

L'art religiós a Palafrugell

SISTEMA DE LECTURA PUBLICA
DE CATALUNYA



1304623988



AURORA PÉREZ SANTAMARÍA

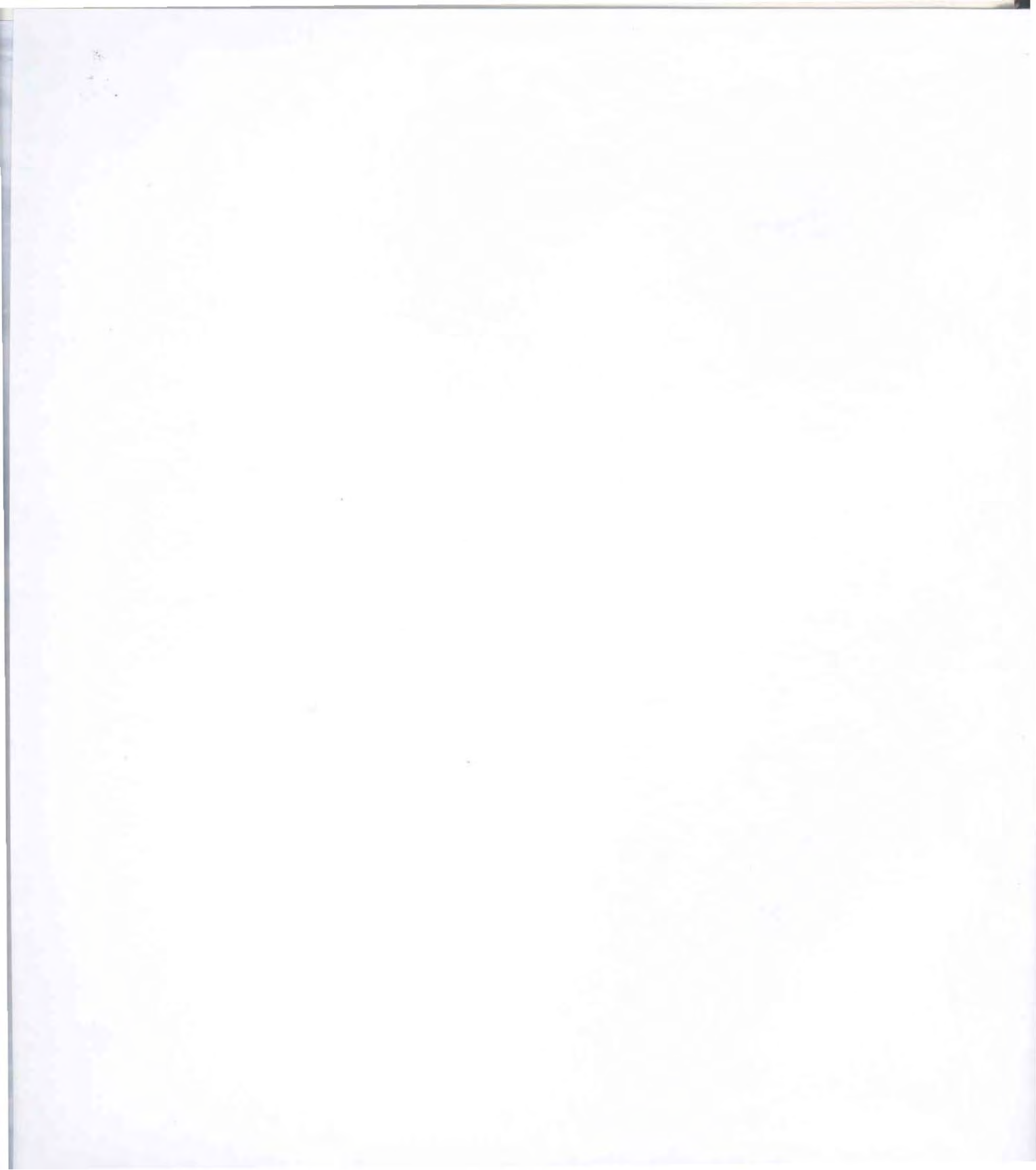
Quaderns
de Palafrugell



R-3430







L'ART RELIGIÓS A PALAFRUGELL



L'ART RELIGIÓS A PALAFRUGELL

AURORA PÉREZ SANTAMARÍA



Ajuntament de Palafrugell
Diputació de Girona

2007

PÉREZ SANTAMARIA, Aurora

L'art religiós a Palafrugell

ISBN 84-923432-5-7

I. Palafrugell. Ajuntament II. Girona (Província). Diputació

1. Palafrugell — Art

2. Art cristià — Palafrugell

726(467.1 EmB Palafrugell)



Núm. 16
Data edició Abril 2007
Tiratge 1.000 exemplars

Edició:
Ajuntament de Palafrugell
Diputació de Girona

© 2007 Aurora Pérez Santamaría

Consell assessor
Mireia Costa-Pau, Gerard Prohías i M. Concepció Saurí

Redacció i administració
Arxiu Municipal i Àrea de Cultura
Ajuntament de Palafrugell

Fotografies
Enric Bruguera Martí

Correcció
Pilar Aldeguer

Disseny i maquetació
Pep Caballé. Vall de Llèmena

Impressió
Impremta Palé SL. Palafrugell

Dipòsit legal
Gi-399-2007

ISBN
84-923432-5-7

Sumari

INTRODUCCIÓ	11
LA VILA DE PALAFRUGELL ENTRE 1588 I 1800	13
OBRES ECLESIASTIQUES DE LLARGA DURADA	19
L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SANT MARTÍ DE PALAFRUGELL	27
Obra arquitectònica del temple	27
El campanar	33
El retaule major gòtic	37
Els contractes del retaule major del segle XVIII	39
El retaule major del segle XVIII	45
Estructura arquitectònica	47
Iconografia	51
El sòcol del retaule major, fita de l'art barroc català	64
Les capelles	73
Els orgues	83
Obres artístiques significatives del temple actual. <i>Martirià Brugada i Clotas</i>	85
L'HOSPITAL DE PALAFRUGELL I LA CAPELLA DE L'ASIL	105

LA CAPELLA DE SANT RAMON D'ERMEDÀS	109
LA CAPELLA DE SANTA MARGARIDA. <i>Joan Badia-Homs</i>	113
EL SANTUARI DE SANT SEBASTIÀ DE LA GUARDA. <i>Joan Badia-Homs</i>	117
L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SANT FRUITÓS DE LLOFRIU. <i>Joan Badia-Homs</i>	123
LES ESGLÉSIES DE CALELLA I LLAFRANC. <i>Joan Badia-Homs</i>	131
L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SANT ESTEVE DE MONT-RAS	133
1936: PÈRDUA DE BONA PART DEL PATRIMONI ARTÍSTIC RELIGIÓS	141
INFLUÈNCIA DE L'OBRA DE L'ESCUPTOR PAU COSTA A LES COMARQUES GIRONINES	147
BIBLIOGRAFIA	152

Introducció

El nostre objectiu ha estat donar a conèixer el patrimoni artístic religiós que té la vila de Palafrugell i el seu entorn (els veïnats de Llofriú i Ermedàs, el santuari de Sant Sebastià i Mont-ras, avui municipi però fins l'any 1858 veïnat de Palafrugell); però, especialment, el que va tenir, amb algunes obres de gran vàlua, no sols a nivell del patrimoni artístic palafrugellenc, sinó també de tot l'àmbit català. Aquest patrimoni, que va assolir les cotes màximes al llarg del segle XVIII, va ser possible per la contribució de tots els palafrugellencs.

De les obres desaparegudes, n'hi ha que, benauradament, conserven documentació fotogràfica, però de moltes altres no resta cap document gràfic. Per això era imprescindible consultar documentació d'arxiu, la qual ens ha donat informació del passat; tanmateix, no pas tota la que hauríem desitjat. S'han consultat fons dels arxius Parroquial de Palafrugell, Municipal de Palafrugell i Històric de Girona. També tota informació bibliogràfica que documentés tant sobre el que hi ha, com sobre el que es va destruir o perdre.

I, finalment, agraïm a l'Ajuntament de Palafrugell i a la Diputació de Girona el suport per dur a terme aquest projecte, i també als senyors rectors de les parròquies de Mont-ras, Llofriú i Calella-Llafranc la seva col·laboració.

La vila de Palafrugell entre 1588 i 1800

A partir de 1588, amb la decisió d'ampliar l'església de Sant Martí, es posa en marxa un ambiciós projecte artístic, de caràcter religiós, tant a la vila com al seu terme, el qual superarà les possibilitats locals. El projecte es deturarà en diferents ocasions, amb motiu de crisis, però mai s'hi renunciarà. El que havia estat projectat els segles XVI i XVII culminarà el segle XVIII, quan les condicions, de tot tipus, seran molt més favorables.

Darreres investigacions han situat la primera menció de Palafrugell l'any 988. Un document de l'Arxiu Capitular de Girona, descobert pel canonge, arxiver i director de l'esmentat arxiu, Gabriel Roura Güibas, és, fins ara, el més antic. Es tracta d'un *jurament sacramental* que deixa constància del compliment de les disposicions testamentàries d'una dona, possiblement noble, anomenada Ermengards, la qual tenia, entre altres possessions, un mas "en un altre lloc que anomenen Torroella, a Palau Frugell" (G. Roura i Güibas: "El mil·lenari de Palafrugell (988-1988)").

J. Badia-Homs, en la seva monumental obra *L'arquitectura medieval de l'Empordà* (1977), donava a conèixer un document que, tot i que no és el primer a parlar de

Palafrugell, sí que l'esmenta amb els mateixos termes citats abans de *Palau Frugell* o *Palaz Frugello*, i és molt proper en el temps al primer, atès que data del 991; aquest document és el testament de Borrell, comte de Barcelona. Segons Badia, havia de ser un lloc fortificat prop de l'actual església, la qual és citada el 1019 amb el nom d'*ecclesiae de Palatii Frugelli*, fins ara també la menció més antiga d'aquesta, i el 1058 s'esmenta ja com a església de *Sancti Martini de Palatii Frugelli*. Pel testament d'Alfons el Cast, la vila i parròquia passaren a dependre del priorat de Santa Anna de Barcelona, i es va mantenir fins a l'extinció de les jurisdiccions senyorials (1813) a les Corts de Cadis.

Palafrugell, durant el període que ens ocupa l'estudi del seu art, 1588-1800, era



Fig. 1. Primera pàgina del *Llibre de privilegis de Palafrugell*.

encara una petita vila, però al llarg d'aquests dos segles hi ha una evolució en la qual són clarament distingibles dues etapes, comunes, d'altra banda, a tot Catalunya i, en trets generals, a tots els regnes hispànics.

La primera arribaria fins a 1714/19 i la segona correspon a gran part de la centúria del XVIII. Les diferències entre les dues comencen en l'evolució de la demografia, la qual comporta conseqüències econòmiques i socials. I, com ja és conegut, també hi ha importants canvis polítics: de ser Catalunya un estat en el si de la Corona d'Aragó es passa a una província del nou regne d'Espanya.

Després de la depressió demogràfica que va suposar la Pesta Negra, al segle XV, el qual a la majoria dels territoris hispànics va ser de recuperació, a Catalunya una greu crisi econòmica i política que desemboca en la guerra civil catalana té, òbviament, repercussions negatives en la demografia. En un període d'uns 150 anys, Catalunya perd un 30 % o més de la seva població (Jordi Nadal: *La población española (siglos XVI a XX)*, ed. 1973). Pesta Negra i crisi del segle XV afecten a tot Catalunya, però la Pesta Negra, encara més a la franja litoral, perquè va ser el comerç marítim el vehicle propagador.

El segle XVI és, en termes generals, un període de creixement demogràfic, paral·lel al desenvolupament econòmic propiciat per les noves rutes i a l'extraordinari desenvolupament del comerç, i també ho serà a Catalunya i, segons Nadal, a Catalunya el creixement es perllonga fins al principi del segle XVII. Al creixement de la demografia catalana contribueix no sols la pròpia evolució demogràfica, sinó també la important immigració francesa que hi arriba, durant un

període aproximat de 150 anys, des del final del segle XV i fins al primer terç del segle XVII. Les principals raons es troben en una sobrepoblació de les zones prepirinenca i pirinenca franceses i a les guerres de religió que afectaren també aquesta àrea del Midi. Com a exemple, els Morató, arquitectes i escultors de Vic, eren d'origen francès, així com Lluís Bonifaç, el primer d'una nissaga d'escultors.

Els càlculs de població fins al segle XVIII es feien per fogatges, amb una mitjana de quatre persones per foc, i a partir del segle XVIII, tindrem censos, o recompte per habitants, el primer, del 1719. I per dificultar més el càlculs en el període anterior als censos, no hi ha fogatges a Catalunya des de l'any 1553, de manera que els historiadors i demògrafs per al període que arrenca de la segona meitat del segle XVI i comprèn tot el segle XVII recorren a altres dades: llibres de bateigs i defuncions; informació que proporcionen els arxius parroquials, quan s'han conservat, ja que el 1936 se'n van destruir molts. Jordi Nadal cita el cas curiós de Sant Feliu de Guíxols, que conserva totes les partides baptismals des del 1511 fins avui.

Josep Iglésies ("Demografia històrica del Baix Empordà", XX *Assemblea Intercomarcal d'Estudiosos*. Sant Feliu de Guíxols, 1976) ens dóna les dades de població de Palafrugell al segle XVI:

	1515	1553
Palafrugell	108 focs	213 focs (inclou Ermedàs)
Llofriu		18 focs

Iglésies ha calculat, doncs, un creixement del 69,04 % entre els 38 anys que van de 1515 a 1553, augment que és important i

que ens dona el nombre d'uns 852 habitants; però si possiblement fins al primer terç del segle XVII hauria seguit augmentant, la greu crisi del segle XVII el va fer disminuir. Des de la Pesta Negra no hi va haver una pesta tan greu com la de mitjan segle XVII, la pesta bubònica, que va esclatar a València el 1647, probablement -procedent d'Algèria- es va estendre per tota la franja de la Mediterrània, i arribà a Barcelona el 1652. Basant-se en les dades parroquials, Nadal mostra com el nombre de bateigs arribà al mínim el 1650 i no es recuperen les xifres del principi del XVII fins a la fi d'aquell segle, i calcula que Catalunya degué perdre al voltant de la cinquena part de la seva població. Miguel Solana, en tractar d'aquesta pesta, fa referència a unes xifres prou eloqüents, recollides per Jordi Cama: entre 1651 i 1655 hi va haver 313 defuncions a Palafrugell, quan durant el quinquenni anterior el nombre se situa al voltant de la centena (M. Solana Solana: *La gent de Palafrugell. Població i migració del segle XV al segle XX*, 2003).

L'agricultura era, llavors, molt dependent de la meteorologia i quan se succeïen diversos anys de males collites, per l'escassa pluviositat, amb la consegüent manca d'aliments bàsics i fams, la població esdevenia més vulnerable a les pestes, i la mortalitat catastròfica que aquestes comportaven agreujava la situació econòmica, atès que una disminució de la població activa originava un descens de la producció, al camp en primer lloc, però també als altres sectors econòmics.

Al que hem dit fins ara, a Palafrugell, com a moltes altres viles de la costa catalana, s'hi ha d'afegir el flagell de la pirateria turca i nord-africana, que les assolaven periòdicament al llarg dels segles XVI i XVII i creaven



Fig. 2. La torre de Sant Sebastià és la torre de guaita més antiga del terme.



Fig. 3. La torre de Vila-seca és una torre de guaita i de defensa d'ús col·lectiu que es va construir en els segles XVI-XVII.



Fig. 4. El carrer de la Notaria al nucli històric de la vila.

un clima d'inseguretat i la necessitat de fortificar-se; per això les nombroses torres de defensa a les viles i als masos i les torres de guaita sobre els turons, la més antiga, de la meitat del segle XV, la de Sant Sebastià, construïda sobre el penya-segat de Romaboira, arran de mar i de 165 m d'alçada, que li permet una àmplia visió sobre la Mediterrània, i que encara es conserva, com també unes quantes més. Tractaven d'evitar l'inevitable, atès que els atacs, especialment els més virulents, eren estretament relacionats amb la política mediterrània de les potències de la zona.

També les viles empordaneses les afectaren de ple els conflictes militars, derivats de la política imperial d'Olivares, amb les friccions que provocà la permanència de l'exèrcit a l'Empordà l'hivern de 1639-40, que es considerà un exèrcit d'ocupació, i encara s'hi conjunten els conflictes senyorials catalans; i tots aquests antagonismes polítics i socials desembo-

quen en la Guerra dels Segadors, de llarga durada, 1640-52. França, guanyadora del conflicte, aconseguí el que era el seu objectiu des de feia temps: ocupar la Catalunya Nord, que el tractat dels Pirineus va ratificar.

Ens trobem a la meitat del XVII, doncs, amb la gairebé simultaneïtat d'aquestes crisis: des de la demogràfica de la pesta, a la política i militar i als atacs piràtics, que encara assetgen. No és gens estrany a la vila de Palafrugell, que tot i ser petita, d'uns 852 habitants, havia experimentat un creixement al llarg del segle XVI, que la construcció d'una nova església a partir del 1588, en aquest període de creixement, quedi aturada a mitjan segle XVII. Tot i la constitució el 1644 del *Sindicat de la Obra Nova* de l'església de Sant Martí, el qual es proposa moltes obres, aquestes no es faran, i entre 1644 i 1686 només es realitzaran les vidrieres; i el mateix passà a Mont-ras: el 1632 es deturen les obres de l'església i no es reprenen novament fins que el 1686 una nova assemblea a l'església, amb el nomenament de síndics, decideix continuar. Aquesta coincidència cronològica a Sant Martí i a Sant Esteve de Mont-ras fa pensar que la situació ha millorat: la guerra fa uns anys que ha acabat i els negatius efectes demogràfics es deturen.

Acabada la Guerra de Successió, en la qual Catalunya també fou camp actiu d'operacions militars, entrem en una nova fase, 1714-1800, la qual comença amb canvis polítics: els decrets de Nova Planta, tres, un per a cada estat de la Corona d'Aragó, anul·len les seves institucions pròpies i els integren com a províncies en el regne d'Espanya, amb institucions de govern com les de les altres províncies. Catalunya manté la denominació de *Principado*, la qual s'emprà fins i tot en documents oficials.

El segle XVIII serà un segle de creixement demogràfic i prosperitat econòmica tant a Catalunya com a la resta d'Espanya, a l'Europa occidental i també a les colònies americanes. En demografia entrem en un nou cicle, el cicle demogràfic modern, que té com a primera característica la desaparició progressiva a tot Europa occidental de la mortalitat catastròfica, les pestes, que una millor alimentació i un creixement de la producció en tots els sectors econòmics, gràcies a l'augment demogràfic, faran minvar fins a fer desaparèixer.

La població al llarg del segle com a mínim es va duplicar, segons els indrets. Les xifres de Palafrugell són un bon exemple d'aquest canvi.

	<u>1719</u>	<u>1787</u>
Palafrugell	821 hab.*	2.609 hab.**

*(inclou Llofriu)

** (inclou Llofriu i Ermedàs)

En 68 anys la població ha augmentat en un 227 %. Altres viles de l'Empordà tenen creixements similars, algunes inferior, com la Bisbal, però sempre elevat, i d'altres superior, com Sant Feliu de Guíxols.

A Catalunya, als factors positius ja assenyalats, hi hem d'afegir la fi dels conflictes militars, la disminució a la costa dels atacs de la pirateria i l'autorització als catalans de comerciar amb Amèrica. Tots tres tindran efectes a Palafrugell. El desenvolupament econòmic va anar acompanyat d'una diversificació de les activitats: a l'agricultura i la pesca, les tradicionals que van començar a minvar, s'hi afegí una incipient indústria del suro: vers el 1760 arriben a Palafrugell els pri-

mers tapers procedents de l'Alt Empordà, on comença aquesta indústria. El comerç s'incrementà i alguns comerciants emprenedors, entre els quals destaca Tomàs Prats, anaren a Cadis, on van tenir una important participació en el comerç americà.

