doce años (ACA, MH, 656: 1r). Tras la colocación de la primera piedra a finales de 1728, pronto quedó demostrado que la grandiosidad del proyecto no iba en consonancia con los recursos económicos que suministraba la realeza. El enorme gasto y la continuada e insistente oposición de las comunidades religiosas vecinas motivaron que, en el mes de agosto de 1729, el nuncio papal y posteriormente, Felipe V, a finales de 1730, decretasen la paralización de las obras. Sólo el buen hacer diplomático ante Roma y la corte del entonces prior, Agustí Eura, apoyado con determinación por Gaspar de Molina, presidente del Supremo Consejo de Castilla y Comisario General de Cruzada, religioso agustino de la provincia de Andalucía y obispo de Barcelona durante los años 1731 y 1734 (ARMAÑÁ, 1751: 52-53), logró que las obras se reanudasen en 1736 y, muy especialmente, aseguró los recursos financieros para la fábrica, dada la decisión del monarca de admitir el convento bajo su protección con la declaración de un patronato específico para él y sus sucesores, según se observa en la real cédula de 8 de diciembre de 1740. La Hacienda Real sufragó en consecuencia buena parte de uno de los símbolos propagandísticos más representativos de la nueva dinastía en la capital catalana tras la Ciutadella, siendo precisa todavía la concesión de una nueva inyección económica en 1747 por parte de Fernando VI para proseguir el ambicioso proyecto (ACA, MH, 656: 114v). Pese a ello, los agustinos se vieron forzados a recurrir al producto de sus propias rentas patrimoniales y censales (fincas rústicas localizadas en las inmediaciones de la capital catalana y propiedades urbanas, situadas cerca del convento), además de las aportaciones de algunos benefactores particulares, para poder sufragar el crecido coste

del conjunto. En este último punto destaca la figura de Agustí Eura (1684 - 1763), antiguo religioso y prior del convento barcelonés, responsable, como hemos visto en líneas anteriores, de las gestiones diplomáticas que permitieron la reanudación de las obras en 1736 y que Felipe V declarase el patronato del convento para él y sus sucesores. Elegido obispo de la ciudad de Ourense en el año 1737, durante el largo episcopado que ocupó en la diócesis gallega reunió una destacada fortuna personal que, entre los años 1745 y 1763, fecha de su muerte, invirtió en la financiación de las obras del convento y de la iglesia de Sant Agustí Nou, que avanzaban muy lentamente debido a la falta de recursos (ACA, MH, 572: 8v). El peculiar funcionamiento del episcopado gallego, donde durante todo el tiempo que faltaba o quedaba vacante una rectoría, las rentas se repartían en tres partes, una para el eclesiástico que regentaba la parroquia, la segunda para los pobres y la tercera se destinaba al ecónomo general elegido por el obispo, permitieron al prelado la adquisición de un relevante estatus económico, máxime si tenemos en cuenta su larga estancia de veintiséis años al frente del obispado y las más de seiscientas parroquias que integraban la diócesis. En la adquisición de este destacado caudal económico contó con la colaboración de Salvador Mates, religioso y compañero en el convento agustino barcelonés, a quien, además de su secretario personal, nombró administrador general del obispado orensano, con la expresa condición que todo el producto de los economatos que obtuviese a lo largo de la prelatura sirviese para beneficiar al convento en el cual ambos habían tomado hábito (VALSALOBRE-GRATACÓS, 2001: 105).

Agustí Eura depositó en el archivo del convento diferentes partidas de dinero con el deseo que si antes de morir no indicaba lo contrario, se invirtiesen en la fábrica del convento, en especial, dada su inclinación por las letras, en la construcción de la biblioteca del convento (VALSALOBRE-GRATACÓS, 2001: 105). Para hacer efectivo su propósito, vovió a recurrir a los servicios de su fiel secretario Mates, quien desde Ourense supervisó todas las inversiones y se encargó de la transferencia de cantidades a los diferentes priores del convento barcelonés, primero a través de su sobrino Rafael Mates, después a través de hombres de negocios, mientras que, en ocasiones, fue el propio obispo Eura quien ordenaba el envío del dinero directamente desde Madrid (ACA, MH, L, 1). Eura puso todo su patrimonio al servicio de esta iniciativa. Así, donó 38.800 libras catalanas que se destinaron a la creación de rentas para la subvención y mantenimiento de la fábrica como la compra de censales y la reedificación de casas, cercanas al patio y los alrededores del convento, que permitieron obtener importantes

ingresos. A esta significativa suma, se añadieron otras que se emplearon en la conclusión del templo y en la construcción de algunas dependencias conventuales y ornamentos artísticos, que iremos analizando con detalle en las siguientes líneas (VALSALOBRE-GRATACÓS, 2001: 118-119).