La millor conjuntura demogràfica i econòmica permeté que les obres pendents a les esglésies de Palafrugell i Mont-ras es realitzessin en gran part. D'aquestes ens semblen com a més destacables el retaule major de Pau Costa i les obres de la capella Fonda. Per a aquesta es comptarà amb l'aportació econòmica de Tomàs Prats, que també fa altres donacions a l'església de Sant Martí. Un altre d'aquests comerciants, ja documentat, Martí Serra Avellí, pagarà el frontal de plata i les sacres, a més de llegar una important suma a l'Hospital. Les donacions de Tomàs Prats, però, no eren conegudes fins ara.

Tot i l'existència d'una ermita medieval de Sant Sebastià, superada la pesta de mitjan segle XVII, es decideix la construcció d'una de nova, l'actual, les obres de la qual s'iniciaran el 1707. També és del segle XVIII l'actual església de Llofriu.

Aquest segle de desenvolupament en tot els àmbits acaba, però, amb una crisi i la Guerra Gran (1793), possiblement responsable que no s'acabés la torre del campanar.

Els palafrugellencs d'aleshores eren totalment mereixedors de l'homenatge que en el sòcol del retaule de Pau Costa se'ls va fer. Admira com una petita vila que oscil·la entre 800 i 850 habitants a un màxim de 2.609 va poder dur a terme una obra tan ambiciosa en volum i contractant, sempre que fou possible, els millors artistes.



Obres eclesiàstiques de llarga durada

Les dificultats per al finançament de les obres religioses deriven de les fonts d'ingressos per a dur-les a terme, fonts que no eren regulars ni en quantitats ni en periodicitat. Les principals, en bona part fruit del treball dels palafrugellencs, eren: el bací, habitual a les esglésies, l'almoïna Pere Barceló, aquesta molt específica de Palafrugell, i el tribut del peix, freqüent a les viles costaneres. Al segle XVIII, a l'increment de població i recursos, s'uneixen les aportacions de palafrugellencs enriquits amb el comerç indià.

Com acabem de dir, les obres que, en l'àmbit eclesiàstic, es duren a terme a Palafrugell des del 1588 varen ser realment considerables en relació amb la població i els recursos de la vila. Comencen per una important ampliació de l'església parroquial de Sant Martí (fig. 5), que pràcticament suposa fer-la de nou; l'església del llavors veïnat de Sant Esteve de Mont-ras, sufragània de la parroquial de Sant Martí, i la capella del veïnat de Sant Ramon d'Ermedàs; a la qual cosa s'afegeix el mobiliari litúrgic, imatges, pintures i retaules. Quan les obres acabin, de la petita església romànica de Sant Martí només romandrà un pany de paret, el qual sols és visible des de l'escala d'accés al campanar; també des d'aquesta escala es veu una volta gòtica a la base del campanar, la qual ens indica el nivell d'unes ampliacions pos-

teriors gòtiques, que no sabem com van afectar el temple romànic.

A l'inici del segle XVI, el 1520, i més tard, el 1577, es varen fer modificacions a l'església de Sant Martí amb la finalitat d'ampliar-la, però es van veure insuficients, i per això es decideix la gran ampliació de 1588. A Mont-ras, la construcció de la nova església va ser pràcticament paral·lela a la de Sant Martí i la data de 1599, que es troba al púlpit i a la llinda de la porta d'accés al cor, indiquen què s'ha construït fins en aquell moment. Les obres continuaran al segle XVII, segle en què tenim les primeres dades documentals de la capella de Sant Ramon d'Ermedàs, encara hi ha obres a Sant Esteve de Mont-ras i sobretot a Sant Martí, l'obra de més envergadura i que s'estén al llarg del segle XVIII.

Fig. 5. Una imatge antiga de l'església de Sant Martí de Palafrugell.

Les dificultats per al finançament de les obres ens expliquen que siguin de llarga durada, tot i que els mitjans vinguin de diferents fonts. Josep M. Marquès tractà fa uns anys de l'ampliació de Sant Martí de 1588 i de les diverses fonts de finançament, tant per a aquesta com per a la de Mont-ras, d'acord amb la documentació de l'Arxiu Diocesà de Girona, les quals bàsicament són tres: un bací especial, amb precedència sobre els altres, habituals en qualsevol època i església; l'almoïna Pere Barceló, i el tribut del peix. Marquès afirma també que si bé el clergat degué intervenir en la presa de decisió, en el moment de realitzar el projecte no assumí la representació de la parròquia, ni li corresponia de fer-ho. Foren els obrers els qui demanaren al bisbe l'autorització, i aquest, el bisbe Jaume Cassador, la concedí el 5 de maig de 1588. Donava llicència per ampliar l'església, on els feligresos ja no cabien, ampliació amb què, com hem dit, es va fer pràcticament una església nova amb quatre capelles laterals, i perquè se'n sufragués el cost, autoritzava un bací especial que es passaria durant els actes de culte (Josep M. Marquès: "Construcció de les esglésies de Palafrugell i Mont-ras (1588 ss.)", *Estudis del Baix Empordà*, 1999).

Per a la direcció de les obres i l'administració d'ingressos i despeses hi havia uns càrrecs, els quals s'elegien entre els parroquians i el clergat. Els obrers eren laics i tenien la màxima autoritat en les decisions i en la representació, de manera que eren els encarregats de dirigir-se al bisbe quan s'havien de demanar autoritzacions, tant les que fan referència a permisos d'obra com les de permetre impostos especials.

Els obrers, juntament amb el clergat, elegien els altres càrrecs. Cadascun d'ells aportava la meitat dels síndics: un cada un si



Angel Tolrà Vizu. Cal Ramon Medir, AMP

només eren dos, bastant freqüent, però podien ser més. Aquests eren els encarregats del control de la realització de l'obra, d'acord amb les estipulacions contractades amb els artífexs i tenien cert poder de decisió en aspectes que diríem menors, com alguns elements ornamentals, imatges secundàries, etc. Els síndics anomenaven el clavari o tresorer per a l'administració econòmica. Els càrrecs duraven un any, la qual cosa feia que la rotació en els càrrecs fos àmplia.

Aquest tipus d'organització i de càrrecs era l'habitual en catedrals i parròquies catalanes, tot i que hi podien haver peculiaritats locals. En el cas nostre, tot i que l'església de Sant Esteve de Mont-ras era sufragània de Sant Martí, tenia els seus obrers i síndics i



nomenaven cada bienni un receptor eclesiàstic i un clavari laic, els quals lliuraven comptes amb aquesta periodicitat.

En l'article citat, Marquès proporciona la relació dels comptes de la construcció de l'església de Sant Martí al llarg, pràcticament, d'un segle (de 1589-90 a 1686-92), segons els registres *Notularum* i *Definicions*. Per a l'església de Sant Esteve de Mont-ras (fig. 6), Marquès proporciona dades de comptes entre 1596-98 i 1624-25, però només es troben al *Notularum* les primeres sèries, fins a 1601; les següents són als registres de la cúria de *Testaments* i *Causas Pies*. Aquestes dades corroboren també que la construcció d'ambdues començaria gairebé simultàniament, però la de Sant Esteve no s'hauria acabat el

1624-25, com pot semblar per aquestes dades, atès que en aprovacions de comptes de Palafrugell dels anys següents, fins al 1632, es lliuren quantitats a Mont-ras, any en què es deturen les obres.

L'almoïna de Pere Barceló era la més específica de Palafrugell, perquè el tribut del peix se sap que era força habitual en les viles costaneres catalanes com Lloret, Begur, Cadaqués, Pals, etc., i es troba força documentat. L'almoïna fou dotada per aquest clergue de Palafrugell, que el 1277 va deixar un llegat per a causes pies, el qual al segle XVI suposava unes 100 lliures anuals. Es va pensar a utilitzar-ne una part, perquè era obvi que el bací era totalment insuficient, i amb permís del bisbe es va destinar a la construcció de l'església de Sant Martí. Des del principi de les obres es va demanar al mateix bisbe Cassador el permís per fer-ne ús, per al període d'un quinquenni, el de 1588-92, i se sol·licita diverses vegades més al llarg de l'obra.

La tercera font d'ingressos és l'anomenat tribut del peix, primordial per a la construcció de l'obra arquitectònica de les esglésies i la capella de les quals tractem, i també per a altres obres de l'església de Sant Martí, especialment per al retaule major de Costa. L'autorització per a la pesca de diumenges i festius l'havia de donar el bisbe, que també fixava la quantitat que els pescadors havien de lliurar per a l'obra. Marquès publica, en l'esmentat article, la segona autorització, la del bisbe Francisco de Arévalo, el 1602, la qual també fa referència a la primera, donada pel bisbe Cassador el 1593. De seguida es posa, doncs, en evidència que el bací especial que aquest bisbe havia autoritzat era totalment insuficient: hem vist que ja des de l'ini-

Fig. 6. Púlpit de l'església de Sant Esteve de Mont-ras.



Fig. 7. La capella de Sant Ramon d'Ermedàs.

ci de les obres ha d'autoritzar per un quinquenni l'almoïna Barceló, i al final d'aquest dóna la primera autorització per al tribut del peix. Cassador va autoritzar la pesca de diumenges i dies festius, a condició de lliurar-ne la meitat per a la construcció de l'església, de la qual una setena part havia de ser per a l'església de Mont-ras, de molt escassos recursos, segons diu el bisbe. El repartiment de guanys podia variar d'una autorització a l'altra i es pot suposar que les variacions eren en funció de les circumstàncies concretes en què es trobaven les obres en cada moment i cas. Així, la d'Arévalo, el 1602, és més favorable als pescadors, perquè les obres avançaven, i per tant, aquests es poden quedar amb dos terços del total, i lliurar l'altre terç per a les obres. També autoritza al veïnat d'Ermedàs que els pescadors lliurin la tercera part als síndics i obrers per poder acabar la nova capella de Sant Ramon de Penyafort (fig. 7), ja que no tenen recursos. I la setena part del que correspondrà tant a l'església de Sant Martí com a la capella de Sant Ramon de Penyafort s'haurà de lliurar a l'església de Sant Esteve de Mont-ras. També aquest tribut, com l'almoïna Barceló, s'anirà demanant periòdicament.

La consulta de documents notariais ens ha permès no sols corroborar aquest tribut de tan llarga durada com les obres, sinó també que no tots els pescadors estaven d'acord a fer-lo. El 1691, l'aleshores notari de Palafrugell presenta un requeriment contra Salvi i Joan Rochas, pagesos de Llofríu, per obligar-los a lliurar el quart als síndics de l'obra nova. En aquest moment la quantitat és inferior a la de 1593 i 1602: s'havia de lliurar un quart, prova que hi ha menys despeses. Però, potser, el més interessant del document és que el notari, per comminar-los, dóna els següents arguments: "la Obra Nova de la igle-

sia parrochial de Sant Martí de Palafrugell no sols de deu, vint, trenta, quaranta, cinquanta y cent anys a esta part, si be de temps inmemorial que no y ha memoria de homens en contrari ha estat y està en quieta y pacifica pcessio seu quasi de cobrar lo quart de peix se es agafat y se agafa los dissaptes y diumenges a les nits a las mars adjacents en la parrochia de Sant Martí de Palafrugell" (Arxiu Històric de Girona (AHG a partir d'ara): notari F. Vergonyós, 1691, reg. 207, f. 294). Efectivament, des de la primera autorització del bisbe Cassador el 1593, feia pràcticament cent anys que els pescadors lliuraven, almenys periòdicament, el tribut del peix per a aquestes obres.

Els mitjans econòmics per al pagament d'obres eclesiàstiques, com veiem en el cas de Palafrugell i que amb variants era similar en altres indrets, no eren regulars ni en quantitat ni en periodicitat, i com a conseqüència, la durada de les obres s'allargava i els mestres d'obres, escultors i altres artífexs, moltes vegades no cobraven d'acord amb les estipulacions del contracte, sinó que els pagaments es retardaven.

El 16 de maig de 1644 es constitueix, davant notari, el "Sindicat de la Obra Nova de la iglesia de Palafrugell" per adoptar acords sobre una sèrie d'obres que s'han de dur a terme: retaula major, ampliar la sagristia, posar les vidrieres i acabar el campanar. Com que no es fa referència a l'església de Sant Martí, se suposa que ja s'ha conclòs. S'anomenen amb dita finalitat síndics procuradors obrers, els quals, doncs, semblen tenir les atribucions d'ambdós càrrecs: obrers i síndics, i la seva primera missió és sol·licitar al bisbe el següent: posar un bací, autoritzar la pesca dels diumenges, de la qual, una part, la

que el bisbe cregui oportuna, serà per a les obres, i demanar novament l'almoina Pere Barceló i també rendes de confraries i altres causes pies, tantes vegades com sigui necessari. Fins i tot, si més endavant es veu que els ingressos que aquests mitjans proporcionen esdevenen insuficients, els síndics podran imposar "talla o talles tantes quantes voldran dits síndichs y sera menester per dita fabrica", la qual cosa sembla abusiva en aquella època per a uns parroquians que ja contribueixen amb el bací i donen una part dels beneficis del peix en diumenges i festius, tenint en compte que els més modestos es queden gairebé sense res de l'almoina Barceló, quan aquesta es lliura per a obres, com torna a fer-se el 1644. No sembla, però, que aquestes talles s'arribessin a imposar ni en els moments en què es troben més endeutats.

Aquests síndics tindran àmplies facultats, ultra les esmentades, també per contractar el mestre o mestres que creguin oportuns, comprar cases o patis per a l'ampliació de l'església, escollir el tipus de fusta —alber, pi, pollancre— per a les obres, organitzar la realització de l'obra per al manobre (AHG: notari Josep Brugarol, 1644, reg. 160, f. 133-138v).

Però durant els anys que van de 1644 a 1686 desconeixem quina part de l'obra de l'església es va dur a terme: possiblement les vidrieres, que llavors ja eren encarregades, i poc més, atès que coincideix amb els anys de la crisi del segle XVII. El 1686 es torna a demanar un quinquenni de l'almoina Barceló i es contracten les obres de la sagristia: el 1686 se signa un primer contracte per finir-la, i un segon, el 1689; s'enllestiran el 1692, quan Antoni Mestras i Josep Faura, mestres de cases, signen l'últim rebut de pagament.

A Mont-ras, també el 1686, es convoca els parroquians a l'església de Sant Esteve, en presència del batlle, del sagristà i dels preveres, per continuar l'obra. Aquesta convocatòria ens permet saber que les obres havien estat aturades des del 1632: s'hi esmenta la mort dels síndics anomenats el 1632 per continuar i acabar l'església, el cor i el campanar com a causa manifesta que l'obra hagi estat aturada tots aquests anys, argument difícil d'acceptar tenint en compte que se n'haurien pogut elegir uns altres, com es farà aleshores, i que no es fa cap al·lusió ni a la pèrdua excepcional de població per la pesta, ni a la manca de recursos econòmics. En aquesta reunió s'anomenen nous síndics i se n'especifiquen les atribucions, les quals són molt similars a les que es donen als síndics de Sant Martí el 1644 per a l'obra nova, a fi i efecte que l'obra vagi endavant i que el que acordin aquests síndics o la majoria d'ells no es pugui revocar. També s'acorda demanar al bisbe llicència per passar un bací especial per a les despeses i "concedir totes les rendes y altres qualsevol emoluments y almoynas y siris y altres coses pies [...] y aquelles quantitats que lo Senyor Bisbe ha manat als síndichs de la hobra [sic] nova de Palafrugell que quiscun any donen [...] a la obra de la present iglesia per fer dites obres" (AHG: not. Francesc Vergonyós, 1686, reg. 202, f. 160-165). Queda clar que es vol acabar l'església al més aviat possible.

El 1704 es convocà novament els feligresos per desviar una altra vegada fons de l'almoina Barceló amb l'objectiu de continuar les obres de l'església. El sagristà, que era l'administrador de l'almoina, convocà els parroquians a l'església, amb l'autorització prèvia del batlle de la vila, en presència dels jurats de la vila, i els féu una relació del que encara



Fig. 8. Gravat d'un goig de Sant Martí.

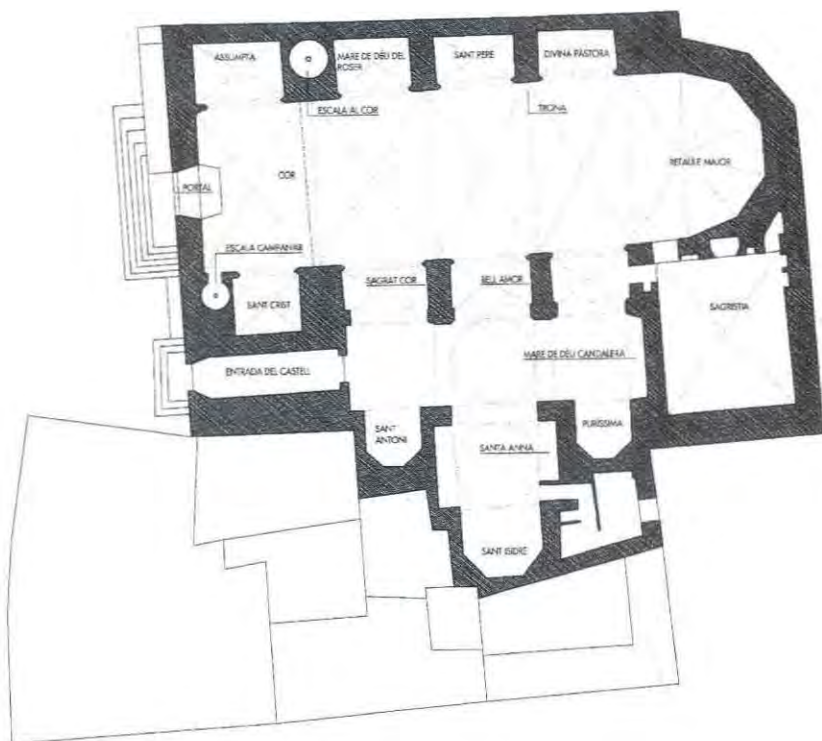


Fig. 9. Planta de Sant Martí amb el mur meridional enderrocat, a partir del qual es construeix la capella Fonda.

era necessari. L'obra arquitectònica de l'església està acabada, però la nau i les capelles de l'església s'han de condicionar: "la nau de dita iglesia y capellans [sic] desancrosta y ab molta indecencia", cosa que fa pensar que es podria haver esdevingut algun incendi o inundació a l'església, ja que l'obra s'havia acabat abans de 1644. Ara, per primera vegada, es fa referència a la necessitat d'una capella fonda "per que ab major decentia y quietut se puga rebre la Santa Comunió", retaules, en primer lloc el major, que ja es considerava necessari el 1644, així com diverses obres al campanar. Els parroquians estan d'acord amb les necessitats que el sagristà els exposa, que proposa demanar autorització al bisbe per utilitzar els fons de l'almoïna durant cinc anys, llevat de sis quateres de blat, que es repartiran entre els pobres de Palafrugell. La proposta és acceptada

(AHG: not. F. Vergonyós, 1704, reg. 219, f. 424-426). I efectivament, el 8 de febrer de 1705 se signa contracte amb Gabriel Picaperas, mestre d'obres de la Bisbal, per realitzar l'obra de condicionament de la nau i les capelles, la més urgent.

I quan encara no ha acabat aquest quinquenni, però sí l'obra encarregada a Picaperas, el mateix sagristà, Ramon Oliver, convoca, el 27 de març de 1707, novament els parroquians, seguint el mateix procediment dit abans, que devia ésser el preceptiu, per fer ús dels fons de l'almoïna durant quinze anys, i ara emfatitza com a primera necessitat un retaule major, perquè el que hi ha "és molt indecent y incapas per aquella" (AHG: not. Pouplana i Brugarol, 1707, reg. 249, f. 94-97v). Suposem que devia estar una mica malmès, per raó del pas del temps i de les obres, i amb el terme "incapàs" volia expressar que esdevenia insuficient d'acord amb les dimensions de la nova església. També argumenta que calen retaules en altres capelles, les quals s'especifiquen, i s'ha de construir una capella fonda i fer obres al campanar. Novament, s'hi està d'acord i també s'hi destinen tots els fons llevat de les quatre quateres de blat per als més pobres.

I tot seguit, aquell mateix any de 1707 es duen a terme unes petites obres i unes despeses al presbiteri que indiquen que es vol tenir en condicions per a un gran retaule, i per a aquestes obres es contracta també Picaperas. Es paguen uns jornals per treure el retaule gòtic del presbiteri i se cega la finestra del cor vell, ubicat aleshores al presbiteri, atès que aquesta finestra ja no tindrà raó de ser, perquè el nou retaule ha d'ocupar tota l'alçada del presbiteri fins a la volta. Al mateix temps, s'acorda obrir un finestral damunt de la porta de

la sagristia per a la il·luminació frontal del nou retaule. Però el vitrall no s'instal·la fins al 1728, i ho fa el vitraller de Barcelona Josep Revessa (Arxiu Parroquial de Palafrugell, a partir d'ara APP: *Llibre I de l'Obra*, 1607, 1771, anys 1707, 1728). El 1708 signaran un primer contracte amb l'escultor Pau Costa.

El 1759 es col·locarà la primera pedra de la nova capella del Santíssim, coneguda popularment com la capella fonda, terme que, fins i tot, és admès a la documentació notarial i que és també l'emprat en altres viles nord-catalanes com Cadaqués. La "Benedicció y collocació de la primera pedra de la Capella Fonda" es du a terme amb la solemnitat pròpia d'aquests actes, i en queda constància en un acta notarial. Per delegació del bisbe Manuel Palmero, presideix l'acte el sagristà de Sant Martí, reverend Josep Buxons, acompanyat dels preveres d'aquesta parròquia, el batlle, els obrers i molta gent de la vila. El notari hi assistirà en representació de Tomàs Prats, que viu a Cadis. Creiem que les raons per ser representat han de ser una contribució econòmica, de la qual desconeixem la vàlua, per a l'obra de la capella fonda.

Es tracta d'una ampliació que comporta enderrocar el mur meridional del temple, per tant, el de les tres capelles d'aquesta part, i la central d'aquestes tres, la de Sant Joan Baptista, és la que tindrà més fondària des de l'interior del temple i ubicarà pròpiament la capella fonda (fig. 9). Però com veiem al plànol, si a partir de la capella de Sant Joan Baptista l'espai es triplica en fondària, a partir de les altres dues es duplica, i es fa palès que es tracta d'una important ampliació de l'església de Sant Martí, la qual ocupa el lloc d'una casa i el cementiri. A la primera pedra que es posa als fonaments, hi va una creu i la

data de 1759 (AHG: nòt. M. Pouplana i Brugarol, 1759, reg. 317, f. 145).

Tomàs Prats es troba documentat a Cadis des del 1734 dedicat al comerç colonial. Seguim Martínez Shaw en aquest esbós professional d'aquest destacat palafrugellenc (Martínez Shaw, C.: *Cataluña en la carrera de Indias*, 1680-1756, 1981). La seva trajectòria anirà consolidant-se perquè exerceix diverses funcions -i, al mateix temps, les més importants- en aquest àmbit comercial: agent i corresponsal d'empreses mercantils catalanes molt diversificades, entre les quals hi ha la fàbrica d'indianes de J. Guàrdia i Morera; apoderat, carregador de productes pel seu compte, director d'expedicions de vaixells, com el del primer viatge, el 1749, de la fragata N.ª S.ª de Montserrat y S. Antonio de Padua, coneguda popularment com *La Perla de Cataluña*, amb destinació a Veracruz, viatge que farà ell mateix. S'hi portaran mercaderies majoritàriament catalanes, entre les quals hi ha les més habituals del comerç catalanoamericà: aiguardent, vi, oli, fruits secs, però també d'altres; i la resta de la capacitat serà coberta amb mercaderies andaluses. El 1752 dirigeix una nova empresa patrocinada per Puiguriguer, que envia a Hondures el pinc N.ª S.ª del Pilar, del qual nomena mestre Pinyol, comerciant de Barcelona i cunyat seu, i la resta d'oficials del vaixell, entre els quals es compta el també palafrugellenc Martí Serra Avellí, que hi figura com a suplent del capità. També dirigirà una segona expedició de *La Perla de Cataluña* el 1753, amb destinació a Veracruz, i hi anirà en qualitat de mestre Pere Barceló, gendre de Prats i palafrugellenc. En aquest viatge es transportaran mercaderies exclusivament catalanes. Aquestes expedicions de *La Perla de Catalunya* han estat estudiades acuradament, abans que Martínez Shaw, per Pierre Vilar a *Cataluña dins l'Espanya moderna*.



Font: Brugarol

Fig. 10. El nucli antic, anomenat dins la vila.

Entre els comerciants catalans establerts a Cadis, el grup de palafrugellencs era relativament important i en destacà sens dubte Tomàs Prats, que també va figurar entre els homes que gestionaren la creació d'una companyia de comerç privilegiada catalana, seguint l'exemple de les dues que ja existien: la madrilenya de Los Cinco Gremios i la Compañía Guipuzcoana de Caracas. Aquestes companyies tenien monopolis, per això el terme *privilegiades*, en determinades zones geogràfiques i/o per a alguns productes. El 1755 s'autoritza la creació de la Real Compañía de Comercio de Barcelona, que obtingué el monopoli de comerç amb Santo Domingo, Puerto Rico i Hondures. Ultra el seu paper en la creació de la companyia, Tomàs Prats es va convertir en el seu màxim representant, gràcies als dots d'organitzador que havia demostrat i a la seva experiència en gairebé tots els sectors del comerç colonial. Va ser, amb tota propietat, un home clau en els intercanvis comercials de Catalunya amb Amèrica durant un llarg període.

És un llàstima que no es conservi el llibre de la Confraria de Sant Isidre, atès que el culte a aquest sant també es farà en aquesta capella i que ens hauria ofert més detalls sobre l'aportació de Prats. Segons el llibre de la Confraria de les Ànimes, ell mateix havia fet una donació a aquesta confraria, i ho demostra una nota, datada del 1762, que fa referència a una lletra de "100 reals de vuyt" enviada per Tomàs Prats "habitant en Càdiz, natural de Palafrugell" per tal que se li celebri un ofici, i la suma restant que es destini per a les ànimes, les despeses de la Confraria i el novenari i per al retaule. El que en quedà foren 105 lliures barcelonines. No és descartable que, a més d'aquestes dues con-

tribucions documentades a l'obra de l'església, en fes d'altres. Ha de figurar també com un home que no oblida el seu origen i ho fa palès en l'obra de l'església.

Martí Serra Avellí, al qual també acabem de fer referència, ha estat documentat per Mn. Martirià Brugada (*Suplement del Full Parroquial Palafrugell-Calella-Llafranc-Llofriu*) i Francesc Miralpeix (*De Nueva Guatemala de la Asunción a Palafrugell: història d'un retrat de l'indià Martí Serra i Avellí 1713-85*). En aquesta última publicació, a més, es documenta i s'estudia el frontal i els sacres de plata que va donar aquest altre il·lustre palafrugellenc a l'església de Sant Martí, peces que, benauradament, ens han arribat.

Per a la dauradura del retaule major, els obrers sol·liciten, el 1771, una nova autorització al bisbe: "el número de pescadores que es grande en esta villa se ofrecen administrar caudales con su trabajo [...] sin interés alguno propio" i aquesta renúncia a guanys és la primera vegada que la veiem. El bisbe, com és habitual, els ho concedeix, i és molt interessant que en la seva resposta d'autorització inclogui el procediment a seguir per evitar frau: "deviéndose entender que la venta del pescado que se sacasse en tales dias se aga con la intervención de la persona o personas que destinasse el Común o comisarios que se nombren para la obra, sin que éstos ni persona algun, pueda expender ni una mínima cantidad de este producto en cosa que no sea este destino que le damos" (APP: *Llibre II Obra 1771-1857*).

Havia arribat al bisbe que en altres ocasions s'havien produït frau? O bé es tracta d'un bisbe més caut, tenint en compte que és de l'època de la Il·lustració?

L'església parroquial de Sant Martí de Palafrugell

Obra arquitectònica del temple

El temple projectat el 1588 respon a les necessitats d'una església més espaiosa, atès que el creixement demogràfic de la vila és important al llarg del segle XVI. Des del punt de vista formal serà un temple de tradició gòtica, com altres temples construïts arreu de Catalunya, inclosos els propers, moltes vegades models els uns dels altres. L'ampliació de la capella fonda, obra del segle XVIII, marcarà també diferències amb el que s'ha construït abans, atès que està d'acord amb els corrents tardobarrocs del moment.

El creixement de població al llarg del segle XVI comportà la necessitat d'un temple més espaiós. A més, el segle XVI i, especialment la segona meitat, va ser d'una gran activitat constructiva en parròquies properes, o relativament properes, per les mateixes raons i també perquè unes viles prenen exemple de les altres i no volien quedar enrere, sens dubte. Així Pineda (1545), Bordils (1561), Cassà de la Selva (1563), Canet de Mar (1579), Arenys de Mar (1589), Sant Pol (1590), Sant Vicenç de Montalt (1591), entre d'altres, decidiren la construcció de nous temples.

El primer mestre d'obres de l'església de Sant Martí va ser Pere Bòria, que és esmentat com a "arquitecte i constructor" als rebuts o àpoques de pagaments. A partir del

1607 els pagaments de l'obra es lliuren a un altre mestre d'obres, Pere Pujals, al qual es fan pagaments fins al 1619, per la qual cosa podem pensar que aquest segon mestre s'encarrega de l'obra en la fase final, i sembla que la volta de la nau del temple la faria aquest darrer mestre i iniciaria el campanar (Marquès, 1999).

Com acostuma a ser freqüent en obres eclesiàstiques, es comença pel que es considera prioritari i es deixa per més endavant el que no ho és, atès que s'és conscient que els projectes són superiors als mitjans econòmics que es tenen a l'abast. Per això, a Sant Martí es deixà per al final la nova sagristia, tot i que ja s'havia començat, i segueixen servint-se de la vella. La constitució l'any 1644 del "Sindicat de la Obra Nova de la iglésia de Palafrugell" deixa ben clar que, en



Fig. 11. Mur de tramuntana amb el campanar vell.

aquell moment, de l'obra arquitectònica de l'església resta només una ampliació de la sagristia i acabar el campanar.

El 16 d'abril de 1686 se signa una capitulació amb Francesc Bovera, mestre de cases de Barcelona, i Mateu Solivera, escultor de Mollet (vegueria de Girona), per acabar la sagristia; d'acord amb un projecte inicial ja començat, s'enderrocarà la vella i la pedra servirà per a la nova. Aquesta haurà de ser coberta amb volta de creueria i en una clau de volta s'haurà d'esculpir i policromar; i així va ser, tot i que en el contracte es diu *pintar* la figura de sant Martí, i a l'altra clau, la de sant Sebastià. Entre altres acords hi figura també el de la canalització exterior de l'aigua amb les gàrgoles conseqüents. L'obra s'haurà de fer en poc més d'un any: ha de ser acabada l'1 de juny de

1687. Se'ls pagarà 800 lliures barcelonines, de les quals un terç no el rebran fins al cap de mig any d'acabada l'obra i també d'haver estat visurada (AHG not. Francesc Vergonyos, 1686, reg. 202, ff. 130-135).

Però l'obra de la sagristia no la van finir Bovera i Solivera, atès que el 1689 se signa una concòrdia per acabar-la amb Pere Anton Mestras (*sic*), mestre de cases de Barcelona, i dos joves mestres que se suposa que treballarien al seu taller, Jaume Bosch i Josep Faura. A aquests nou mestre i joves mestres se'ls pagarà 490 lliures barcelonines en terminis, i acabaran l'obra, atès que el 1692 signen l'àpoca de l'últim termini, el qual, segons la concòrdia de 1689, havien de cobrar al cap d'un any i un dia després d'ésser finida. I ho corrobora també que un carreu de la finestra

de la sagristia té la data de 1690, la qual indica estat de les obres o finalització.

L'ampliació de 1588 donà l'estructura actual —planta i alçat— de l'església de Sant Martí, només modificada per una ampliació lateral de la banda meridional en la tercera capella, ampliació que es durà a terme entre 1759 i 1763 (veure fig. 9).

El temple de Sant Martí a partir del 1588 serà una església d'una àmplia nau única de 9,66 m d'amplària i 14,90 d'alçada, capçalera poligonal, capelles laterals i cor als peus i coberta originalment amb volta de creueria, dividida en quatre trams per arcs torals apuntats. Un mur gruixut, de 4m permet les dimensions en alçada. En cremar l'església al 1936, la volta de creueria original només es va mantenir a la capçalera i les capelles, i a la restauració duta a terme després de la Guerra Civil no s'hi van tornar a posar els arcs, i per aquesta raó sembla de volta d'aresta. La fotografia anterior al 1936 de l'interior (fig. 12) permet veure l'acabament de l'arc i la mènsula, que eren al damunt de la trona, així com també els arcs d'accés a les capelles, que són marcadament apuntats o ogivals.

Es tracta d'un temple de tradició gòtica, tant en l'estructura com en l'alçat, arquitectura molt arrelada a Catalunya i que es resisteix a desaparèixer, tot i que l'església de Sant Martí és un dels temples més tardogòtics, atès que avançat el segle XVI se'n troben ben pocs que siguin gairebé totalment gòtics. Diem gairebé perquè a l'arcada rebaixada del cor, només accedir al temple, trobem quatre pilastres que constitueixen les úniques i "tímides" manifestacions renaixentistes (fig. 13). És obvi que en l'arquitectura tenia un gran pes la tradició gremial i els models més propers, i si



Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona

Fig. 12. Interior del temple.

el model dels municipis veïns agradava, s'imitava, amb les diferències imprescindibles per individualitzar l'obra. Les formes renaixentistes s'introduïren lentament i parcialment. Són les *hibridacions* de què parlen Garriga i Carbonell (*L'època del Renaixement*, 1986).

A la façana del temple tenim un bon exemple de les similituds entre les façanes de les esglésies parroquials de Palafrugell, Cassà, la Pera i Bordils. A totes predomina un mur llis; una portalada que concentra els escassos elements ornamentals, arquitectònics, columnes o pilastres i els seus entaulaments, i en alguns casos també escultòrics, la rosassa i la galeria superior amb arcades.



Fig. 13. Pilastres renaixentistes de l'arcada del cor.

Centrant-nos en el detall de la nostra façana (fig. 14a i 14b), destacarem sobretot la part central i, passant un eix pel centre de la porta principal, trobarem, de baix a dalt, els elements principals. En primer lloc, la portalada, flanquejada a un i altre costat per dobles mitges columnes que s'alcen al damunt d'un pòdium. Les columnes, d'ordre dòric romà, tenen el seu corresponent entaulament, que es troba al damunt de l'obertura a manera de llinda. Segueix un plafó esculpit amb l'escena de sant Martí partint la seva capa amb el pobre. Aquest relleu és molt semblant al que esculpiren Onofre Fuster i Llàtzer Cistierna en la façana de Sant Martí Sacosta, església del Seminari de Girona. Podria pensar-se que fossin també els autors del relleu de Palafrugell. I també a la façana de Sant Martí de Cassà de la Selva n'hi ha un altre igualment molt semblant. L'arc i els elements ornamentals que envolten aquest relleu de Palafrugell són una mica corbats i ondulats, mentre l'ordre de la portalada és de línies molt rectes, la qual cosa fa pensar que el relleu és uns anys posterior. Al damunt del relleu hi ha la rosassa, i a la part superior de la façana, la galeria d'arcs.

A la part esquerra o de tramuntana de la façana hi ha tres finestres superposades, totes emmarcades per motllures clàssiques. La part dreta o meridional l'ocupa una de les parets de la torre campanar, i ho comentem en referir-nos a aquest.

El 1705 es contracta amb Gabriel Picaperas, mestre de cases de la Bisbal, unes obres de condicionament de tot l'interior del temple: nau, capelles i la volta del sotacor. El que ha de fer és picar fins a descobrir la pedra de parets i volta i després posar morter i finalment enguixar i, a la part exterior del temple, netejar totes les teulades. Sembla com si hi

hagués hagut un incendi o inundació o quelcom similar, atès que és una obra acabada, com es veu pel que s'encarrega a Picaperas.

Un cop fetes les feines anteriors, el mateix Picaperas ha de dur a terme unes obres d'adequació estètica, que consisteixen a perfilar de negre totes les junctures del mur, la volta i els arcs (veure fig. 12). I també, encara que en aquest cas com a responsable, ha de "fer pintar a sos gastos": totes les claus de volta tant de la nau com de les capelles i el sotacor "ab los drachs [...] axí dels archs de ditas claus, com dels archs entre clau i clau. Y també deu fer pintar los naxements dels archs del modo que demostren ab la pintura vella que avuy hi es." Avui, d'aquestes obres de policromia en arcs i claus resta només algun petit vestigi.

I, finalment, unes pintures per al presbiteri, les quals possiblement no s'arribaren a realitzar, ja que no hi ha cap testimoni escrit, ni es perceben a les fotografies del presbiteri anteriors al 1936. A la paret del presbiteri hi devia anar "un art com pesca" i a la de l'epístola, al damunt de la porta d'accés a la sagristia, "les armes de la vila", les quals descriu com "un castell y dos garbas de blat", i sota l'escut, un llagut amb pescadors practicant la pesca a l'encesa, que consistia a fer un foc a popa per atraure els peixos, tipus de pesca molt habitual llavors en aquestes contrades (AHG not. M. Pouplana i Brugarol, 1705, reg. 247, ff. 68-71). Aquestes pintures constituïen un homenatge als pescadors, que amb el tribut del peix tant contribuïen a l'obra de l'església. On sí s'han conservat dues representacions d'aquest tipus de pesca, és al presbiteri de l'església parroquial de Cadaqués (fig. 15), on es van realitzar poc després i pels mateixos motius.



El 1759, a partir d'un objectiu principal que era tenir una capella fonda per al Santíssim, es du a terme una important ampliació del temple, projecte que, com hem vist, es plantejà el 1704. Hem fet referència a la solemnitat de la col·locació de la primera pedra i aquestes obres es realitzen amb una celeritat no habitual en l'església de Sant Martí, de 1759 a 1763, i sens dubte la raó principal deu ser l'aportació econòmica de Tomàs Prats.

L'ampliació es realitza a partir de tres capelles gòtiques del costat dret o meridional, en un espai que corresponia a una casa i el cementiri parroquial, i el resultat és que s'amplia considerablement l'espai interior de l'església, a més de fer la capella fonda (veure fig. 9).



Fig. 14a i 14b. Detall de la façana i relleu de Sant Martí.

L'enderroc del mur de la tercera capella, comptant des dels peus, la dedicada a sant Joan Baptista, creà un espai que triplica el de l'esmentada capella i que es destinà al culte a sant Isidre, i també s'hi col·locà un sagrari per al Santíssim, però la capella va ser més coneguda des de llavors amb el nom popular de la capella Fonda. Es va triplicar l'espai de la capella de Sant Joan Baptista i l'enderroc de les altres dues capelles augmenta més del doble l'espai respectiu. L'absència de mur entre elles permet la circulació en aquest nou espai sense passar per la nau de l'església, és a dir, li confereix una certa independència de la resta del temple, i permet augmentar el nombre de capelles: les tres inicials passen a ser set, tres a l'espai central de l'antiga capella de sant Joan Baptista i dues a cadascuna de les laterals. Però també és destacable que la coberta de la part central, o sigui, la pròpiament capella Fonda, siguin cúpules (veure fig. 66a i b). La del tram més proper a l'altar de sant Isidre i el Santíssim, amb tambor per a la il·luminació; mentre que la que cobreix l'es-



Fig. 15. Pesca a l'encesa. Presbiteri de l'església de Cadaqués.

pai de comunicació entre els tres nous espais i capelles és una cúpula cega i la il·luminació se solucionà amb dos ulls de bou a la paret.

Aquesta darrera ampliació va ser una obra ràpida i augmentà de forma important

l'espai del temple. Potser encara és més destacable que va ser una obra del seu temps, atès que tècnicament i formalment respon als criteris i al gust del moment, va ser amb propietat una obra del segle XVIII.

El campanar

L'actual campanar, situat al frontis i a la banda de migdia, substituirà l'anomenat *campanar vell*, construït a tramuntana. La seva construcció es devia iniciar al principi del segle XVII, però deturada l'obra diverses vegades, roman inacabat.

Cal destacar la importància dels campanars, fins a temps no gaire llunyans, com a mitjà de comunicació no exclusivament religiós, sinó de tot tipus d'informació considerada important.

Els campanars foren imprescindibles en viles i ciutats en un passat potser més llunyà a les ciutats, però no tant a les viles. Era el mitjà de comunicació per a tota mena de notícies, religioses o no, i indubtablement, el més ràpid, i aquesta immediatesa per comunicar arriba fins al segle XX, i a les viles, fins ben entrat el segle XX per a les notícies locals, que continuaran depenent del toc de campanes.