El curso de las obras del convento y la iglesia resultó muy accidentado ante la desesperación de la Hacienda Real, que apremiaba repetidamente a los religiosos para la finalización del proyecto, dado que necesitaban el terreno del convento que aún habitaban. (ACA, MH, L, 1). Después de diferentes trazas, tres directores y numerosos conflictos con los contratistas responsables de la ejecución del proyecto y el suministro de materiales, el maestro de obras Pere Bertran realizó unos nuevos planos en 1748 que significaron la reducción de las dimensiones del conjunto y la eliminación de uno de los tres claustros inicialmente planeados (BARRAQUER, 1906, II: 184-185; ARRANZ, 1991: 37-39). La simplificación del proyecto y su atento seguimiento por parte del cuerpo de ingenieros militares coincidió casi coetáneamente con la llegada al priorato en 1752 de Francesc Armanyà (1718-1803), quien prescindió de los asentistas responsables de la ejecución y confió la dirección a un nuevo maestro de obras, Francesc Renart. Este cúmulo de circunstancias aceleró el ritmo de las obras y permitió, cinco años después y mediante la generosa inversión de 14.074 libras y 12 sueldos efectuada por Agustí Eura, la conclusión de la iglesia, quedando pendientes de edificar el patio claustral que la debía preceder y el cuerpo superior de la fachada (VALSALOBRE-GRATACÓS, 2001: 118-119).

El templo presentaba una estructura de tres naves, una central y dos laterales con cinco capillas a cada lado separadas por pilastras adosadas sobre pedestales coronados por capiteles corintios (fig. 1). La nave central estaba cubierta por una bóveda de cañón dividida por tres arcos transversales que correspondían a cada una de las capillas. El crucero aparecía centrado por una potente cúpula elíptica sobre pechinas. Un entablamento de grandes dimensiones recorría a lo largo toda la nave central, aumentando la sensación de altura de la nave. Las naves laterales mostraban bóveda de arista cruzada y, las capillas, una cúpula elíptica sobre pechinas. Encima de las naves laterales, se situaban tribunas cerradas con celosías.

Como ya hemos referido, en el exterior, sólo se completó el cuerpo inferior de la fachada (fig. 2; véase <http://www.poblesdecatalunya.cat/element.php?e=2648>). Las dificultades económicas provocaron que el nuevo proyecto- existía un proyecto anterior de Pere Bertran- que el escultor Pere Costa había diseñado tras su nombramiento como

académico de mérito en 1754 quedase parcialmente inédito (fig.3). Costa había concebido dos cuerpos horizontales, el inferior con cinco aberturas separadas por columnas de orden compuesto sobre pedestales, siguiendo el modelo berniniano de un atrio porticado abierto al exterior. Sobre este primer cuerpo, superpuso un segundo articulado por una hornacina central flanqueada por dos ventanas con molduras. El conjunto se remataba con un frontón colocado sobre una barandilla abalaustrada decorada con hidrias. En los extremos de la fachada aparecían dos tramos de menor anchura que enlazaban con las dependencias conventuales. En opinión de Triadó, la estructura compositiva del proyecto seguía modelos del alto barroco romano como Maderno y Rainaldi (TRIADÓ, 1988: 158).

El posteriormente obispo de Lugo (1768) y arzobispo de Tarragona (1785) Francesc Armanyà, confió en que sus sucesores dispondrían de mayores recursos y completarían el conjunto. No fue así. Tras la finalización de la iglesia, la fábrica del convento concentró toda la atención de la comunidad agustina. Otra vez, la prodigalidad económica de Eura, concretada en la suma de 36.901 libras, posibilitó durante el periodo comprendido entre los años 1761 y 1767 la construcción de dos claustros que corrían desde el *de profundis* hasta la portería, esto es, dos claustros cuadrados y compuestos de dos pisos: el primero formado por una estructura de cinco arcadas de medio punto sostenidas por columnas toscanas, y, el superior, con una galería formada por arcos y columnas jónicas (VALSALOBRE-GRATACÓS, 2001: 118-119). La biblioteca, el proyecto más estimado del obispo Agustí Eura, fue la última dependencia del convento que se benefició de sus donaciones económicas, si bien en ella resultó necesaria la contribución de los agustinos barceloneses, quienes de igual manera asumieron el coste de la madera y la mano de obra (VALSALOBRE-GRATACÓS, 2001: 118-119).

En 1835, cuando el convento y la iglesia fueron incendiados, las obras del primero todavía no habían concluido. De la grandiosidad y monumentalidad del conjunto sólo queda el templo, una parte del convento y unos fragmentos de los claustros transformados en galerías de casas de vecinos.

3. La decoración interior del templo: retablos y pinturas

Los agustinos invirtieron enormes esfuerzos en el embellecimiento del templo. La grandiosidad y opulencia del marco arquitectónico requería una decoración en consonancia. Ya sin la munificencia regia, la iniciativa de la construcción de los

retablos y las pinturas que adornaron los muros de la iglesia partió y fue costeada por los miembros de la propia comunidad a título particular. Ello les proporcionó un vehículo eficaz para comunicar el prestigio y la riqueza del centro religioso a la población barcelonesa, hasta el extremo que algunas fuentes apuntan que el convento no sólo era el centro de poder de la orden agustina en la provincia de Aragón, sino que era el convento de agustinos más rico de la península a mediados de la segunda mitad del siglo XVIII (VALSALOBRE-GRATACÓS, 2001: 48). Los recursos económicos que les permitieron respaldar tales empresas podrían proceder de sus propios bienes personales, ya que muchos, entre ellos los hermanos Francesc y Marià Armanyà, procedían de familias de posición acomodada (TORT, 1967: 25).