Mn. Martirià Brugada, en l'inici d'un interessant article en el qual tracta del campanar de Sant Martí, tant de l'estructura com de les etapes de construcció, fa referència als principals tipus d'avisos. El campanar servia per convocar el poble en assemblea; avisar dels perills públics, com temporals, incendis, atacs d'enemics, especialment els de pirates i corsaris; marcar les hores i les etapes de la

jornada laboral; solemnitzar les festes; anunciar naixements, matrimonis o defuncions, i per difondre determinats productes del mercat (M. Brugada: "El campanar de Palafrugell: un misteri que ja ho és menys", *La Proa*, 14.07.2000).

Juan Frigola, en un article molt viu dedicat als nascuts pels volts del 1936 i que "ignoren totalment el que fou el campanar de la vila" ("El campanar de Palafrugell", *Revista de Palafrugell*, n. 99, 1970), diu: "Segons el so o la campana se sabia el significat del toc" i també: "Si durant el dia s'havia tirat "l'art" a Tamariu o en alguna altra platja, avisaven al campaner i aquest tocava a "peix". La gent comptava les campanades, perquè el nombre d'elles donava el preu de la "terça", i segueix amb altres, i destaca, i és ben cert, la perícia del campaner capaç de comunicar amb tan



Fig. 16. El campanar en escorç.

poques notes, trobant el ritme, les cadències i la pròpia inspiració personal.

El campanar de l'església s'alça a l'extrem meridional del frontis i, malgrat que va quedar sense acabar, té una gran altura (fig. 16). Que no fos finit no és excepcional, ja que, tant a l'Empordà com arreu és força habitual, una vegada construïda la part útil, és a dir, fins al cos de les campanes, i si no sobren els recursos econòmics, que es deixi per més endavant.

Formalment, el campanar respon al tipus que podem trobar en moltes parròquies giro-nines, amb lleugeres diferències d'un a l'altre: de planta quadrada fins a la part superior de la façana i a partir d'aquí, octogonal.

Segons les dades documentals de Josep M. Marquès, podria ser el mestre d'obres Pere Pujals el que treballaria en la volta de la nau i iniciaria el campanar. Mn. Martíà Brugada, basant-se en informacions documentals dels llibres de comptes de la parròquia, reconstrueix la història de la primera fase del campanar, que coincideix cronològicament amb les dades de Marquès.

El cos del campanar, adjacent a l'església, aprofitaria la torre de l'homenatge de l'antic castell de Palafrugell. A la base hi ha una porta d'accés des de la plaça de l'Església, al timpà de la qual es gravà la data 1762; aquesta correspon a la segona fase de la construcció del campanar, quan s'acabaren les obres de la capella Fonda, que ocupà el cementiri ubicat en el que va ser pati d'armes del castell, i el passadís que des d'aquesta porta du a la nau de l'església es cobrí amb volta de canó apuntada, obra dels segles XII/XIII. Uns esglaons permeten accedir al segon nivell del campanar, i la cambra que es troba situada al mateix nivell del cor s'anomena de les cordes perquè era on penjaven les cordes de les campanes i es feien repicar. Té una finestra que s'obre a la façana de l'església i sota aquesta mateixa hi ha l'escut de Palafrugell, possiblement del final del segle XVI, i és una de les representacions més antigues que s'ha conservat (fig. 17). Abans del 36 l'escut quedava sota un timpà d'inspiració clàssica. En aquesta cambra resta part d'un mur de l'antiga església romànica. El parament és característic del segle XI, d'uns 4 m d'amplada i 3 m d'alçada. Aquesta cambra queda coberta per una volta de creueria sostinguda per quatre nervacions de pedra que sostenen una clau de volta on hi ha gravat l'anagrama del nom de Jesús. Una altra escala de cargol, de pedra sorrenca, construïda possiblement el 1752,

porta a la part superior del prisma del campanar, on hi ha la cambra del rellotge. Al mur de llevant, damunt del teulat de la capella Fonda, hi ha una finestra. El rellotge que és a la façana avui resta inactiu. Actualment, les campanes s'accionen amb un rellotge digital que hi ha a la sagristia. La documentació més antiga de la reparació d'un rellotge és de 1647. El 1793 es compra un nou rellotge. Aquesta cambra es cobreix també amb volta de creueria i la clau de volta té esculpit el cor de Jesús.

En amunt, el cos del campanar és octogonal, de menor diàmetre i, per tant, més esvelt. Ens trobem ja de ben segur amb l'obra del segle XVIII; el projecte original del campanar va ser localitzat per l'arxivera municipal, la Sra. M. Concepció Saurí. Darrere del projecte es llegeix la inscripció: "Aquest perfil és de Joan Ranter / Mestre de cases de La Bisbal" (fig. 18 i 19), però no hi ha data. D'una banda, Joan Badia-Homs identifica Joan Ranté o Ranter com a germà de Miquel Ranté, escultor, i tots dos germans treballaven el 1770 a l'ermita de Sant Sebastià de la Guarda (Badia-Homs: "Els retaules de Palafrugell desapareguts. El retaule de Sant Sebastià de la Guarda", *Revista de Palafrugell*, 1997), i d'una altra, la data de 1762 que es troba al timpà de la porta situada sota el campanar mateix fa pensar que correspon a la represa d'obres al campanar d'acord amb el projecte de Joan Ranter, suposició que es pot convertir en afirmació, atès que a l'arxiu parroquial de Palafrugell es conserva una fotografia d'aquest projecte, al dors del qual hi ha escrit: "Proyecto para concluir el campanario de la iglesia parroquial de Palafrugell", amb la data de 1762 (fig. 20). I també ho avalen el fet que quan es demana l'almoïna Barceló, successivament el 1704 i



Fig. 17. Escut de Palafrugell, possiblement de final del segle XVI.

el 1707, per a obres i retaules pendents, es fa referència sempre que hi ha obres pendents al campanar. També concorda, en un moment en què les obres de la capella Fonda estan molt avançades i gairebé acabades, i és l'única obra arquitectònica del temple que resta sense finir, que es demani aquest projecte al mestre de cases Joan Ranter; i les obres degueren iniciar-se immediatament, i s'aturarien, com ha anat succeint temps ençà, quan manquessin diners.

La base d'aquest cos octogonal té als angles unes torretes, que eren garites de vigilància, i a les quals els palafrugellencs han anomenat *botelles*. A cada una de les vuit cantonades s'aixequen les pilastres que havien de sostenir les arcades, però aquestes

Fig. 20. Data de la represa de les obres, esculpida sobre la porta d'accés al campanar.



Fig. 18. Projecte del segle XVIII.



no es van arribar a construir, i així va quedar el campanar, inacabat i sense l'últim cos, un polígon de diàmetre menor rematat amb una cúpula de ceràmica. M. Concepció Saurí i Jordi Font creuen que la Guerra Gran de 1793 va deturar les obres, que ja no es reprendrien.

Hi ha un nou projecte de l'any 1857 de l'arquitecte Martí Sureda i Deulovol (AHCOAC. Dem. Girona Recerca 5011), i el filantrop Josep Torres i Jonama, al principi del segle XX, es va mostrar interessat a sufragar l'acabament del campanar, però, finalment, roman inacabat.

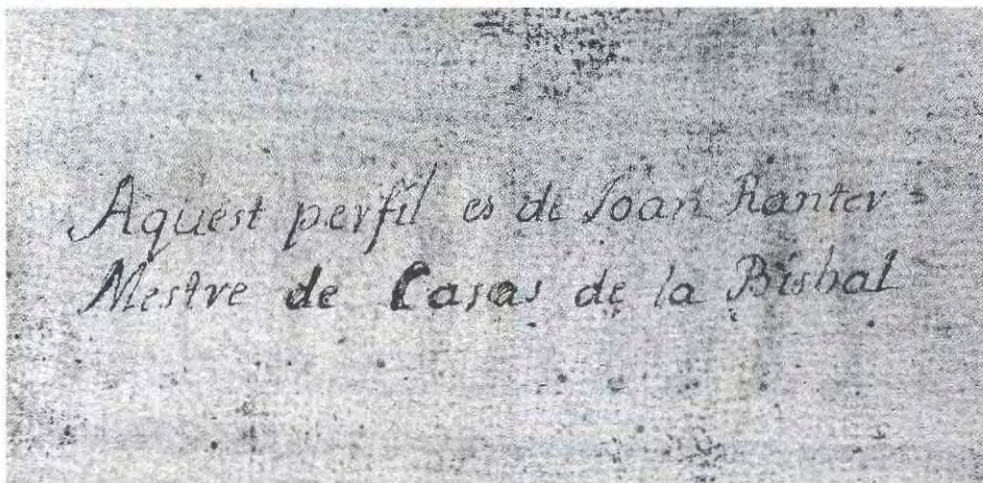


Fig. 19. Inscripció al revers del projecte.

El retaule major gòtic

Obra del segle XV i d'un destacat pintor, Lluís Borrassà, malauradament desaparegut i amb un final desconegut; en tractem, tot i que breument, perquè va ser el retaule major fins a ser substituït al segle XVIII pel retaule barroc i per la iconografia, la qual té punts en comú en ambdós retaules.

El retaule major gòtic, obra del pintor Lluís Borrassà, era dedicat a sant Martí, patró de la parròquia, com ho serà també el posterior retaule major de l'escultor Pau Costa. El principal objectiu de tots dos era el d'honrar el sant titular i destacar la seva vida a través dels episodis més paradigmàtics.

El contracte d'aquest retaule el donà a conèixer Josep Gudiol el 1925. I Mn. Jaume Marquès, director del museu diocesà de Girona, en publicar un article el 1966 ("El retablo gótico de san Martín" (*Revista de Palafrugell*)), i Joan Badia-Homs, un altre uns anys després ("Els retaules de Palafrugell desapareguts. El retaule gòtic de Sant Martí" (*Revista de Palafrugell*, 1997)).

El contracte entre els representants del comú de la vila i el pintor, signat el 1413, és molt explícit i dóna un tipus de dades que no trobem als contractes del segle XVIII, com són les mides i d'altres sobre iconografia. Les precisions i l'exigència de qualitat en els materials són presents tant en aquest contracte com en els del segle XVIII, així com l'acord de pagament en terminis. La legislació gremial era molt conservadora i es modifica molt poc des dels seus orígens medievals fins que desapareix, a les darreries del segle XVIII.

Es desconeix quina fou la sort del retaule en ser substituït pel d'en Costa. Badia-Homs suggereix algunes hipòtesis en l'article abans esmentat, que són les habituals en aquests casos: hauria estat ubicat en una capella lateral de l'església, o tras-

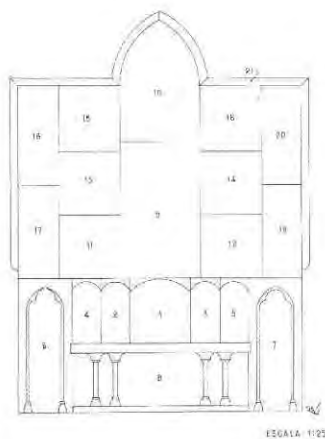


Fig. 21. Esquema del retaule major gòtic.

Mr. Jaume Marquès

lladat a la capella del veïnat de Santa Margarida, on hauria estat destruït el 1936, hipòtesi que no es pot confirmar si no disposem de documentació fotogràfica; o bé hauria estat destruït com a obra caduca. En aquest últim supòsit, bastant freqüent, era costum que es lliurés a l'escultor a qui s'encarregava el nou retaule, com a part del pagament, perquè podia fer ús de la fusta. Però quan es dona aquesta última circumstància, acostuma a figurar en el contracte amb l'escultor o pintor que se'n fa càrrec, i aquesta dada no consta en cap dels dos contractes que se signen amb Pau Costa. Aquest fet, tanmateix, no exclou totalment la hipòtesi.

Marquès, basant-se en les dades iconogràfiques del contracte, en va fer una reconstrucció esquemàtica (fig. 21), la qual reproduïm perquè permet fer algunes comparances iconogràfiques amb el retaule barroc (veure fig. 26). Cada una de les peces de fusta o taula ha estat numerada per Marquès.

Com és habitual i, fins i tot obligat, el sant titular, sant Martí, és ubicat al carrer central (n.º 9), com ho farà també el barroc. L'episodi triat és la consagració episcopal de sant Martí, episodi que el retaule barroc reproduïx en un dels quatre relleus laterals, representació iconogràfica de sant Martí com a titular. En el retaule de Borrassà, el sagrari (n.º 1) és també al carrer central, i, finalment, al carrer central i àtic (n.º 10), hi ha el Calvari, com és costum en la majoria dels retaules gòtics i ho serà fins al segle XVII, quan el Calvari es traslladarà al bancal.

Al bancal, i a un costat i a l'altre del sagrari (n.º del 2 al 5), hi ha episodis de la

vida de sant Martí, seleccionats, segons disposa el contracte, per un religiós, Fra Salvador; però aquests episodis no s'especifiquen.

Als primers carrers laterals, tant del primer com del segon cos (n.º de l'11 al 16), novament hi ha episodis de la vida de sant Martí, també seleccionats per Fra Salvador, i tampoc especificats.

Els dos carrers laterals extrems (n.º del 17 al 20) es dediquen a sants, amb la qual cosa coincideix amb el barroc, encara que no són els mateixos. Són, per ordre de numeració: sant Francesc d'Assís, un episodi de la vida d'aquest sant, santa Caterina amb la roda del martiri i santa Margarida amb el drac, el seu atribut més representatiu. Aquesta és copatrona de Palafrugell, i segons Badia-Homs, el seu culte a la vila deu procedir de l'antiga església del veïnat de Santa Margarida, o la Vilarnau, topònim documentat al segle XII.

Finalment, el n.º 21, el guardapols, peça de fusta que sobresurt per protegir el retaule, té l'escut de Palafrugell, tal com descriu el contracte i de la mateixa manera que el trobarem representat al retaule del segle XVIII. Badia-Homs, a l'article abans esmentat, hi fa referència per destacar, d'una banda, que és la primera menció coneguda de l'escut d'armes de la vila i, de l'altra, per manifestar que la descripció detallada que se'n fa permet comprovar que el pas dels segles no l'havia alterat: un palau entre dues garbes, tal i com el descriu el contracte de 1413. Els canvis actuals en l'escut no responen, per tant, a la tradició històrica.

Els contractes del retaule major del segle XVIII

En contractar-lo amb Pau Costa, es posa de manifest el desig que sigui obra d'un destacat escultor del moment i també s'evidencia que es vol un retaule com altres propers: el de Cassà, primer, i finalment, el d'Arenys de Mar, obres del mateix artífex. De cost molt elevat en relació amb les possibilitats econòmiques de la vila, té com a conseqüència que quan l'escultor mori encara no se li haurà acabat de pagar; que es retardi la dauradura, contractada amb el daurador Francesc Serra, la qual també té un altíssim cost, i que, quan s'acabi, encara es degui al batifuller una quantitat apreciable.

El pintor Lluís Puntis fou el primer a tractar del retaule major del segle XVIII en un article publicat el 1914 ("L'art cristià a Catalunya. Església parroquial de Palafrugell", *Baix Empordà*), quan encara es desconeixia l'escultor, de la qual cosa es lamenta, atès que el situa entre els grans escultors hispànics del barroc. Serà descobert uns anys després, el 1922, quan Josep Clos, aleshores vicari de la parròquia de Sant Martí, cercant informació als *llibres de l'obra*, trobà un full amb informació de l'obra, els artífexs i altres dades que va considerar de gran interès i que s'havien de donar a conèixer, cosa que farà aquell mateix any a la *Fulla Dominical Mariana* de Palafrugell. L'esmentat full diu el següent:

"Conforme se desprende de la Obra de la iglesia parroquial de San Martín de

Palafrugell, los vecinos de la misma firmaron el acuerdo a los 16 de mayo de 1644 de hacer el retablo mayor de dicha iglesia; el que se concluyó a últimos del año 1784 en el modo que hoy día está; habiéndose hecho casi todo de limosnas y del derecho del pescado en los días festivos, previa la dispensa del señor Obispo.

Su escultor fue Pablo Costa de Barcelona, y su dorador Francisco de Asís Serra.

Vere Juan Collboni, cura párroco"

Juan Collboni fou rector de la parròquia de Sant Martí durant els anys 1842-48 i la seva nota és un resum dels acords del Sindicat de l'obra nova de 1644, dels quals hem tractat; però aquest resum contribueix que es doni com a data inicial de realització del retaule major l'any 1644, com farà Tomàs



Vicens en un article publicat el 1934, que si per una part contribueix a una difusió més gran, tant del retaule com dels artífexs, també col·labora, en citar textualment la nota de Collboni, a la creença que el retaule s'havia iniciat el 1644, idea que es va mantenir durant bastant temps ("El retaule major de l'església de Sant Martí de Palafrugell", dedicat a Carles Rahola, *Baix Empordà*, 1934).

Martinell es trobà també amb la mateixa informació: "No hem pogut obtenir altra documentació d'aquest retaule per a fer-ne un estudi més aprofundit. Sabem que es prengué l'acord de la seva construcció el 1644 i s'acabà el 1784. L'última d'aquestes dades, déu [deu] fer referència al daurat, i la primera, a gestions i preparatius preliminars semblants als que hem vist a altres obres. Lògicament, hem de datar el retaule que ens ocupa, entre els anys 1711 i 1723, que és el període de major activitat del seu autor, just després de construir el d'Arenys de Mar, que sembla que el va precedir." (Martinell: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, II, 1961). Martinell, coneixedor de les dades del retaule d'Arenys i bon coneixedor del barroc salomònic, precisà bastant, encara que no tingués més dades.

Els contractes per realitzar aquest retaule, perquè n'hi ha dos de successius, els varem localitzar nosaltres, i es publicaren el 1988 a *Escultura barroca a Catalunya*.

Fig. 22. Retaule major de Sant Martí.
Cassà de la Selva.

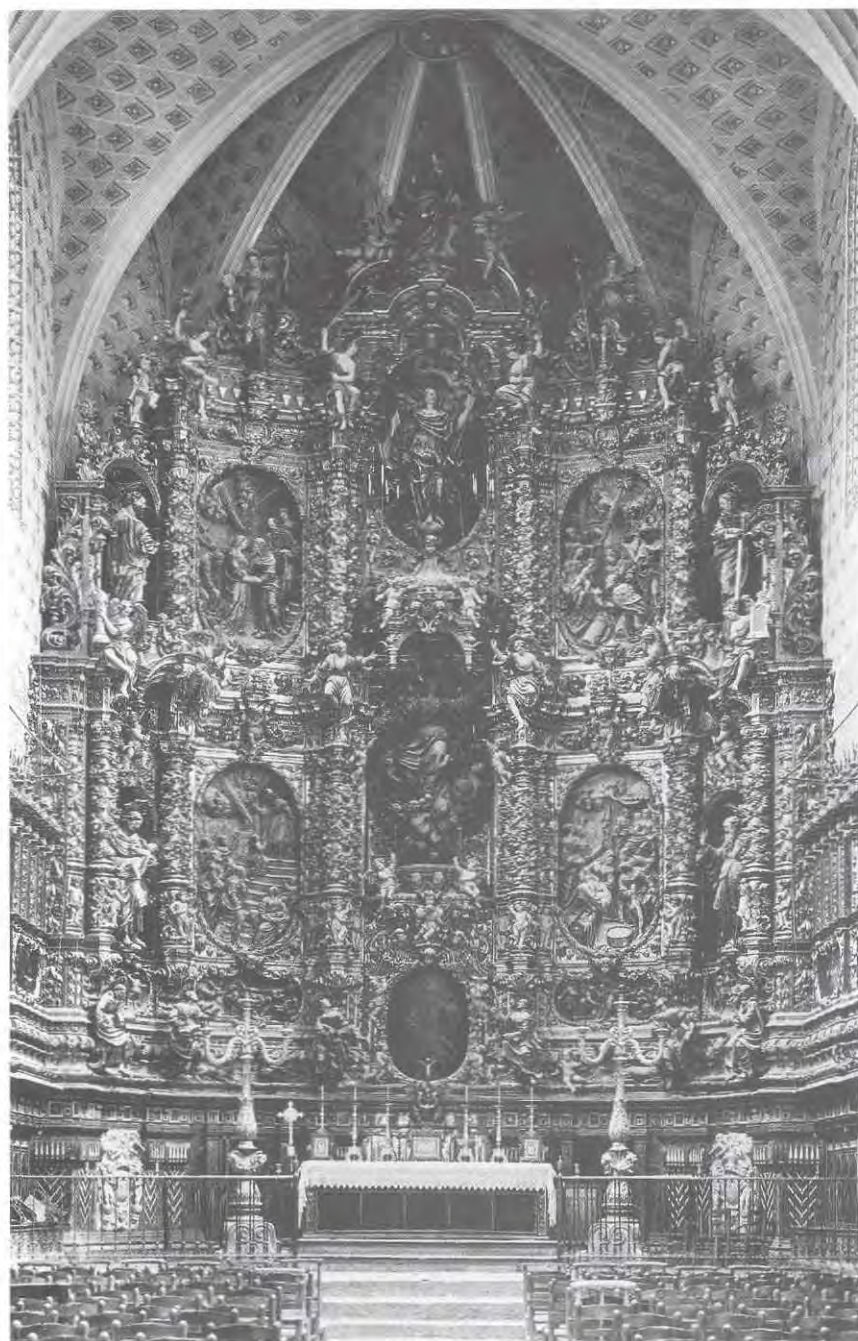
El primer, de 1708, se signa en un moment en què Pau Costa era compromès en diversos retaules alhora. Es devia trobar finint el retaule major de Cassà de la Selva, també dedicat a sant Martí (fig. 22), i devia estar iniciant el retaule major d'Arenys de Mar, d'advocació mariana; i a més d'aquests majors havia contractat altres retaules menors: un a la parròquia de Sant Martí de Cassà, el de la Mare de Déu de les Sogues (1707) i el retaule de la Concepció per al monestir de Santa Clara de Girona (1708).

La primera condició que es posa a l'escultor és la següent:

"E primerament es pactat, convingut y concordat per y entre ditas parts e lo dit señor Pau Costa hage de fer y fabrica, com fer y fabricar promet lo dit retaula major conforme a la trassa que per dits señors sindichs se firmaran, que es la trassa del retaule major de la iglesia de Cassà de la Selva [...]. Y que lo dit retaula fahedor hage de imitar tant en lo rumbo com en lo polides de la scultura al dit retaula de Cassà de la Selva."

(Contracte d'11 de juliol de 1708)
(AHG notari. M. Pouplana i Brugarol, 1708, reg. 250, ff. 138-142; publicat a Pérez Santamaría, *Escultura barroca a Catalunya...*, 1988, p. 592-594)

Es posa de manifest que en aconseguir els fons de l'almoïna Barceló durant un període de quinze anys, es veuen amb forces per



Arxiu Històric Fidel Fica

Fig. 23. Retaule major de Santa Maria.
Arenys de Mar.

contractar un gran retaule i amb un escultor aleshores prou conegut, i, a més, no volen ser menys que els d'altres viles properes.

El retaule no es va iniciar a partir d'aquest any, ni d'aquest contracte, però, tot i així l'acord era ferm, atès que en una època a Pau Costa del seu procurador Genís Monsech, datada el 30 de maig de 1709, aquest li lliura pagaments cobrats de quatre retaules, un d'aquests procedent del sagristà de Sant Martí de Palafrugell: "a bon compte del preu del retaule de dita iglesia, tinc rebudes doscentes lliures". El 1710, quan signarà el segon contracte, els retaules majors de Torelló i Cassà són acabats i només treballa, pel que fa a retaules majors, en el d'Arenys de Mar (fig. 23). Aquestes 600 lliures barcelonines que se li havien avançat se li descompten del preu del nou retaule. Però ara volen un retaule com el d'Arenys, el qual deuen veure més majestuós:

"La trassa firmada per lo reverent Ramon Oliver, lo notari avall escrit y per lo dit senyor Pau Costa que és la trassa del retaule major de la iglesia de Arenys de Mar [...] y que lo dit retaule fahedor aja de imitar tant en lo rumbo com en la polidesa de la escultura al dit retaule de Arenys ab condició que tinga de fer sinch panys, conforme y corresponents als sinch panys de les parets que son en lo presbiteri de la dita iglesia de Palafrugell."

(Contracte de 2 de novembre de 1710) (AHG notari M. Pouplana i Brugarol, 1710, reg. 253, ff. 337-380; publicat a Pérez Santamaría, *op. cit.*, p. 594-596)

El canvi d'un model a l'altre els costà 2.500 lliures més, atès que pel de 1708 es pactà 3000 lliures. Les dues quantitats són

apreciables per les seves possibilitats, però sobretot l'última:

"Item y finalment és pactat que per la fàbrica de dit retaule major prometen dits senyors síndichs... donar i pagar a dit senyor Costa...sinc mil y sinc centas lliuras barcelonenses, compresas ab dita quantitat sis centas lliuras...que dit senyor Costa ja te rebudas per la primera fàbrica de dit retaule i capitulació sobrachalendada, las quals quatra mil y nou centas lliuras restants prometen pagarli en la forma i manera següent...: dos centas lliuras lo dia que dit senyor Pau Costa enviarà pòlissa firmada de sa mà, sinch centas lo dia que lo dit senyor Costa vindrà a fer la habitació en lo present Castell per fer lo dit retaule...i las restants... a vuyt anys...pròxims y immediatament següents."

(Contracte de 2 de novembre de 1710. AHG notari Pouplana i Brugarol, M.; reg. 253, 1710, ff. 337-338; publicat a Pérez Santamaría, *op. cit.*)

Tot i que tenia avançades aquestes 600 lliures i que en aquest contracte es fixen vuit anys per pagar el cost del retaule, i pagaments en un termini cada any, els acords no es compleixen ni de lluny. Dos dies abans de morir, el 5 de novembre de 1726, Pau Costa encara no l'ha acabat de cobrar, i per això disposa en el seu codicil:

"Cent sexanta lliuras, moneda barcelonesa, per ell abedoras (sic) y cobradoras de la Universitat y obra de la iglesia de la vila de Palafrugell, a bon comta de major quantitat que la dita Universitat y Obra me estan devent per la fàbrica del retaule major de dita iglesia que tinch fet [...] apliqui en caritat de missas, celebradoras per las ànimas del Purgatori."

(A. P. Cadaquès, Llibre de testaments i codicilis..., 1714-50, ff. 227-228; publicat op. cit.)

Dels contractes són també interessants les disposicions que fan referència al lloc de treball i al trasllat de materials, fruit dels mitjans de l'època tant per al desplaçament de persones com per al transport de mercaderies, molt diferents de les d'avui dia. Quan es tractava de realitzar un retaule major, el més habitual era que l'escultor i el seu taller treballessin *in situ*, com ho faran a Palafrugell, i els contractes són explícits. Però hi ha diferències entre els dos contractes. En el de 1708 es posa a disposició de l'escultor el lloc de treball i la casa, però aquesta només amb llits, mentre que el de 1710 posa a disposició de l'escultor i la família una casa amb tot el necessari llavors. Exigències de l'escultor o millor disposició de la part contractant? Pensem que és més probable la primera possibilitat.

"Item és pactat e los dits reverents i honorables síndichs convenen i prometen a nal dit senyor Pau Costa lo següent:

Primerament de donarli puesto capàs per treballar i fer dit retaule y tenir la fusta y obra treballada tot lo temps que se continuara la obra de dit retaule.

Item prometen donarli casa capàs per habitar ell i tota la família i tots los qui treballaran en dit retaule, donantli llits, roba y taula, tarrissa, vidre, mobles de cuyna, banchs, taulas y tot lo necessari de una casa."

(Contracte de 2 de novembre de 1710)

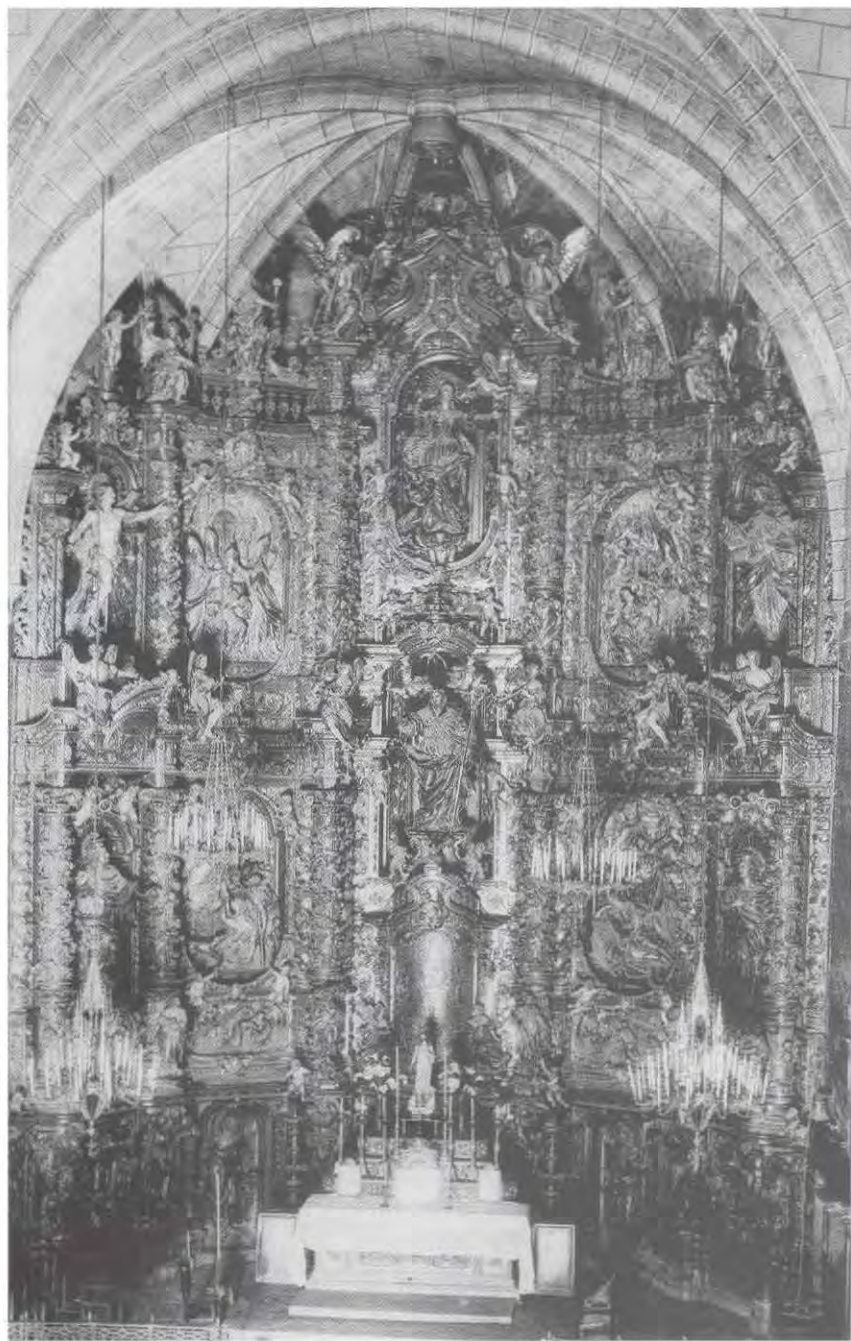


Fig. 24. Retaule major de Sant Martí.
Palafrugell.

I com que no tots els materials per a l'obra del retaule es troben a prop, i en aquest cas, fins i tot el més important, que és la fusta, s'acorda en el contracte que Pau Costa té l'obligació de costejar-ne el transport, des del lloc en què es talen els àlbers fins al mar, en una bona platja on pugui ser embarcada; així com pagar aquells que la pujaran a la barca. A partir d'aquí, les despeses del transport són a mitges entre Pau Costa i els síndics de Palafrugell, amb la condició que: "no tinguin dits senyors síndichs obligació de fer anar a cercar dita fusta més lluny que és de dit present Castell de Palafrugell fins al Llobregat"; condició en què coincideixen els dos contractes, com en bona part dels acords.

Hem fet referència a les diferències més rellevants. La dauradura del retaule es realitzarà bastants anys després, gairebé cinquanta, i hem vist com una nova autorització del tribut del peix, i en condicions excepcionals, la farà possible (fig. 24). No tenim el contracte signat amb el mestre daurador Francesc Serra i, per tant, per a les dades ens hem de basar en els llibres de l'obra de l'arxiu parroquial.

D'acord amb la informació que proporciona el *Llibre II de l'obra* (1771-1857), el daurador i el seu taller tindran unes condicions de treball semblants a les de l'escultor i el seu taller: "tinch pagat per lo lloguer de la casa per los doradors, 40 Lliures". Aquesta "exida", i d'altres a partir de l'any 1771, en la qual el bisbe dona nova autorització, ens indiquen que es posen a treballar tot d'una i comencen a pagar el material més costós de la dauradura, els panys d'or, el preu dels quals comporten que la dauradura pugui ser tant o més costosa que l'escultura d'un retaule: "Tinch pagat a Jaume Mayol, batifuller de Barcelona, a compte dels 99.000 panys de or que ha subministrat a 18 LL. 9 sous mil".

En l'esmentat *Llibre II* hi ha també constància de pagaments al daurador i el seu taller, fins i tot amb especificació i diferenciació de jornals de fadrins, aprenents i mestre, i els terminis de pagament al batifuller, Jaume Mayol. Quan s'ha finit l'obra de dauradura, el batifuller encara no ha acabat de cobrar, com consta en el *Llibre de comptes*, quan el supervisa el bisbe en una visita pastoral de 1785. Se li deu una quantitat apreciable: 311 lliures barcelonines, 17 s.

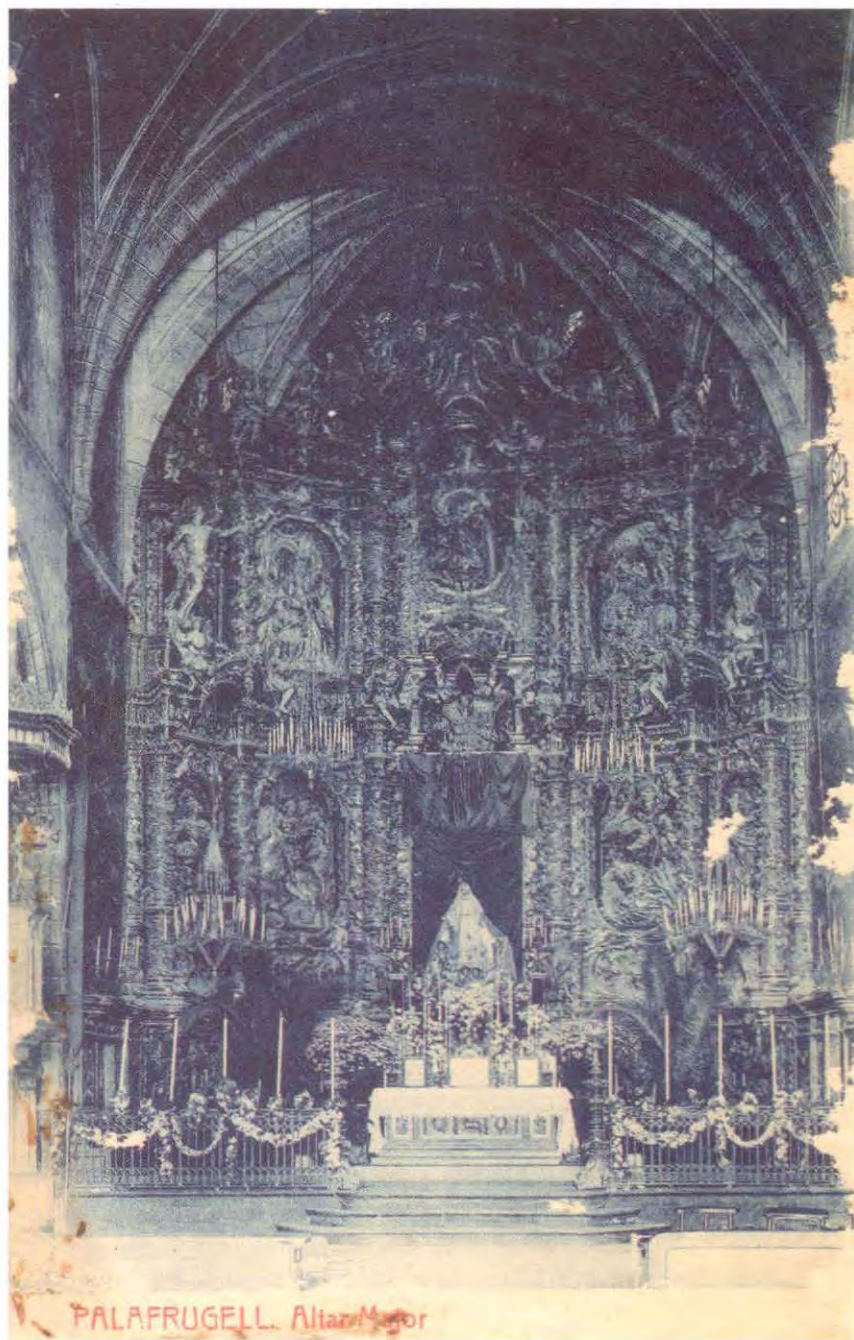
El retaule major del segle XVIII

Com a retaule major barroc, fou d'un gran efecte escenogràfic, amb la finalitat d'impressionar els feligresos, en línia amb les directrius de la Contrareforma. L'estructura arquitectònica amb les grans curvatures, combinant concavitats i convexitats, tant en planta com en alçada, els marcs el·líptics per als relleus, la disposició helicoidal de l'ornamentació de les columnes, en posen de manifest el dinamisme barroc. En la iconografia es palesa la integració del patró i les devocions locals, que són al retaule major gòtic, en un conjunt en què el llenguatge artístic barroc destaca les prioritats contrareformistes: l'exaltació eucarística, l'apoteosi del sant patró i l'emfasització musical del missatge religiós. El sòcol del retaule ens sembla especialment destacable per les figures dels atlants, homenatge a l'esforç i la contribució dels palafrugellencs a l'obra del retaule, figures molt reeixides, en un retaule en el qual destaca la qualitat.

El que ha estat el darrer retaule major que va tenir la parròquia de Sant Martí i la vila de Palafrugell, un majestuós i impressionant retaule, segons manifestacions de molts dels que el van conèixer, revelades també en articles de premsa anteriors a 1936, i que les fotografies d'arxiu ens permeten de copsar a nosaltres, ocupava tota l'alçària de la capçalera del temple fins a la volta, i es corbava en amplària per adaptar-se totalment a l'espai, per donar compliment a les estipulacions del contracte (fig. 24 i 25). D'acord amb les dimensions del temple, l'amplada de la nau central, sense capelles, és d'entre 9,66 i 9,92 m i l'alçària, de 14,90 m, la qual cosa ens en permet calcular la grandària. Tant el pintor Lluís Puntís, com Tomàs Vicens, els autors dels primers articles sobre el retaule, de què hem parlat línies abans, fan un càlcul de les mides, i és Tomàs Vicens el qui s'hi apropa més en apun-

tar uns 10 m d'amplària i entre 13 i 15 m d'alçària, mentre que Lluís Puntís el veu tan grandios que exagera, atès que imagina una amplada de 13 m i una alçada de 20, mesures que sobrepassen, en grau considerable, les dimensions del temple mateix.

No cal dir que aquests grans retaules majors, teló de fons de les cerimònies litúrgiques, devien impressionar molt el devot quan entrava al temple, i tant la riquesa i profusió de daurats, com les nombroses imatges produïen una sobrevaloració del presbiteri i del retaule major, que a manera d'escenari teatral copsaven immediatament els fidels. Quan començaven les funcions religioses, acompanyades de la música dels òrgans, els sermons dels predicadors feien la resta. Els preveres en els seus sermons feien ús, moltes vegades, d'un llenguatge retòric, amb nombroses metàfores: eren ser-



mons grandiloqüents, per persuadir, però no sempre entenedors per a uns fidels majoritàriament pagesos, que com el públic d'un teatre, volia seguir la representació. De vegades, les imatges o escenes del retaule adients per a un determinat sermó s'hi integraven i, d'aquesta manera, la paraula accentuava el valor del retaule i esdevenia més entenedor per al fidel. Per a la interpretació dogmàtica i simbòlica, feien ús de l'autoritat dels textos sagrats, amb cites tant del Nou com de l'Antic Testament i de pares i doctors de l'Església, molt abundoses en alguns sermons. Tot això feia que el temple esdevingués per als feligresos el lloc més impactant i emotiu del seu entorn, un *sumum*.