Sin ánimo de efectuar un análisis exhaustivo de todos los ornamentos decorativos del templo, centraremos nuestro análisis en los que, a nuestro entender, resultan más sobresalientes desde el punto de vista de la promoción artística fomentada por los miembros de la comunidad agustina.

El retablo mayor, el retablo de la capilla de la Pietat y el órgano contaron con la generosidad del benefactor tantas veces referido, Agustí Eura. Desde su diócesis orensana, el obispo Eura remitió en 1754 la cantidad de 7.500 libras para pagar el monumental retablo del altar mayor. Éste costó 6.200 libras, mientras que las restantes 1.300 sirvieron para construir el retablo del altar de la capilla de la Pietat en lo tocante a carpintería y escultura, pues la policromía fue costeada por Francesc Armanyà, entonces Provincial de los agustinos calzados de Aragón y Cataluña (1758), y por Pròsper Guimet, otro religioso del convento barcelonés (VALSALOBRE-GRATACÓS, 2001: 118-119).

El coste del retablo mayor fue uno de los más elevados del siglo en la capital catalana, sólo superado por las más de 100.000 libras del retablo de la iglesia de Santa Maria del Mar (1771-1782). La considerable suma destinada a su fábrica refleja el anhelo de los agustinos calzados por construir una obra monumental en honor a su patrón que ensalzara, aún más, la magnificencia de la nave central, aunque tampoco cabe descartar un cierto deseo por parte de Agustí Eura por emular el retablo de la iglesia del convento de San Felipe el Real (Madrid), realizado por José Churriguera en 1731 (también presidido por una monumental figura de San Agustín aplastando la herejía) y tan familiar para él desde que estuvo allí alojado durante las negociaciones del traslado al nuevo edificio de la comunidad.

Fue el entonces prior del convento, Agustí Riera (+1768), quien inicialmente se responsabilizó del encargo de la obra del retablo mayor. Para ello recurrió a los escultores Bartomeu Soler Urgellés y Bartomeu Soler Armanyà, padre e hijo, cuñado y sobrino respectivamente de dos religiosos del convento, los hermanos Francesc y Marià Armanyà (TORT, 1967: 28/ ASMP, M, 1752: 22/05/1752). Bartomeu Soler Urgellés era un modesto artífice que, desde el establecimiento de su pequeño taller en Barcelona tras abandonar su Cubelles natal, había llevado a cabo pequeñas actuaciones en iglesias y conventos de la ciudad (MARTINELL, 1963, III: 162). Tras realizar diversos trabajos para la comunidad con motivo del traslado al nuevo edificio (ACA, MH, 656: 117v), Francesc Armanyà le brindó la oportunidad más ambiciosa de toda su carrera como escultor. Así, en mayo de 1751 aportó planos para el altar mayor de la iglesia del convento y elaboró un modelo del mismo en pequeñas dimensiones. No obstante, la obra no se emprendió de forma inmediata por dos razones. La primera, por los numerosos conflictos en que por aquel momento se encontraba inmersa la comunidad con los asentistas encargados de la fábrica de la iglesia y el convento, y, la segunda, porque aunque los Soler fuesen familiares directos de los hermanos Armanyà, el prestigio de la orden requería que fuese también un escultor de renombre quien se encargase de la ejecución del retablo o, en su defecto, del diseño de la traza.

Al igual que había sucedido con las obras de la iglesia y el convento, la elección como prior del convento de Francesc Armanyà en 1752 resultó decisiva para la factura del retablo mayor y también para el retablo de la capilla de la Pietat. Armanyà, hombre erudito y dotado de una cierta sensibilidad artística adquirida en sus viajes a Roma como secretario personal del anterior prior Nicolau Serdà (TORT, 1967: 34), continuó apostando por su cuñado y su sobrino para la ejecución del retablo mayor. Sin embargo, consciente de sus limitaciones artísticas y de la envergadura de la empresa, recurrió a un escultor de prestigio, Pere Costa, con gran número de encargos por toda Cataluña y con quien el propio Armanyà había coincidido en Cervera (Lleida) en 1746, cuando el artista trabajaba para la Universitat de aquella ciudad, para que les aconsejase en la construcción de la obra. La labor asesora de Costa debió ser escasa en la primera fase del proyecto, debido a que poco después de suscribir el contrato del retablo, el 21 de octubre de 1752, sus múltiples compromisos profesionales le obligaron a abandonar la capital catalana (DORICO, 1997: 126). Los Soler encaraban la obra disponiendo de un limitado bagaje técnico, propio de artífices que habían conocido la práctica del oficio de forma inercial, capaces en el dominio del trabajo de la piedra y la talla en madera, pero

con muchos problemas a la hora de adaptar -ya no hablemos de dibujar- una traza, porque no disponían de suficientes conocimientos teóricos para aplicar correctamente un sistema de proporciones, como supuestamente les sucedió a la hora de integrar el plinto de piedra negra que, a modo de pedestal, servía de base al retablo. Resulta indicativo la inclusión en el contrato (también en el del retablo de la capilla de la Pietat) a modo de recordatorio, de la necesidad de construir escaleras que facilitasen el acceso al retablo, una cuestión sobre la que Pere Costa había polemizado tiempo atrás en una visura del retablo de la iglesia de Santa Maria del Pi realizado por los hermanos Font (1730-1736) (ACA, Audiencia, Pleitos civiles, 11963: 22).