El que acabem de dir pot explicar, en part, i fer-nos entendre a nosaltres, l'acord del tribut del peix, malgrat que suposés treballar dia rere dia en una feina dura. Cal afegir que les estipulacions dels contractes pel que fa als models, primer del major de Cassà, després del d'Arenys, ens fan intuir una certa competència entre les viles, i contribueixen alhora a explicar l'acceptació del tribut esmentat, evidentment imprescindible si tenim en compte que el cost del retaule esdevé especialment oneros per a una vila que ja es troba endeutada des del 1588. Aquest fet explica la llarga durada de l'obra, cosa que no és excepcional i és com passa habitualment en les dels grans retaules majors d'altres viles. El retaule major era l'obra d'art religiós en la qual tots contribuïen i que tots sentirien com a seva.

Fig. 25. Retaule major en una cerimònia litúrgica poc abans de 1936.

I fins abans de ser destruït, aquesta admiració per l'obra de tots es va mantenir. En paraules de Pla es fa ben palesa: "Quan el sol moribund entrava pel rosetó de l'església de Palafrugell i tocava d'una manera progressivament esmorteïda les formes daurades i polsoses de l'altar, es produïa una fascinació delicadíssima, una espècie de espiritualització de la realitat, que tots els qui hem nascut en aquest poble hem portat a la memòria tota la vida" (Josep Pla: *El meu país. Reflexions sobre l'Empordà*, ed. 2004).

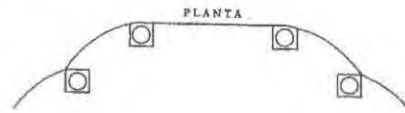
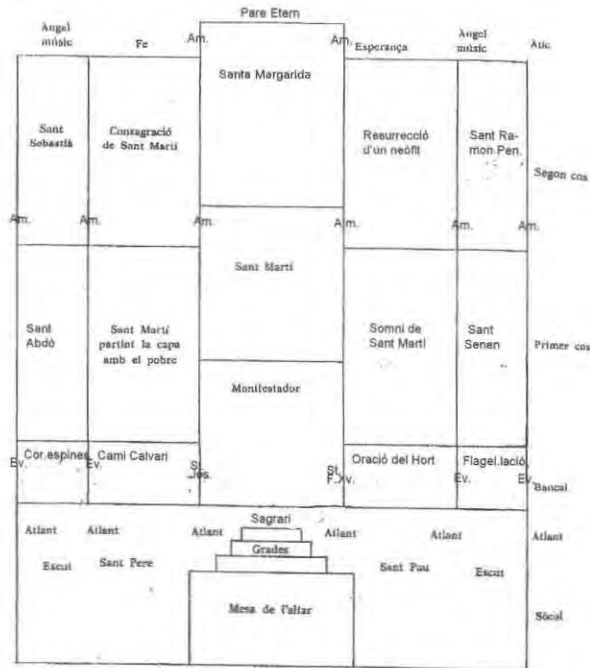
Començarem l'anàlisi del retaule per l'estructura arquitectònica, continuarem per la iconografia o les imatges, en aquest cas observant les concomitàncies amb el retaule del segle XV, i els aspectes formals, per destacar-ne les figures i escenes més reeixides, i fer-ne una valoració. I tot i que aquestes grans obres són sempre de taller, el retaule produeix una impressió de gran unitat en la qualitat, la qual cosa ens obliga a fer una anàlisi molt detallada i rigorosa per veure-hi diferències.

Estructura arquitectònica

L'estructura, és a dir, les parts en què es divideix el retaule i els elements arquitectònics que en constitueixen l'entramat o arquitectura, i la seva disposició, ens donarà les diverses tipologies.

Columnes i entaulaments constitueixen els ordres arquitectònics i són els elements fonamentals de l'arquitectura dels retaules. Les primeres són els elements de suport per excel·lència en un retaule. Els segons són els elements sostinguts. Les columnes separen els carrers, els entaulaments diferencien els cossos.

Aurora Pérez



Signes convencionals:
Am. Angel músic
Ev. Evangelista

A l'esquema del retaule de Sant Martí, en visió frontal (fig. 26), s'hi poden veure:

de baix a dalt, els cossos o pisos: sòcol, bancal, primer cos, segon cos i àtic;

d'esquerra a dreta, els anomenats carrers. El retaule té cinc carrers, nombre que només acostumen a tenir els grans retaules, com són els majors. Es prioritza aquí, com és habitual, el carrer central, que és on es vol conduir la visió, perquè s'hi ubiquen les imatges principals, i sempre la imatge titular, és a dir, aquella a la qual es dedica el retaule; i per aquesta raó té més amplària, més fondària i més curvatures. A banda i banda del carrer central, hi ha els carrers laterals.

Fig. 26. Planta i alçat del retaule major.



A la fotografia de conjunt (veure fig. 24) i a l'esquema es pot apreciar com els pisos del carrer central no es corresponen exactament amb els dels carrers laterals, sinó que cadascun s'endinsa en el següent. És el que se'n diu trencar l'horitzontalitat, molt característic del retaule barroc, i la raó d'aquest trencament de la retícula respon també a la intenció de prioritzar-lo.

A l'esquema de la planta (veure fig. 26) veiem les curvatures que l'adapten a la capçalera: una gran curvatura central, corresponent al carrer central i als immediats laterals, i una curvatura menor a cada costat, que correspon a cadascun dels dos carrers laterals extrems. Es tracta, doncs, d'una planta trilobulada, que posa de manifest la dinàmica barroca del retaule.

Si comparem les imatges corresponents al retaule major de Cassà de la Selva (veure fig. 22), el qual segons el primer contracte, que se signa a Palafrugell possiblement el 1705, havia de ser-ne el model, que també desaparegué durant la Guerra Civil i que pel que fa a tipologia era pràcticament idèntic al major de Sant Feliu de Torelló (fig. 27), amb el segon i definitiu model, el retaule major d'Arenys de Mar (veure fig. 23), contractat el 1706, i el retaule de Palafrugell, es fan evidents alguns canvis.

En el cas dels dos primers, tota l'arquitectura del retaule, des del sòcol fins a l'àtic, es troba profusament ornamentada i gairebé podríem dir que amagada. Les columnes són

Fig. 27. Retaule major de Sant Feliu de Torelló.

salomòniques, que són les que habitualment s'identifiquen amb l'arquitectura barroca, atès que el seu desenvolupament helicoidal els proporciona una palesa impressió de dinamisme, i encerclant les espires, una rica ornamentació constituïda, com és habitual en els retaules, per pàmpols i raïms aède significació eucarística: acompanyats d'aus que picotegen i d'angelets *putti*. Columnes dinàmiques i ornamentades, característiques aquestes molt del gust barroc.

El retaule de Palafrugell (veure fig. 24) és d'identica tipologia al major d'Arenys, el segon model (veure fig. 23), amb l'excepció del sòcol, que en el cas d'Arenys ja era fet quan Costa es va encarregar de l'obra. En ambdós, en comparació amb els anteriors, hi ha una major claredat compositiva, malgrat que tots els elements arquitectònics s'enriqueixen amb abundant ornamentació. Tanmateix, com va assenyalar Martinell, la disposició de sis el·lipsis entorn de la fornícula central, que són els quatre relleus, dos a cadascun dels carrers laterals, més l'el·lipse del manifestador del primer cos i la de la fornícula superior (fig. 28), prioritzen la fornícula principal, la qual, com ja hem dit, ha de ser el focus d'atenció primordial, i contribueixen a una major claredat i harmonia. Ara bé, la introducció d'un marc el·líptic als relleus dels carrers principals, Pau Costa la du a terme amb anterioritat al d'Arenys, tot i que no és un retaule major. Es tracta del retaule de Nostra Senyora del Roser de la parroquial de Sant Esteve d'Olot (contractat el 1704), i tot i que aquest no és retaule major, té també cinc carrers, encara que tot ell té unes dimensions menors. En deixar de banda un marc rectangular per als relleus dels carrers d'un retaule, cosa habitual fins llavors, Costa manté, i fins i tot accentua, el dinamisme barroc que propicien les curvatures i, a més, aconsegueix la perícia de crear les evidents claredat i harmonia esmentades.

C. Martinell, op.cit., II, p. 77

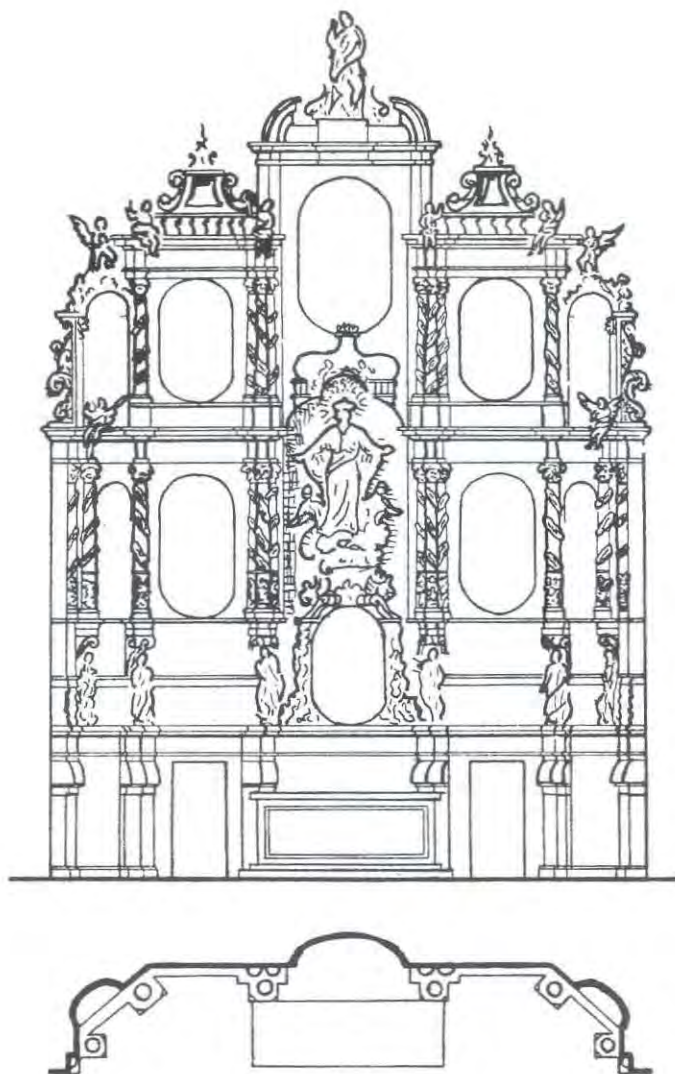


Fig. 28. Esquema del retaule major d'Arenys de Mar.

Hi ha també diferències pel que fa a les columnes, totes salomòniques en els retaules de Torelló i Cassà, com ja hem dit, amb les dels retaules d'Arenys i Palafrugell. I també entre aquests dos últims. A Arenys, les columnes del primer cos no són salomòniques, tot i que el



fust té una exuberant ornamentació vegetal, marcadament naturalista i floral, en disposició helicoidal. Segueixen sent salomònics els quarts de columnes que flanquegen les columnes principals i totes les columnes del segon pis. A Palafrugell, les columnes principals, d'ordre compost com en tots els anteriors, han deixat de ser salomòniques en els dos pisos. A més, en aquestes columnes es dona un pas més en el tipus introduït a Arenys. El fust, estriat, es presenta menys carregat d'ornamentació, de manera que les garlandes en disposició helicoidal, i també amb ornamentació floral, tot i que recorden l'ondulació de la columna salomònica, deixen veure molt nítidament el fust estriat. I el resultat és que la impressió de moviment és menor que al d'Arenys. Els quarts de columna segueixen sent salomònics, amb raïms i pàmpols que envolten les espirals.

No obstant això, la columna no és l'únic element a considerar en l'evolució d'un retaule i en aquests dos, d'Arenys i Palafrugell, perdura la composició per pisos i es manté la gran riquesa ornamental barroca. És en el major de Cadaqués (fig. 29), l'últim gran retaule major de Pau Costa, on es veuen uns canvis: la total desaparició de la columna salomònica, una ornamentació més mesurada, la qual no amaga els elements arquitectònics, i la major prioritització del carrer i les fornícules centrals amb les dues gran columnes eixos; i és aquí on hi ha una evolució clara vers un barroc més mesurat i de fornícula única, els retaules que Martinell anomena de composició unitària, evolució en estreta relació amb la que té lloc en altres indrets hispànics (Pérez Santamaría: "El academicismo de Jacint Moretó y su influencia en retablos catalanes del siglo XVIII" 1992).

Fig. 29. Retaule major de Cadaqués.

Iconografia

Com a introducció a la iconografia del retaule de Pau Costa, volem fer referència als gravats, que van ser una important font d'inspiració dels artistes, com ara Pau Costa.

Escultors, pintors i arquitectes se servien de gravats que circulaven fàcilment des del segle XVI, però més encara als segles XVII i XVIII, i aquests varen ser essencials per a la difusió de models, tipus iconogràfics i composicions dels artistes més acreditats, italians, però també flamencs. A més, la pintura italiana era gravada sovint per artífexs flamencs, i a la vegada, els gravats flamencs influïen en pintors italians, gravats que en algunes ocasions també havien tingut una primera influència italiana; i d'això se'n deriva un gran entrellat d'influències.

Però també es gravaven obres clàssiques, gregues o romanes, generalment escultòriques, conegudes de temps o acabades de descobrir, i que produïen impacte, com és el cas del Laocoont (fig. 30). I, a més, es van difondre gravats "inspirats" en obres antigues; i diem això perquè en realitat reflectien només la representació mental que en tenia l'artista gravador: així en models d'atlants (fig. 31 i 32) i en el *Porticus persica* (fig. 33), tot i que, evidentment, n'hi d'altres.

Els pintors eren amb freqüència també gravadors de la seva obra i, fins i tot, d'obres d'altres, i és fora de dubte que les obres més reeixides i valorades les gravaven diversos gravadors i mai no resulten òbviament iguals, com per exemple, figures i escenes de la capella Sixtina (fig. 34 i 35), especialment la volta, o gran part de l'obra de

Rafael. Aquest és un dels artistes que més ràpidament es va difondre a través de gravats, sobretot de Marcantonio Raimondi (1480-1534 ca.), el qual al llarg de vuit o nou anys reproduí les obres de Rafael; després tindrà taller propi, on gravadors que s'hi hauran format difondran igualment Rafael; i encara, fora del taller de Raimondi hi haurà més gravadors que reproduiran obra de Rafael.

És cert que també hi havia obres que no es van gravar mai, però tampoc coneixem quines; tanmateix, presenten tipus iconogràfics que el mateix pintor o escultor ha repetit en altres obres que sí que s'han gravat, perquè la majoria dels artistes creen un determinat nombre de tipus iconogràfics i en fan ús tant per a les figures mitològiques com per a les religioses. Com a exemples, les cleopatres i magdalenes de Reni, els Hèrcules i sant Cristòfol d'aquest mateix pintor, que també era gravador i que, a més, va ser gravat per altres gravadors, raó per la qual va tenir una àmplia difusió.

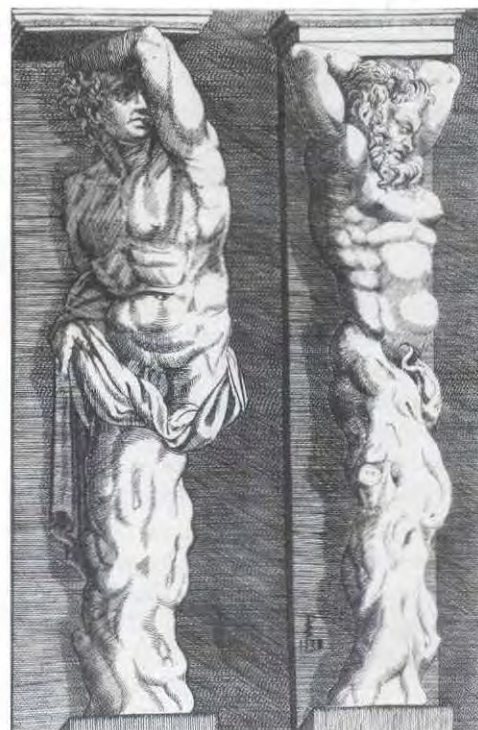
I així com l'escultor o el pintor vol ser o, com a mínim, semblar original, i al mateix temps té les seves pròpies preferències, quan es tracta de composicions pot fer ús de més d'un gravat, i, malgrat tot, si és un bon pintor o un bon escultor, com és el cas de Pau Costa, pot acabar creant els seus propis tipus iconogràfics.

Pons Guri va ser pioner, en el cas de Pau Costa, en la descoberta d'uns gravats de Maratta que inspirarien l'Assumpta i altres relleus del retaule major d'Arenys (Pons Guri, "Uns gravats italians inspiradors del nostre retaule major", 1968), i hi hem fet referència en tractar d'immaculades o

Fig. 30. Laocoont. Gravat per N. Beatrizet (*The Illustrated Bartsch*, vol. 29, 1982, 91 (265).



Fig. 31. Atlant. Gravat 1538, Monogrammist Ps. (*The Illustrated B.*, vol. 31, 1986, 3(497).



Biblioteca de Catalunya

Biblioteca de Catalunya

assumptes. Sens dubte que aquesta va ser una important aportació, tot i que pensem que a la influència del pintor Maratta, s'hi ha de sumar la de Reni i altres pintors, i també la de pintors, o fins i tot escultors, que varen influir en aquests, o la de pintors i gravadors que varen ser influïts per Maratta, o més encara per Reni; i les obres d'ambdós es van difondre especialment a través de gravats, propis o d'altres gravadors (Pérez Santamaría: "El escultor Pau Costa y el arte italiano", 2000).

Considerem que Pau Costa es consolida com a escultor, i així ho hem dit des del 1996 ("Influencias italianas en el convento de Carmelitas de Vic", 1996), quan el 1703

contractà el retaule major per a l'església del convent de les Carmelites de Vic, que encara avui es conserva, i, poc després, dos retaules menors també per a aquesta església, dels quals només ens resten fotografies. En aquest temps entrava en contacte amb l'art italià, fonamentalment per mitjà de gravats. Tota aquesta obra és anterior a la d'Arenys. Aquí comença a crear els seus tipus iconogràfics, i és força il·lustratiu del que dic que les portes del manifestador del retaule major de Santa Teresa de Vic tenen pintada una Anunciació, de clara influència italiana, que serà pràcticament idèntica a la del retaule d'Arenys ("Influencias italianas en el convento de Carmelitas de Vic", 1996).

I si en aquest convent comença a crear els seus tipus iconogràfics, tot i la "inspiració" en gravats aliens, ho farà al llarg de tota la seva obra, i la prova més contundent són els atlants del retaule major de Palafrugell, els seus primers atlants, quan es troba quasi al final de la seva trajectòria.

L'anàlisi iconogràfica d'aquest retaule presenta un problema derivat de la seva desaparició, ja que les úniques fotografies que permeten estudiar-lo són d'arxiu. I si bé, a més de la fotografia de conjunt, també hi ha detalls d'escenes en relleu, i de figures, ens en manquen alguns. La part més difícil és el bancal, on l'única escena en detall que tenim és la de l'Oració de l'Hort; i de les figures que el componen, l'única que es pot veure en detall és la de sant Josep; per tant, no hi ha ni els detalls dels evangelistes ni de sant Francesc Xavier. Del sòcol, manquen els detalls de les portes amb sant Pere i sant Pau; però, per sort, n'hi ha de tots els atlants. Dels sants de les fornícules, manquen els de sant Ramon de Penyafort i de sant Sebastià. També, el de santa Margarida de la fornícula superior.

A l'esquema del retaule (veure fig. 26) s'observa la distribució iconogràfica per pisos i per carrers. El sant titular, sant Martí, com és habitual, es troba al carrer central, i hi ocupa un ampli espai; de tota manera, en aquest retaule la representació iconogràfica de sant Martí difereix de la del retaule de Borrassà, on és representat en el moment de la consagració episcopal, que en el retaule del s. XVIII condueix a una de les quatre grans escenes dels carrers laterals. Al retaule barroc (veure fig. 24), en canvi, se'l representa en *apoteosi*, abillat per a una gran cerimònia pontifical i envoltat d'angelets *putti*, dos dels quals li col·loquen la mitra o porten canelo-

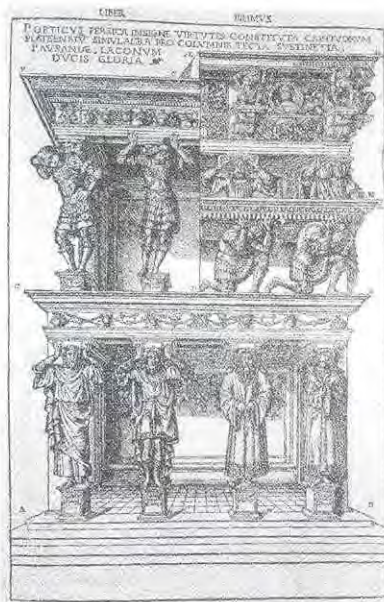
bres i estan situats a l'entaulament i al costat de la seva fornícula, i uns altres dos se situen al mateix entaulament. I emfatitza encara més l'apoteosi la música interpretada pels àngels que es troben a un i altre costat del sant. Aquesta representació apoteòsica del sant correspon a la valoració contrareformista dels sants i que el barroc fa seva pel seu caràcter efectista. Això no obstant, Réau, en la seva coneguda obra *Iconografía del arte cristiano*, un dels repertoris iconogràfics més importants i complets existents, només recull una representació de sant Martí en apoteosi, mentre que la partició de la capa amb el pobre és la que més consigna. Si bé aquest repertori de Réau no és exhaustiu, sí que és proporcionalment significatiu.

En el retaule de Costa podem afirmar que els trets més barrocs pel que fa a la iconografia els trobem al carrer principal i són l'apoteosi que hem esmentat i el gran *manifestador*, que té com a funció l'exposició eucarística, a més de l'orquestra angelical, repartida de manera molt estudiada per tot el retaule. L'exaltació del sagrament de l'Eucaristia que duu a terme la Contrareforma comporta aquesta monumentalització del manifestador, que també rep el nom de Tabernacle, perquè els manifestadors volien ser referents simbòlics de la prefiguració eucarística del món jueu, és a dir, el Tabernacle que Déu féu construir a Moisès per custodiar els pans de la prefiguració eucarística. Les portes del manifestador formen una gran convexitat, que estableix contraposició amb la concavitat del retaule i crea un joc de concavitats-conxevitats molt del gust de la dinàmica i l'estètica barroca. I la contribució a l'exaltació eucarística s'accentua amb la custòdia de Sol eucarístic pintada a les portes del manifestador, motiu iconogràfic que també trobarem al retaule major de Cadaqués, l'últim gran



Fig. 32. Atlant (A persian supporting a Capital...). Gravet per G. Bonasone (*The Illustrated B.*, vol. 29, 1982, 6(176).

Fig. 33. Porticus persica, interpretació de C. Cesariano, *De Architectura*, Como, 1521.



Munich, Los diez libros de arquitectura (1995)

retaula major de Pau Costa. Aquest motiu del Sol eucarístic és bastant habitual en manifestadors, sagraris i custòdies, atès que el sol, font de vida, fou divinitzat des de les primeres religions orientals i el Cristianisme l'assimilà com a símbol de la divinitat, tal i com recullen els evangelistes: "Jo sóc la llum del món" (Jo., 8, 12), que seguiran els pares de l'Església. Els sermons dels segles XVII i XVIII encara hi posaran més èmfasi.

Per això, les custòdies de Sol eucarístic eren totalment daurades, com és a Cadaqués i segur que era al retaule de sant Martí. Aquesta és també la raó del predomini del daurat als retaules com a reflex de la divinitat. Dos àngels encensers flanquegen el manifestador, representació bastant habitual, i fins i tot peculiar, als manifestadors catalans des del final del s. XVII, amb la funció simbòlica de

retre culte a l'Eucaristia, i és a la transposició als retaules de la visió d'Isaïes (Isaïes, 6, 113) a què es fa referència als sermons de l'època en tractar del sagrament (Pérez Santamaría: "El mensaje eucarístico en el retablo barroco catalán", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1992).

Aquests àngels encensers que flanquegen el manifestador (fig. 36) responen al model d'àngel de Pau Costa, del qual hem tractat en diverses ocasions, des del 1988. S'inspiren en models italians de Reni i Maratta i els trobem per primera vegada a l'àtic del retaule major de les Carmelites de Vic. Són figures molt aconseguides, tot i que, al nostre parer, tenen la representació més reeixida en els àngels adoradors del retaule de la Concepció de Girona (fig. 37). Els del retaule de sant Martí són molt semblants als adoradors de sant Narcís del retaule que duu el nom d'aquest sant a la seu gironina, retaule aquest últim que contractà, com els de la resta de la seu, durant els anys en què esculpí el de sant Martí. Tanmateix, el primer d'aquests retaules a ser contractat fou l'esmentat de la Concepció, el 1710, i també al novembre, com el de sant Martí, amb pocs dies de diferència, tot i que no hi comença a treballar fins al 1714, sens dubte perquè aquests anys que van de 1710 a 1714 el de sant Martí ocupava gairebé tot el seu temps.

L'emfatització contrareformista comporta que el retaule no sols tingui manifestador, sinó també sagrari, i ubicats sempre com els veiem en aquest retaule, aquest a les grades i més discret, atès que la preeminència la té l'exposició eucarística. El segon contracte de Palafrugell, cosa que no és gaire freqüent, els esmenta per diferenciar-los i anomena *sagrari xich* el sagrari pròpiament dit i reserva el terme *sagrari* per al manifestador, terme que possiblement no coneixien.



Fig. 34a i 34b. Ignudi de la Capella Sixtina. Gravats per Adamo Ghisi (*The Illustrated B.*, vol. 31, 1986, 28,29(426).

"Item ab pacte que per quant en la dita trassa no hi ha secrari que dit senyor Pau Costa tinga obligació de ferni, juntament ab gradas, correponent tot a dita trassa y dins dit secrari tinga de ésser treballat tot de escultura.

Item que dit Pau Costa tinga de fer un secrari xich al peu de ditas gradas per donar la comunió" (Contracte 2, novembre de 1710).

A l'àtic, encimbellant, per tant, la fornícula de sant Martí, hi ha un altra fornícula menor amb la figura de santa Margarida, copatrona de Palafrugell, la qual adquireix amb aquesta ubicació més preeminència que al retaule gòtic, on es troba en un carrer lateral. En ambdós retaules la santa va acompanyada d'un drac, el seu atribut més representatiu.

Quant a l'orquestra del àngels músics, tant la ubicació d'aquests figures com els instruments que toquen té un significat simbòlic

(Pérez Santamaría, "El hondo reflejo de la Antigua Ley en el retablo/baldaqüino de la basílica de Santa María del Mar de Barcelona", *La Biblia en el Arte y en la Literatura*, 1999).

El rei bíblic David va ser qui per exaltar el culte diví va integrar-hi els cors i la música:

"Va instituir cors de cantors amb arpes davant l'altar
perquè fessin ressonar dolces melodies
i cada dia lloen el Senyor amb els seus cants.

Va donar esplendor a les festes
i embellí les solemnitats a la perfecció.
El sant nom del Senyor havia de ser lloat
i des de l'alba el temple ressonava de cants.

(*Eclesiàstic (Siràcida)*). "El profeta Natan i el rei David", 47, v. 9 i 10.

Fig. 36a i 36b. Àngels encensers del retaule major de Sant Martí.

Fig. 35. Ignudi de la Capella Sixtina. Gravats per Cherubino Alberti (*The Illustrated B.*, vol. 34, 1982, 150(105).



Biblioteca de Catalunya



Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas



Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas

I pel que fa als instruments musicals per a la lloança de Javé, els *Salms* (92, v.4) hi fan referència, i són instruments de corda: salterí, decacordi, lira i cítara.

A l'art cristià, ja des del romànic, però especialment des del gòtic, els músics acostumen a ser àngels, cantors i músics, però en els segles següents s'imposaran els àngels músics per la importància simbòlica que s'atribueix a l'instrument musical per a l'harmonia del Cosmos, obra de la divinitat. Els seus instruments més habituals són els que ja trobem als textos bíblics: els de vent, especialment les trompetes, i els de corda, entre els quals trobarem tant els bíblics, com altres més moderns, en aquest cas, el violí.

En el nostre retaule quatre àngels músics, recolzats de manera inestable a l'entaulament que separa el primer del segon cos, dos d'ells gairebé tocant la fornícula del sant, i tots dirigint-se vers el sant, emfatitzen l'apoteosi amb la música dels instruments, l'un amb trompeta i els altres amb violins.

A l'àtic, s'hi representen quatre àngels més, dos ubicats a la part central i uns altres dos als extrems. Els primers, amb llargues i visibles trompetes, són expressió del poder diví; els altres dos, amb les arpes, simbolitzen l'harmonia divina.

Si al bancal del retaule de Borrassà, i a l'un i l'altre costat del sagrari, hi havia episo-



Aurora Pérez

Fig. 37. Àngels adoradors. Retaule de la Concepció. Catedral de Girona.

dis de la vida de sant Martí, al barroc, i ja des de l'inici del segle XVII, als retaules majors, el bancal és el lloc habitual per representar episodis de la Passió de Crist. No es limita al Calvari, sinó que tenim quatre episodis, nombre habitual en els retaules majors de cinc carrers. En cas que els carrers del retaule siguin tres, com al primer model, el del retaule de Cassà, hi haurà dos episodis.

El retaule de Costa a Palafrugell representava els mateixos episodis de la Passió que el seu model d'Arenys. Aquests són els més habituals tant als retaules majors de Pau Costa com en els d'altres, perquè són els misteris de la Passió dels nombrosos retaules del Roser que hi hagué a Catalunya, des del segle

XVI, tant pintats com esculpits. En cap dels dos retaules segueixen l'ordre del relat evangèlic. Sembla possible que per a les escenes que compten amb més personatges i necessiten més espai, Oració de l'Hort i Camí del Calvari, s'hagi destinat els primers carrers laterals, que són més amples. Entre el retaule d'Arenys i el de Palafrugell s'ha invertit la ubicació d'aquestes dues escenes. Al retaule major de Cadaqués, immediatament posterior al de Palafrugell, la col·locació serà la mateixa que en aquests. No hi ha dubte que per a aquestes dues escenes i les de la Flagel·lació i Coronació d'espines, Pau Costa tenia uns models que es repetien gairebé idèntics, afegint o eliminant figures en funció de l'espai al qual havien d'adaptar-se. Les dues escenes



Fig. 38a. Detall del retaule major de Sant Martí.

Fig. 38b. Detall del retaule major d'Arenys de Mar.

centrals, Oració i Camí del Calvari són gairebé iguals als tres retaules, Arenys, Palafrugell i Cadaqués; i si ens centrem en la primera, l'Oració de l'Hort (fig. 38), és segurament la que permet veure amb més claredat certes diferències de qualitat, i és al retaule de Palafrugell on trobem les figures més reeixides i integrades amb més encert en un espai que fa la impressió de ser més ampli i en què la figura de Crist queda més destacada. De tota manera, les diferències de qualitat amb el retaule d'Arenys no són grans i, en canvi, sí que ho són més amb l'escena del de Cadaqués, retaule en què l'obra de taller és molt més important que als anteriors.

Al bancal, entre una i altra escena de la Passió es troben els evangelistes, dos a cada costat (fig. 39), amb els llibres de l'Evangeli oberts, en clara referència al fet de ser transmissors del missatge diví. I al mateix bancal, a l'altre extrem de l'escena de l'Oració de l'Hort i d'un dels àngels encensers del manifestador, hi ha la figura de sant Francesc Xavier, uns dels primers membres de la Companyia de Jesús, canonitzat al mateix temps que el fundador, sant Ignasi, el 1622, i un dels sants model de la Contrareforma per les seves missions a l'Orient, raó per la qual el trobem des del mateix segle XVII en molts retaules catalans i de la resta d'Espanya. Al costat esquerre del bancal, la figura corresponent al sant missioner és la de sant Josep amb el Nen i la vara florida (fig. 40), també bastant representat des del segle XVI, revalorat per la literatura religiosa des d'aleshores. M'ale fa una llarga referència als canvis iconogràfics que afecten el sant. Se'l representarà com un home madur, i així ho observem en aquest retaule, però no com el vell de la iconografia medieval. Sovint se'l veu sol i amb la vara florida que l'identifica i també



Fig. 39. Part dreta o de l'epístola del retaule major de Sant Martí.

Fig. 40. Sant Josep i el Nen. Detall del retaule major de Sant Martí.

força vegades, com aquí, amb el Nen, la qual cosa s'explica perquè els escriptors religiosos d'aquest temps consideren que el fet més extraordinari en la vida de sant Josep és el d'haver viscut la infantesa de Jesús. El sant expressa tendresa i amor envers el Nen, i tant l'expressió, com l'edat, la d'un home d'uns quaranta anys escassos, són molt similars als del sant Josep del retaule d'Arenys, el model de Palafrugell. Al d'Arenys, però, s'ha prescindit de la vara florida.

Aquest nou tipus de sant Josep es reproduirà a Espanya molt més que a Itàlia o França. Aquí serà Murillo el pintor per excel·lència del nou sant Josep. I santa Teresa i, en conseqüència, l'orde carmelita, la que més difusió li donarà. Fora d'aquí, a Itàlia, el

pintor Guido Reni serà uns dels primers a representar el nou sant Josep, del qual es faran gravats, i Maratta el representarà en diverses ocasions (Mâle, *L'art religieux du XVIIe. siècle*, ed. 1984).

En ambdós retaules de sant Martí, als primers carrers laterals tant del primer com del segon cos, es representen episodis de la vida de sant Martí, sis en el gòtic, els qual no s'especifiquen, i quatre en el barroc, dels quals podem tenir coneixement gràcies a les fotografies d'arxiu (veure fig. 39 i 41). Segueixen un ordre cronològic i són episodis que ja trobem reproduïts des de l'època medieval, atès que els recull la *Llegenda àuria*, i molt probablement coincidien en gran part amb els del retaule gòtic. Segons Réau, de

Fig. 41. Part esquerra o de l'Evangeli del retaule major de Sant Martí.

Fig. 42. La caritat de Sant Martí. Retaule major de Palafrugell.



Institut Amador d'Art Hispànic Arxiu Mas



Institut Amador d'Art Hispànic Arxiu Mas

Voragine va dur a terme addicions al relat de Sulpici Sever tocant a sant Martí, tot i que aquest no pot ser considerat un document històric fiable. Al primer pis, a l'esquerra de l'espectador (fig. 42), s'executa l'episodi més popular de l'hagiografia de sant Martí per posar de manifest la seva caritat: sant Martí comparteix la capa amb un pobre, tot partint-la, un dia d'hivern molt fred, a les portes de la ciutat d'Amiens. És, sens dubte, l'episodi més representat iconogràficament i és el que es va esculpir a la fornícula del titular del retaule major de Cassà de la Selva (fig. 43). L'episodi de la dreta (veure fig. 39) té lloc unes hores després, és l'anomenat somni de sant Martí: "Aquella mateixa nit se li aparegué Crist vestit amb la mitja capa que ell li va donar al pobre [...] i sentí que el Senyor li

va dir als àngels que l'envoltaven: Aquest abrís [...] me l'ha donat el catecúmen Martí".

Al segon cos, a l'episodi de l'esquerra (veure fig. 41), hi observem la consagració episcopal de sant Martí, a la qual es resistia, cosa que posa de manifest la humilitat del personatge. I a la dreta (veure fig. 39), el miracle de la resurrecció d'un neòfit.

L'episodi de la partició de la capa amb el pobre és un aconseguit model de composició dinàmica barroca (veure fig. 42), amb el galop del cavall en corbeta, marcant la diagonal principal, i el consegüent dinamisme que transmet a un sant Martí jove i vital, magistralment esculpit, el qual, amb rigor històric, va abillat com a militar romà. Cavall i cava-

ller contrasten amb el pobre, figura d'un realisme patètic i, a la vegada, un excel·lent estudi anatòmic. Al retaule de Cassà, tenim igualment un jove cavaller sant Martí amb el cavall, representats amb el mateix dinamisme, però al de Palafrugell el pobre s'integra millor en la composició, possiblement perquè l'espai més ampli del de Cassà perjudica la integració, i el pobre hi queda desplaçat (veure fig. 43).

El somni de sant Martí s'ha esculpit seguint fidelment el relat de la *Llegenda àuria* i s'ha representat compositivament molt al gust de la Contrareforma, és a dir, fent molt impactant la visió celestial que ocupa la meitat superior de la composició. A baix, el sant dorm ajagut en diagonal amb la mateixa indumentària a la romana amb la qual l'hem vist a l'escena anterior. Un angelet, seguint un recurs teatral molt del gust barroc, obre la cortina de la tenda on es troba el sant. A partir d'aquí tenim la visió celestial amb la figura de Crist, envoltat d'àngels, el qual estén el seu braç i assenya-la sant Martí amb la mà. Tots marquen diagonals amb el cos, braços i cames, amb la qual cosa s'aconsegueix donar la impressió d'haver aparegut de sobte i inestabilitat aèria.

L'escena de la consagració episcopal és d'una gran claredat compositiva i, al mateix temps, molt equilibrada, i hi destaca la figura del sant, eix de la composició, en el moment de col·locar-li la mitra, en línia amb la creu que les cortines recollides permeten veure i que l'arquitectura contribueix a posar de relleu. La consagració té lloc a l'interior d'un temple, que vol ser una basílica dels primers temps del cristianisme, però que en realitat és clarament una basílica renaixentista, amb la voluntat de donar la impressió òptica d'un gran i majestuós espai.



Fig. 43. La caritat de Sant Martí.
Retaule major de Cassà de la Selva.

El miracle de la resurrecció del neòfit s'emfatitza amb una glòria celestial, com la del somni al gust contrareformista.

Santa Margarida, ubicada a la fornícula superior, té als seus peus un drac amenaçant. Iacobus de Voragine, a la *Llegenda àuria*, ens ofereix dues versions de la llegenda de la santa i ell mateix, que admet tants episodis extraordinaris, ens diu de la més fantàstica que de segur que ha de ser una invenció. Segons aquesta un drac apareix davant la santa i tot d'una se l'empassa. En passar per la gola del drac, Margarida fa el senyal de la creu, el monstre peta i ella surt del monstre com si res no hagués passat, totalment indemne. Segons l'altra, més segura per a de Voragine, tot i que també és miraculosa, el



Fig. 44. Sant Senén. Detall del retaule major de Sant Martí.

drac, que també apareix tot d'una davant la santa i tracta d'empassar-la, no pot fer-ho perquè ella reacciona molt ràpidament fent el senyal de la creu i el monstre desapareix. Segons Réau, la versió que el propi de Voragine posava en qüestió va ser la que tingué més credibilitat a l'època medieval, com posa de manifest la iconografia, per la preferència de l'imaginari popular per tot el que és fantàstic i sobrenatural. I a partir del Concili de Trento, malgrat que molts dels relats de la *Llegenda àuria* eren ja considerats fantàstics, Mâle assenyala que va continuar proveint la iconografia, perquè confraries, corporacions o parròquies van seguir fidels a aquestes tradicions i llegendes ingènues i, de vegades, cruels, i l'Església es va mostrar tolerant (Mâle, 1984). De tota manera, als segles XVI-XVIII serà més habitual represen-

tar-la trepitjant el monstre amenaçant, tal i com l'ha esculpida Costa. El model iconogràfic per a la figura de la santa és el de les seves immaculades, com les dels àtics dels retaules de Torelló i Cassà.

Els dos carrers laterals extrems en tots dos retaules es dediquen a sants. El que passa és que no són els mateixos.

Als dos contractes del retaule barroc trobem la mateixa clàusula: "Item que dit senyor Costa aja de treballar de escultura de relleu dins las pasteras de dit retaula y en ditas pasteras aja de fer las figuras dels sants que dits senyors síndichs voldran y li ordenaran". Esdevé una atribució dels síndics, sens dubte, pel fet que es tracta d'una obra parroquial i municipal a la vegada. Tots els que seleccionen ho fan d'acord amb la tradició, local o catalana. Sant Sebastià, com santa Margarida, és també copatró de Palafrugell, però el seu culte a Palafrugell, com ha estudiat Badia-Homs, és bastant més tardà, atès que la primera capella, amb torre de guaita, de Sant Sebastià de Palafrugell, es va fundar l'any 1445 a la torre de guaita (J. Badia-Homs, 1997). Al primer cos, a un i altre costat, hi ha els germans bessons Abdó i Senén, patrons del camp i anteriors al culte a sant Isidre; les figures d'aquests germans es reproduiran al retaule major, però sant Isidre tindrà la seva pròpia capella. I finalment, sant Ramon de Penyafort, un sant català nascut el 1175 al castell de Penyafort, prop de Barcelona.