Como era costumbre cuando se iba a emprender una obra de tamaña entidad, el convento disponía de dos trazas para el retablo mayor, una la del propio Soler - pensamos que a modo de tanteo- y, la segunda, probablemente de Josep Vinyals, un pintor especializado en la representación de arquitecturas fingidas, sin que tengamos constancia documental de cuál fue la elegida (DORICO, 1997: 136). La obra avanzó a buen ritmo pese a que el pequeño taller del cuñado de Armanyà simultaneaba el trabajo en la fábrica con otras empresas escultóricas patrocinadas por la Orden de San Juan de Jerusalén (RODRÍGUEZ, 2001: 433). Sin embargo, el resultado no debió satisfacer a la comunidad agustina porque, aprovechando el regreso de Pere Costa a Barcelona en 1754, ya como escultor académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, le encargaron un nuevo diseño para el retablo además de otros proyectos para completar la decoración del templo, entre los que destacaba, como ya hemos visto, el proyecto de la fachada. La propuesta del nuevo retablo fue aceptada y su materialización debió comportar modificaciones en la estructura construida hasta el momento, además de la mencionada sustitución del plinto de piedra negra (DORICO, 1997: 136). La obra se concluyó en 1758, puesto que entre los meses de enero y abril de ese año el maestro Anton Carbonell le aplicó una capa de yeso y sólo doró el sagrario y las vestimentas de las figuras principales que además fueron encarnadas en rostro y manos (ACA, MH, L, 1). La comunidad agustina debió sentirse muy orgullosa de su nuevo retablo mayor, ya que a principios del siglo XX, cuando el canónigo Cayetano Barraquer elaboró su obra *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, el diseño del retablo enmarcado se exhibía en la sacristía (BARRAQUER, 1906, II: 120).

El retablo, junto con los otros retablos del templo, pereció en un incendio en 1835. Podemos efectuar una reconstrucción global del mismo gracias a las informaciones que

el aludido Barraquer recogió para su estudio. La obra mostraba una estructura monumental de dos cuerpos horizontales asentados sobre un pedestal. El primero lo presidía una imagen de San Agustín entronizado en actitud de aplastar a los herejes, de más de seis metros de altura. La imagen de la Inmaculada Concepción centralizaba el segundo. A ambos lados del retablo, en los intercolumnios y ménsulas, se situaban imágenes de los cuatro doctores de la Iglesia y quizás de algún santo, todos ellos obispos (BARRAQUER, 1906, II: 190).

En 1755, cuando todavía se trabajaba en la fábrica del retablo mayor, la considerable cantidad de dinero que Agustí Eura había remitido desde Ourense para la construcción de éste, permitió iniciar el retablo de capilla de la Pietat, capilla muy popular entre los barceloneses desde el siglo XIV (DURAN i SANPERE, 1975: 563-566). Tras la experiencia del retablo mayor, Francesc Armanyà volvió a confiar en Pere Costa para que elaborase la traza del nuevo retablo y supervisase la construcción. También por segunda vez, recurrió a su cuñado y su sobrino, Bartomeu Soler y Bartomeu Soler Armanyà, para que se encargasen de la ejecución. Así, el 26 de julio de 1755 los artífices ratificaron el acuerdo mediante el cual un mes antes habían concertado la obra con el prior del convento por la suma de 1.300 libras. Esta vez había un reconocimiento explícito a la labor de Pere Costa como tracista, ya que los Soler debían abonarle la traza y la planta que iban a utilizar para la construcción del retablo, que, por otra parte, debían finalizar en el mismo año 1755. A diferencia del contrato del retablo mayor, los escultores debían hacerse cargo de levantar el plinto de piedra negra siguiendo las instrucciones que Pere Costa y los comisionados del convento decidiesen sobre su altura (DORICO, 1997: 138).

Ocho años más tarde, el retablo de la Pietat se trasladó a la zona del brazo occidental del crucero y resultó necesario adaptarlo a la nueva ubicación. Los Soler, ahora acompañados por el carpintero Josep Gaig, deshicieron el altar y lo dotaron de mayor altura y anchura, trabajando con especial esmero la hornacina destinada a la Virgen de la Piedad (ACA, MH, 603:1-2r). Según se deduce del texto del contrato y al igual que en el retablo mayor, el primer retablo de la capilla de la Pietat debía articular una estructura de dos pisos horizontales asentados sobre un pedestal. Verticalmente, estaría formado por un cuerpo único presidido por una pintura de la Virgen de la Piedad, importada desde Roma en el siglo XIV que procedía de la capilla del antiguo convento (DORICO, 1997: 138). Cuando en 1763 el retablo fue trasladado a la zona del crucero, se le añadió un segundo cuerpo horizontal donde se situó una representación

escultórica de la Virgen (DORICO, 1997: 138). Dos años después, el grandioso retablo barroco, según lo calificó Barraquer, era dorado (ACA, MH, L, 1), siguiendo desgraciadamente la misma suerte que el retablo mayor en 1835 (BARRAQUER, 1906, II: 187).

La actividad de los escultores Bartomeu Soler e hijo no acabó aquí. Armanyà también les favoreció con el encargo de otras obras menores que efectuaban paralelamente a los dos retablos, como la fabricación de los balaustres y las pilastras de las tribunas del templo (agosto 1756 - mayo 1757) (ACA, MH, 656: 165v y 175r). Posiblemente, también se hicieron responsables de la factura de las cartelas de la sacristía (agosto 1757) y el oratorio (diciembre 1757), la escultura de la caja del órgano y diez balaustres (enero 1758), así como de la escultura de las puertas de la iglesia y de un atril (marzo 1758) (ACA, MH, 656: 178r-179r, 183r, 184). La última intervención documentada de los escultores en estos pequeños trabajos data del 30 de mayo de 1760, cuando ajustaron dieciocho cartelas y cuatro cantoneras (ACA, MH, 656:194r). Su actividad en la decoración de la iglesia debió finalizar en abril de 1764, cuando concluyeron la reforma del retablo de la capilla de la Pietat. El parentesco con Francesc Armanyà les había resultado decisivo para el contrato de dos de las obras más suntuosas del barroco catalán, obras en las que, de otra manera, difícilmente hubiesen podido participar. La reputación adquirida les permitió abrir nuevos mercados lejos de la capital catalana, ahora con un mayor protagonismo de Bartomeu Soler Armanyà como teórico cabeza de taller ante la avanzada edad de su progenitor. No obstante, siempre mantuvieron vínculos muy estrechos con el convento de Sant Agustí y sus religiosos, a los que no dudaron en recurrir cuando los problemas económicos les atenazaron años después (ACA, 668, núm. 82: 4 de noviembre de 1776 y 25 de mayo de 1778).

Otro de los retablos del templo era el retablo de Santa Rita. En él se veneraba una imagen de bulto fabricada en Nápoles en 1728 por el escultor Francesco Picano (1678-1743), seguidor de Lorenzo Vaccaro, uno de los mejores exponentes de la escultura del primer Settecento en Nápoles y autor del famoso grupo de San Miguel y el Demonio, propiedad de Los Angeles County Museum, la imagen de la Inmaculada de *la Chiesa S. Maria a Chiaia* (1741) o la figura de San Vicente Ferrer de *la Chiesa di S. Marco in Seiano* (1742) estas dos últimas en la localidad italiana de Vico Equense. La imagen de Santa Rita, de unos cinco palmos de altura, había sido donada al convento por Anton Recordà (1697-1733), religioso agustino que, debido a su condición de austracista, se vio obligado a exiliarse a la ciudad italiana, donde se refugió en un convento de la

orden, el real convento de *Santa Maria della Speranza*. En 1729, Recordà decidió regresar al convento de su ciudad natal y, conocedor de la devoción de sus compañeros hacia Santa Rita de Cassia, religiosa de la orden, no quiso regresar sin antes encargar una imagen de la santa a Francesco Picano, el mejor artífice de la Nápoles de aquel momento. La llegada de la escultura al convento aumentó la devoción a la santa, haciéndose novenarios y procesiones en su honor y erigiéndose la cofradía que lleva su nombre. El eclesiástico también costeó unas sacras y un pontifical de plata. Del pontifical todavía hay noticia de su conservación en el año 1800, pero las sacras fueron fundidas en 1769 cuando se construyó un retablo de escultura en honor a la santa, un retablo donde resulta altamente probable que se integrase la imagen elaborada por Francesco Picano (ACA, MH, 2847: 237-238 y ACA, MH, 550: doc. núm. 35, 85). La policromía del retablo, realizada por el dorador Carles Calafell entre los años 1770 y 1771, corrió bajo la responsabilidad del convento y de un reducido grupo de religiosos del hábito a título individual (ACA, MH, 688, núm. 82 s.f). Al igual que el resto de retablos del templo, el retablo de Santa Rita pereció en las llamas el año 1835. No podemos tener ni una vaga idea sobre su aspecto. Solamente contamos con las palabras de Cayetano Barraquer, quien, recogiendo testimonios orales, calificó la obra de grandiosa y muy buena (BARRAQUER, 1906, II: 187).

Otro antiguo prior del convento, Nicolau Serdá, desde su puesto como Asistente General de España e Indias, remitió en 1762 desde Roma, ciudad a la que viajaba con asiduidad, un cuadro de Nuestra Señora del Buen Consejo que se instaló provisionalmente en el altar de Santo Tomás de Villanueva. Ante la devoción que la pintura suscitaba entre los fieles, la comunidad agustina decidió construir un retablo de escultura, donde posiblemente se ubicó la pintura regalada por Serdá, concluyéndose los trabajos de policromía en el año 1769. Poco después, ante el nuevo aumento de la devoción, se instituyó un novenario (ACA, MH, 595: c. 32, 243r).

El coro, lugar de gran relevancia en los conventos agustinos ya que allí se practicaba la oración mental, también se vio beneficiado del evergetismo económico de los religiosos. El regreso al convento de Salvador Mates desde Ourense después de la muerte del obispo Eura propició que costease en 1764 de su propio peculio la sillería, un atril y la celosía y la mesa de un pequeño altar que allí se ubicaba, obra del carpintero Josep Gaig (ACA, MH, 595, I: 548-549/ ACA, MH, L, 1). La sillería, fabricada en madera de nogal como la mayoría de las sillerías de las iglesias de

conventos agustinos, era de estructura sencilla, con la excepción de la silla del prior (BARRUECO, 1992: 45).

4. ¿A la sombra de los jesuitas?

Después de exponer algunas de las iniciativas más relevantes llevadas a cabo por los religiosos del convento de Sant Agustí Nou, cabe plantearse el trasfondo de estas acciones. Más allá del componente devoto y de la demostración del prestigio y la riqueza de la orden que acompaña cada una de estas empresas, pensamos que en su comprensión resulta clave el contexto en que se emprendieron.

Desde el establecimiento del régimen borbónico, la rivalidad entre agustinos y jesuitas se había recrudecido. La competencia entre ambos se extendía a varios frentes, siendo el teológico y el intelectual dos de los más activos (MESTRE SANCHÍS, 1979: 719) (TORT, 1967: 42). No obstante, el capítulo donde las hostilidades eran más fuertes era en la lucha por hacerse con el favor de las clases dirigentes. La Compañía de Jesús mantenía una implicación vigorosa con el poder borbónico, para el que la ciudad de Barcelona era un bastión de gran importancia. Sus privilegios pontificios, su posición en el confesionario regio y, muy especialmente, su influencia docente a través de la enseñanza de la filosofía y la teología, les hacían relacionarse con la élites nobiliarias de la sociedad barcelonesa. Por su parte, los agustinos calzados fueron una de las órdenes que mayor sintonía mantuvo con la política regalista que, con mayor o menor fortuna, la monarquía borbónica había tratado de aplicar en el transcurso del siglo XVIII. Su continuo apoyo al programa reformista ilustrado, y, en especial, los cambios introducidos en los planes de estudio para la formación de sus novicios, motivaron que fuera la única orden religiosa que no se vio reducida en número ante el afán del gobierno por recortar los privilegios del clero (MARTÍNEZ RUIZ, 2004: 124). En este sentido, miembros de la alta clase política barcelonesa, como los capitanes generales Marqués de la Mina y Conde de Lacy, o los intendentes del ejército, José de Contamina y Juan Miguel de Indart, pero también comerciantes con gran peso específico en la economía de la ciudad, como Bonaventura y Francesc Milans, Rafael Esmandia o Salvador March, se encontraban entre sus fieles devotos (ACA, MH, 593/ ACA, MH, 678/ ACA, MH, L, 1).

La rivalidad entre jesuitas y agustinos también se desplegó en el campo artístico. Hay indicios que nos llevan a plantear la posibilidad de que el despliegue edilicio y ornamental emprendido por los agustinos durante la época que nos ocupa respondiera o

tuviera como acicate superar o, en su defecto, emular el realizado poco antes por los jesuitas. Efectuemos un repaso somero de las circunstancias. A finales de los años veinte, los jesuitas acababan de concluir la construcción de la fachada de su majestuoso templo -la iglesia de Betlem- y habían iniciado, haciendo derroche de una riqueza deslumbrante, la decoración de los interiores contribuyendo a fomentar el halo de opulencia y exhuberancia que acompañaba a todas las fábricas jesuíticas y que suscitaba las reticencias y la animadversión de los religiosos de otras órdenes (BENITEZ, 1996: 73). Poco a poco, y gracias a los donativos de la nobleza barcelonesa, la ornamentación de templo y capillas tomó forma con el concurso de los artistas más cualificados del momento, como el pintor Antoni Viladomat. De manera coetánea, también a finales de los años veinte, los agustinos, obligados por la construcción de la Ciutadella, proyectaron la edificación de una monumental iglesia anexa al convento. Contaron para ello con la contribución económica de la corona que, sin embargo, pronto se mostró insuficiente, hecho que obligó a simplificar los planos. Tiempo después, a principios de la década de los cincuenta, jesuitas y agustinos decidieron iniciar la obra del retablo mayor de sus respectivos templos. Ambos precisaban de un escultor cualificado y notorio para llevar a cabo la empresa. Como hemos visto, tras un primer proyecto a cargo de Bartomeu Soler Urgellés, en 1755 Francesc Armanyà decidió que fuera el escultor académico Pere Costa el autor de la traza del suntuoso retablo para el que Agustí Eura, desde Ourense, no escatimaría ningún recurso. Curiosamente, el día 1 de mayo del año anterior 1754 los jesuitas había concertado la construcción del retablo mayor de la iglesia de Betlem con Benet Sunyer Fontanellas - yerno y cuñado de los Soler, y miembro de una de las sagas de escultores más relevantes de la cultura artística del setecientos catalán -, quien debía seguir el modelo y la traza de un artista director cuyo nombre no figura en el texto del contrato (RODRÍGUEZ, 2001: 428). Por fortuna, en esta ocasión sí se conserva un testimonio gráfico que nos permite conocer el aspecto de este retablo a grandes rasgos (fig.4). Aunque resulta difícil precisar detalles, la estructura arquitectónica de la obra, con evidentes influencias del tratado de perspectiva de Andrea Pozzo, acusa el específico influjo del esquema compositivo del desaparecido retablo mayor de la iglesia del monasterio de Santa Maria de Jonqueres (1721-1723) y, muy especialmente, el proyecto de túmulo dedicado a Felipe V que Pere Costa diseñó para la Universitat de Cervera (1746). Este parentesco nos lleva a plantear que fuese también Pere Costa el artista director al que alude el contrato (recordemos que, desde el mes de enero de 1754, Costa ya era escultor académico) y, por tanto, el autor de la traza

del retablo mayor de la iglesia de Betlem. Nuestra hipótesis se vería reforzada por las similitudes estilísticas ya señaladas en su momento por Barraquer en los retablos mayores y en las celosías de las tribunas de los templos de Sant Agustí Nou y de Betlem (BARRAQUER, 1906, II, 583); similitudes que responderían a que fueron diseñadas, no ejecutadas, por la misma mano del escultor Pere Costa.

Llegados a este punto, planteamos que es posible los agustinos modificasen el retablo mayor iniciado por los Soler en 1752 debido a que su resultado no les acababa de convencer, pero también porque deseaban una traza del prestigioso Pere Costa al igual que la que habían obtenido los jesuitas un año antes para el retablo mayor de Betlem.

Opinamos que las concomitancias analizadas no fueron fruto de la casualidad, sino más bien síntomas de un deseo por parte de los agustinos de emular e intentar superar a sus máximos adversarios en un contexto de rivalidad por aumentar su poder e influencia sobre la sociedad barcelonesa.

5. Conclusión

Los agustinos calzados desempeñaron una activa promoción artística en el siglo XVIII en el curso de una campaña de propaganda para el aumento del poder e influencia de su orden sobre las clases dirigentes de la sociedad barcelonesa, en una clara competencia con los jesuitas. En este sentido, la aportación de Agustí Eura resultó fundamental, ya que permitió la conclusión de las obras del templo y el convento, así como la ejecución de los dos retablos más destacados de la iglesia. Francesc Armanyà, desde sus diferentes responsabilidades en el convento de Sant Agustí Nou, favoreció la contratación de su cuñado y sobrino, los escultores Bartomeu Soler Urgellés y Bartomeu Soler Armanyà. Sin embargo, pronto tuvo conciencia de la necesidad de contar con la participación de un afamado artista para incrementar el prestigio del convento, y de ahí el acuerdo con el escultor académico Pere Costa.

Al papel desempeñado por los agustinos calzados como promotores de obras de arte, cabe añadir el de agentes de renovación artística dado el gran número de esculturas y pinturas que importaron desde los focos italianos (Nápoles, Roma y Génova). Ambos factores produjeron un impacto concreto y positivo en los artífices locales, todavía pendiente de evaluar.

Abreviaturas

- ACA, MH, Archivo de la Corona de Aragón, Monacales, Hacienda (libros).
- ACA, MH, L, Archivo de la Corona de Aragón, Monacales, Hacienda (legajos pequeños).
- ACA, PC, Archivo de la Corona de Aragón, Audiencia, Pleitos civiles.
- ASMP, M.: 22/05/1752, Archivo Parroquial de la Iglesia de Santa Maria del Pi (Barcelona), Matrimonios, 1752.

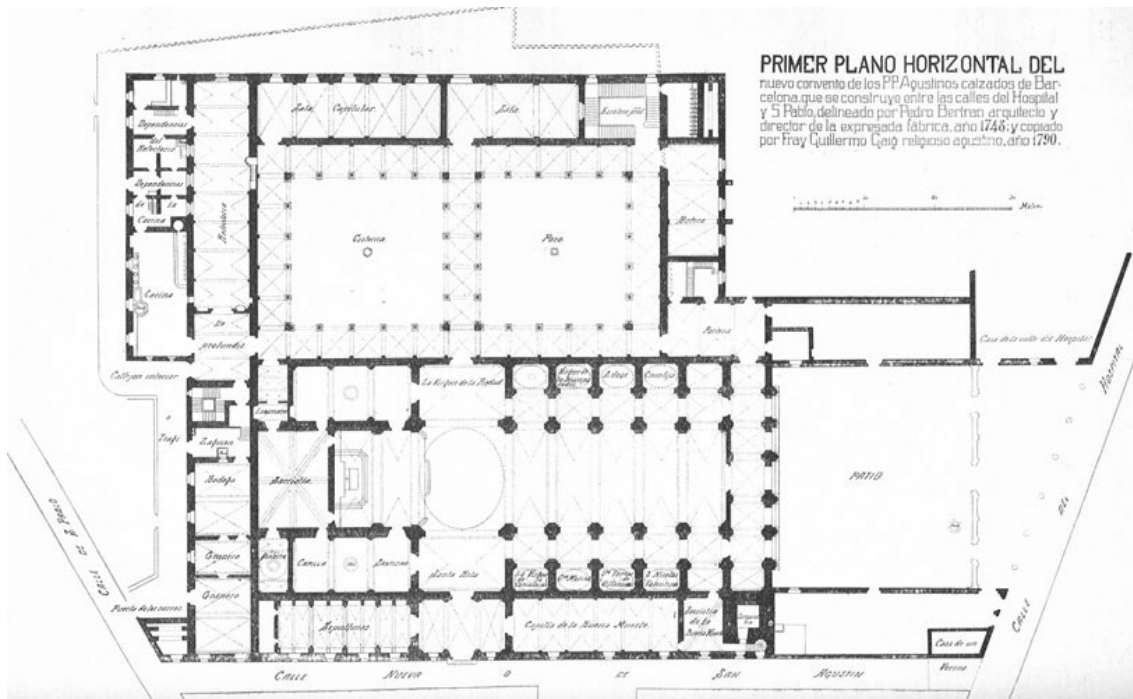


Figura 1: Planos de la iglesia y el convento de Sant Agustí Nou. Pere Bertan (arquitecto) 1748. Copia realizada por el religioso agustino Guillem Gaig (1790). Proc. BARRAQUER ROVIRALTA, C. (1906), *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, vol. II, Barcelona, p. 192.



Figura 2: Fachada de la iglesia del convento de Sant Agustí Nou. Francesc Renart (arquitecto) Pere Costa (escultor), 1755-1758.

Proc. (URL: <http://www.poblesdecatalunya.cat/element.php?e=2648> 02/11/2008).

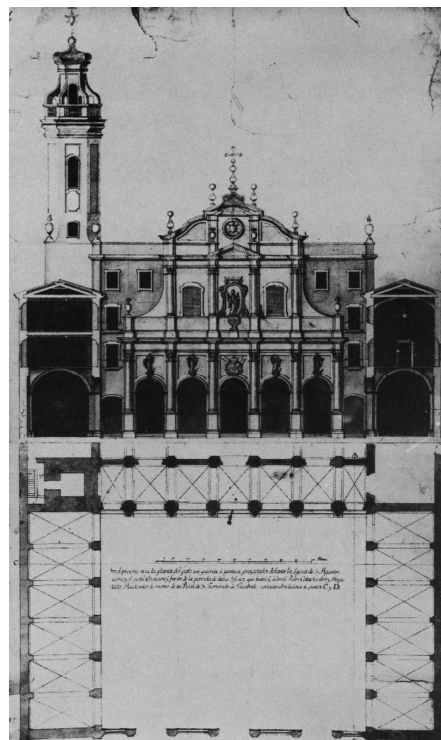


Figura 3: Proyecto de la fachada de la iglesia del convento de Sant Agustí Nou. Pere Costa, posterior a 1754. Proc. BARRAQUER ROVIRALTA, C. (1906), *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, vol. II, Barcelona, p. 184.



Figura 4: Interior de la iglesia de Betlem con el retablo mayor al fondo. Pere Costa (atribución, autor de la traza), Benet Sunyer Fontanellas y Giovan Anton Vellini (ejecución), 1754-1756, (destruido en 1936). Proc.: Arxiu Mas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMAÑÁ, R.P.L.J.F. (1751), *Translación de los Agustinos Calzados de Barcelona de su antiguo al nuevo Real Convento de la misma ciudad. Relación de las festivas aclamaciones con que manifestaron su gratitud a ambas magestades en los dias 30 y 31 de diciembre de 1750 y 1 de enero de 1751. Y del regio funeral con que expresan su fina memoria a su augusto, y beneficentissimo fundador el s^r Don Phelipe V (que de Dios Goza)*, Barcelona.
- ARRANZ, M. (1991), *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona.
- BARRAQUER ROVIRALTA, C. (1906), *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, vol. II, Barcelona.
- BARRUECO, P. M. (O.S.A), (1992), *Los agustinos en Cataluña. Historia, leyendas, tradiciones y misioneros (1300-1900)*, Barcelona.
- BENÍTEZ RIERA, J. M (1996), *Jesuïtes i Catalunya: Fets i figures*, Montserrat.
- CARBONELL, M. (1995), "Obres al convent de Sant Agustí vell de Barcelona, segles XVI-XVII", *Locus Amoenus*, 1, pp. 127-138.
- DORICO, C. (1998), "El retaule major de Sant Sever i la darrera estada de Pere Costa a Barcelona", *Locus Amoenus*, 3, pp. 124-145.
- DURAN i SANPERE, A. (1975), *Barcelona i la seva història. La formació d'una gran ciutat*, Barcelona, 3^a ed.
- LAZCANO, R. (ed.) (1998), *Conventos agustinos. X Congreso Internacional de Historia de la Orden de San Agustín*, Madrid,
- MARTINELL, C. (1963), *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya. El barroc acadèmic (1771-1810)*, Barcelona.
- MARTÍNEZ RUÍZ, E. (dir.) (2004), *El peso de la Iglesia. Cuatro siglos de Órdenes religiosas en España*, Madrid.
- MESTRE SANCHÍS, A. (1979), "Religión y cultura en el siglo XVIII español" en GARCÍA- VILLOSLADA, R. (dir.): *Historia de la iglesia en España. La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, pp. 583-744.
- RODRÍGUEZ MUÑOZ, L. (2001), "El retaule major de la capella de Sant Joan de Vilafranca del Penedès", *Miscel.lània Penedesenca*, 26, pp. 427-434.
- TORT MITJANS, F. (1967), *Biografía histórica de Francisco Armanyá Font O.S.A.: Obispo de Lugo, arzobispo de Tarragona (1718-1803)*, Villanueva y Geltrú.

TRIADÓ TUR, J. R. (1988), *L'Època del Barroc. S. XVII- XVIII*, Barcelona, 2^a ed. (1984).

VALSALOBRE, P. y GRATACÓS, J. (2001), *Agustí Eura O.S.A. (1684-1763), Escritor y Obispo. Un clásico en la poesía catalana de la Edad Moderna*, Madrid.