Els sants Abdó i Senén (fig. 44), nascuts a Pèrsia i nobles, van ser martiritzats per ordre de l'emperador Deci. Les seves relíquies es van repartir molt i, cosa que n'explicaria l'expansió del culte, fins i tot, van arribar al Rosselló, des d'on passen també a Catalunya. Patrons tradi-

cionals de l'agricultura, se'ls reconeix per atributs de condició pagesa —raïms, garbell— i se'ls acostuma a abillar, des d'època medieval, com si fossin emperadors romans i coronats com a reis, i així és com els veiem majoritàriament als gravats, fins i tot als gravats populars (fig. 45).

Sant Ramon de Penyafort, fundador, amb sant Pere Nolasc, de l'orde de la Mercè, canonge dominic, fou molt venerat a Catalunya des de la seva mort, tot i que no va ser canonitzat fins al 1588, per Sixte V, el qual restableix una tradició interrompuda el 1523 amb l'aparició del luteranisme i les controvèrsies subsegüents, quan el Concili de Trento decideix, finalment, continuar amb les canonitzacions. Va renunciar en vida a alts càrrecs eclesiàstics, com el d'arquebisbe de Tarragona. Aquest retaule presenta una imatge iconogràfica del sant bastant habitual i completa. Du l'hàbit dominic; a la dreta, la clau de penitenciarí a Roma; a l'esquerra, el llibre de les *Decretals*, compilació que li va encarregar el pontífex Gregori IX, i a terra hi ha la mitra per haver renunciat al càrrec d'arquebisbe (Réau, *op.cit.*; J. Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, 1950).

Sant Sebastià esdevindrà molt popular a Palafrugell i a les rodalies pel seu poder contra la pesta, facultat que li conferí aquí i arreu una enorme popularitat com a sant. Aquest poder contra les epidèmies de la pesta, que eren els primers flagells de la humanitat per la mortalitat que originaven, arrenca de la fi del s. VII, i va ser el primer sant al qual es va atribuir aquesta potestat. L'Església propicia que s'implori els sants i les seves relíquies davant d'aquest flagell que els teòlegs consideraven un càstig diví. Per això, no sols sant Sebastià, sinó també altres sants, van ser venerats com a intercessors: sant Roc, santa Rosalia a Palerm, sant Nicolau

Toletino i diverses advocacions de Maria.

Pel que fa a sant Sebastià, l'atribució del poder antipestós sembla tenir relació amb la interpolació d'una tradició clàssica i el primer dels seus martiris. Aquesta tradició d'origen clàssic es troba en diverses fonts: la *Il·líada*, l'*Odissea*, i la *Metamorfosi*, segons les quals Apol·lo, el Sol, expandeix beneficis i pestilències: a l'esquerra porta l'arc i les fletxes, i com a arquer dispara les fletxes que propaguen la pesta. Sant Sebastià, cosit a sagetes, no va morir, d'aquí la interpolació d'ambdues tradicions: sant Sebastià que es va mostrar immune a les sagetes també podria immunitzar contra les sagetes o fletxes de la pesta, càstig diví. Aquesta versió, tan subtil, va ser posada en qüestió pel bolandista pare Delahaye, el qual admet la mateixa font que de Voragine: *Les gestes dels longobards*, segons les quals la terrible pesta del 680 a Roma i gran part d'Itàlia va desaparèixer quan es va implorar el sant, i des d'aleshores es converteix en el sant antipestífer per excel·lència (Duchet-Suchaux, G.; Pastoreau, M.: *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, ed. 1996; també a Réau i Mâle).

Des del Renaixement, la seva representació iconogràfica més habitual és la que trobem en aquest retaule: un sant gairebé nu lligat a un arbre, amb el cos travessat per fletxes, un nu jove i idealitzat d'influència clàssica, relacionable amb Apol·lo, com el que Costa ha esculpit amb una gran mestria pel que fa al modelatge, i que malauradament no podem veure amb detall (veure fig. 41).

Resta finalment el sòcol, del qual tractarem amb més deteniment, tant pel que fa a iconografia com a influències artístiques, per la importància que considerem que té en el marc de l'art barroc català.



Fig. 45. Gravat popular dels sants Abdo i Senen.



Fig. 46. Sant Pau. Gravet per Marcoantonio Raimondi (*The Illustrated B.*, vol. 26, 1978, 76(76).

El sòcol del retaule major, fita de l'art barroc català

Novament les limitacions de les fotografies d'arxiu ens impedeixen tractar més detingudament algunes figures d'interès, com són el sant Pere i sant Pau de les portes del sòcol, que figuren habitualment als retaules majors en aquestes portes, atès que responen al simbolisme de ser els pilars de l'Església. A un i altre costat del sòcol i tot seguit de les portes, s'ha esculpit l'escut de la vila, que també figurava en el retaule gòtic i hi és representat exactament igual: un palau entre dues garbes.

La figura de sant Pere pràcticament no la veiem, sí quelcom més la de sant Pau (veure fig. 39), la qual respon al tipus de sant Pau que Costa va esculpir també als retaules majors de Sant Feliu de Torelló i d'Arenys de Mar. Es tracta del tipus que Marcantonio Raimondi va difondre en gravat (fig. 46), com va fer també amb altres figures de l'apostolat, sant Pere entre aquestes, a partir de models de Rafael, i prova de l'èxit i la difusió que obtingué és que altres gravadors, com ara Gamberlano, el repetiran gairebé idèntic, raó per la qual aquest sant Pau de Raimondi és l'ancestre de molts altres sant Pau, entre els quals aquests de Pau Costa.

Considerem que el sòcol d'aquest retaule té una gran importància en el conjunt de l'art barroc català per la seva gran qualitat escultòrica i per les influències artístiques que Pau Costa va assimilar i reflectir en les figures dels seus atlants (terme emprat per a la figura masculina que substitueix al fust d'una columna).

Al primer contracte del retaule, el de 1708, hi ha referència iconogràfica, que no es repeteix al contracte de 1710 –òbviamment

havia de ser diferent al d'Arenys–, atès que aquest és fet quan Costa s'encarregà del retaule i és molt diferent del sòcol que traçà per als retaules majors.

La referència de 1708, diu el següent:

"Item que en lo sòcol de dit retaule, així com en la trassa se troberan quatre minyons, vulgarment dits les quatre parts del món, dit señor Pau Costa hage de fer en lloch de aquells quatre virtuts, segons la capacitat y puesto."

(AHG, not. Pouplana i Brugarol, M; reg. 250, 1708, ff. 138-142)

Aquesta referència al simbolisme dels atlants és molt interessant, ja que és l'única que hem trobat fins ara. La realitat és que finalment es van esculpir "minyons" en comptes de "virtuts", simbolitzades aquestes per figures femenines. I com el retaule passà a tenir cinc carrers i no tres com el de Cassà, aquesta degué ser la raó que el nombre de minyons, passés de quatre a sis.

La presència de figures d'atlants al sòcol dels retaules constitueix una peculiaritat del retaule barroc català, com va assenyalar, per primera vegada, Martín González (*Escultura barroca en España, 1600-1770*, 1983). Hi podem trobar també, figures femenines, les *cariàtides*, quan la figura que substitueix el fust és femenina, o *hermes*, figura masculina només fins a la cintura o maluc, mentre que la meitat inferior és substituïda per un pilar. Aquest és formalment molt semblant a l'atlant, però el seu origen és diferent, tot i que els tres tenen origen clàssic. Segons Müller Profumo (*El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, 1985), l'*hermes* deriva del déu Hermes, i els grecs anomenaven *hermai* les petites esteles que tenien a la part superior un cap

del déu Hermes, divinitat protectora de la propietat, els viatges i la fecunditat. De l'origen de l'atlant i la cariàtide és l'arquitecte romà Vitruvi, que ens en parla en una ben coneguda obra seva: *Los diez libros de arquitectura*.

Vitruvi estableix una estreta relació entre atlants o telamons i cariàtides amb les guerres contra els perses, les anomenades guerres mèdiques. Van esdevenir elements dels ordres arquitectònics dels temples grecs, com a conseqüència del gran impacte que en el món grec van tenir aquestes accions bèl·liques, i això els reporta, també des dels primers moments, un significat simbòlic.

Vitruvi ens diu que els espartans, en voler immortalitzar la seva victòria a Platea, van aixecar un pòrtic, l'anomenat *Porticus persica*, en el qual unes figures, que simbolitzen els perses vençuts i condemnats, substitueixen el fust de les columnes i suporten, com a càstig simbòlic, capitell i arquitrav damunt el cap. El mateix Vitruvi emfatitza el simbolisme afirmant que aquestes estàtues pèrsiques recordarien als ciutadans grecs els enemics, la qual cosa potenciaria en els grecs la virtut de la fortalesa amb la finalitat de defensar la seva llibertat. També, segons Vitruvi, aquest pòrtic serví de model, amb diferents variants, per a d'altres obres arquitectòniques.

Cària, ciutat del Peloponès, va ajudar els perses durant aquestes guerres. Un cop vençuts els perses, les ciutats gregues es van posar d'acord per declarar la guerra als habitants de Cària, que foren vençuts, i com a conseqüència, executats els homes, i les dones, condemnades a l'esclavatge. També varen voler que d'aquest episodi quedés memòria per sempre i els arquitectes van simbolitzar el càstig a aquestes dones de la mateixa manera que els

perses del pòrtic: esdevenen el fust de les columnes i suporten el pes de l'edifici amb el seu cap. Si bé dels atlants o telamons no ens han arribat sinó els testimonis literaris i les interpretacions gràfiques que del *Porticus persica* han fet els autors des del Renaixement (veure fig. 33), de les cariàtides ens ha arribat un bell exemple en el pòrtic sud de l'Erectèon de l'Acropoli d'Atenes.

Vitruvi diu desconèixer l'origen del mot *telamon*, que és precisament el terme llatí. I afirma que el terme grec *atlant* és molt adequat, atès que *Atlant* era el gegant condemnat a portar la volta del cel damunt les seves espatlles (fig. 47).

Caramuel, tractadista del segle XVII, tot i que en el tema que estem tractant és bastant fidel a Vitruvi, sí que fa referència als hermes en descriure'ls, tot i que per a ell són també atlants:

"Hombre [...] desnudo hasta la cintura, que con la cabeza sustenta el architrabe, de medio a los pies una pirámide inversa, con la punta hacia abaxo."

(Caramuel, Juan, *Arquitectura civil recta y oblicua*, 1678)

El fet que els hermes fossin protectors de la propietat, entre d'altres –com hem assenyalat–, comportà, sens dubte, que s'encarreguessin de la protecció de les llindes de les portes (Falcón Martínez, C. *et alteri*, *Diccionario de mitología clásica*, 1986), i és des d'aquesta vessant que pot explicar-se que des del Renaixement es trobin a les portalades.

El Renaixement reprèn aquestes figures i les representarà tant esculpides com pintades, amb una ubicació molt diversificada i amb un

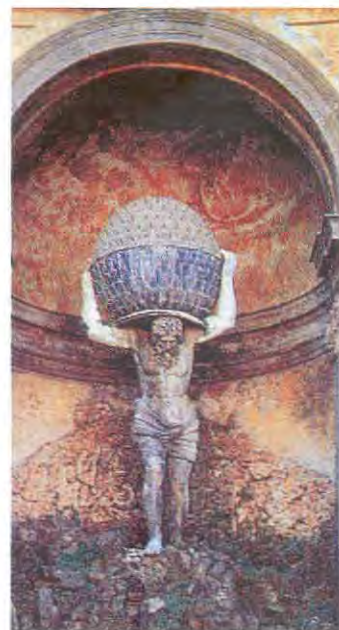


Fig. 47. Atlant. Font de villa Aldobrandini (Frascati), 1598-1602. De G. Della Porta.



Fig. 48. Nimfeu. Villa Barbaro (Maser), 1559-1561. De Palladio.

Fig. 50. Esclau atlant per a la tomba de Juli II. Acadèmia de Florència.

Fig. 49. Palau dels Omenoni.



G. Chierici. Il palazzo italiano del secolo XVI al secolo XIX (1964)



Ch. Tolomey. Michelangelo. Escultor, pintor y arquitecto (1992)

significat simbòlic també més complex. I unes obres de gran influència, pel que fa a aquesta diversitat i complexitat de la qual parlem, són: la volta de la capella Sixtina i els projectes successius per al monument funerari de Juli II de Miquel Àngel; les stanze vaticanes de Rafael, continuades pel seu deixeble i col·laborador Giulio Romano, autor després dels primers suports antropomòrfics, o els *hermes* del jardí secret del palau de Màntua, obra de 1530. I poc després, hermes, atlants i cariàtides passen dels jardins i *nimfeus*, font monumental estructurada a manera de gran façana arquitectònica com les hel·lenístiques o romanes (fig. 48), de les vil·les, a les portalades principals dels palaus; però en aquest últim cas, especialment al nord d'Itàlia. El fet que els hermes fossin protectors de la propietat —entre d'altres atributs, com abans hem assenyalat— comportà, sens dubte, la col·locació d'aquestes figures, a manera de protecció simbòlica, a les llindes de les portalades d'accés als palaus italians, ja des del segle XVI, com al palau dels Omenoni (1573, ca.) de Milà (fig. 49), construït per l'escultor Leone Leoni per a habitatge propi —i en aquest cas hi ha vuit hermes, atès que no es limiten a la portalada sinó que ocupen tota la façana.

Des del final del segle XVI, l'artista que més influirà en aquestes representacions escultòriques serà Miquel Àngel, tant per mitjà dels *ignudi* de la volta de la capella Sixtina, com, i especialment, de l'obra escultòrica. Els seus esclaus, figures turmentades de gran tensió física, però també d'una angoixa encara més evident, són la perfecta expressió d'una lluita aferissada de l'ànima contra la presó del cos, que reflecteixen les seves idees neoplatòniques: enllacen amb l'origen clàssic del presoner, però li donen una dimensió transcendent (figura 50). En aquesta

tensió i angoixa no es pot oblidar l'impacte que va tenir en Miquel Àngel el descobriment del grup escultòric del Laocoont (fig. 51).

Al segle XVII els palaus barrocs italians mantindran a les portalades aquestes representacions d'hermes —de vegades són atlants i més excepcionalment, cariàtides—; i s'expandiran fora d'Itàlia, especialment al sud de França. I la portalada d'un d'aquests palaus italians, el *Davia-Bargellini* (1635-38) de Bolonya (fig. 52), amb atlants, serà el model estructural que predominarà a la Provença, encara que tindran preferència pels hermes; i el més conegut aquí és potser l'Ajuntament de Toulon de Puget (1656) (fig. 53). Aquests hermes de Puget són ja plenament representatius del Barroc per la tensió física que reflecteixen els cossos, la qual es tradueix al rostre en una expressió angoixada. Crearan escola, perquè tenen una expressió d'angoixa i esforç que encara no s'ha vist en hermes i/o atlants de portalades i que a partir d'ara veurem en escultors rivals o seguidors seus. Puget, d'altra banda, havia treballat abans a Itàlia a les ordres de Cortona. A la Itàlia del segle XVII la pintura al fresc mantindrà aquestes representacions iniciades al segle XVI a l'abans esmentat palau de Màntua. Destaca al segle XVII el palau Barberini (1633-39) a Roma i el Pitti (1643-47) a Florència, ambdues obres dirigides per Cortona. Fou en la construcció d'aquest últim que va col·laborar Puget, i els atlants que s'hi representen traspuen l'esforç del pes que sostenen, un tipus d'atlants que Puget esculpirà als hermes de Toulon, però accentuant la impressió d'esforç, especialment el mental. Un estudiós de l'art francès, Blunt, manifesta que la influència de l'obra de Miquel Àngel, especialment pel que fa als esclaus, és palesa a l'obra de Cortona, però encara més a la de Puget

T. Flynn. El cuerpo en la escultura (1992)



Fig. 51. Laocoont. Museus vaticans.

(Blunt, A., *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*, 1977) (fig. 54).

Els gravats, especialment de gravadors i arquitectes francesos, van tenir un paper important en la difusió i ubicació diversificada d'atlants, cariàtides i, sobretot, hermes (que van anomenar *termes*, mot que procedeix del romà *terminus*), emprats per a les pilastres que delimitaven una propietat, pilastres que amb el temps tindrien esculpit el cap del déu (Müller Profumo, *op. cit.*). Lepautre introdueix els hermes en xemeneies que anomena "a la italiana" i sostres "a la romana" (Lepautre, J., *L'oeuvre*); també Bérain, a *Reproduction complete de l'oeuvre de Jean Bérain. Époque Louis XIV.*

Si bé l'obra de Vitruvi fa temps que ha deixat de ser paradigmàtica, atesa la complexitat de l'arquitectura romana, especialment

Fig. 52. Hermes del palau Davia-Bargellini, de Bartolomeo Provaglia.

Fig. 53. Hermes de l'Ajuntament de Toulon, de Pierre Puget.



J. Varrano, *Arquitectura italiana del Barocco al Rococó* (1990)

A. Blunt, *Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700* (1977)

pel que fa als grans espais interiors i la riquesa de solucions de cobertes de volta, que no reflecteix aquella (Arnau Amo, Joaquín, *la teoría de la arquitectura en los tratados. I. Vitruvio*, 1987), sí ho era per als tractadistes dels segles XVI a XVIII, i van admetre tant l'origen com el significat simbòlic d'aquestes figures. Brizguz, tractadista del segle XVIII, s'hi refereix amb aquestes paraules:

“Ya no se da a las cariátides la figuras de Esclavitud y sólo se hazen para simbolizar algunas virtudes como la Sabiduría, Justicia, Templanza. Tampoco se hazen ya las columnas pérsicas o Atlantes para representar la Esclavitud, sino para simbolizar algunas virtudes, como al Gozo al Valor, a la Fortaleza.”

(Brizguz y Bru, A.G., *Escuela de Arquitectura Civil*, 1ª ed. 1738)

Els autors actuals que han estudiat el tema –Müller Profumo, Varrano, entre d'al-

tres– coincideixen a considerar la cariàtide al·legoria de virtut, però no es defineixen pel que fa a l'atlant.

Vàrem investigar aquest tema per primera vegada, precisament, en un treball que tractava sobre aquest retaule major: “Tradición e influencias en el retablo de San Martín de Palafrugell” (publicat a *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, 1995) i també en una comunicació: “Alegorías en los órdenes atlántico y paránifco del retablo catalán (1611-1740 ca.)” (X Congrés del CEHA. *Los clasicismos en el arte español*, 1994).

Constatàrem que als retaules catalans, cariàtides, hermes i atlants simbolitzaren, originàriament i al llarg de bastant temps, al·legories de virtuts morals, les cardinals o altres, no les teològals, d'origen cristià i medieval, que ja tenien iconografia específica.

És als retaules de l'escultor Agustí Pujol II on trobem les primeres manifestacions catalanes tant d'atlants com de cariàtides. Al seu retaule de la Mare de Déu del Roser de l'església del Sant Esperit de Terrassa (1611-1616), desaparegut el 1936, s'hi troben els primers. Les cariàtides eren al primer cos, simulant ser fust d'ordre arquitectònic, atès que eren part de les columnes que sostenien l'entaulament i separaven clarament les diferents escenes dels misteris del Roser. No hi ha dubte que són les al·legories de les quatre virtuts cardinals, perquè porten els atributs d'aquestes (fig. 55). Els atlants, gairebé nus i a l'àtic, no duïen cap atribut; però també poden simbolitzar altres virtuts morals. Cean Bermúdez (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1800) apunta la formació italiana d'aquest escultor. Si no va arribar a anar-hi, al menys degué tenir coneixement d'artistes italians a través de dibuixos i gravats.

Serà el retaule major de l'església de Sant Joan de Valls el primer que els ubicarà al sòcol, com serà des de llavors. El sòcol s'atribueix a Agustí Pujol II; però el retaule l'acabaran els germans Tremulles, que en altres retaules que realitzaran en diferents indrets de Catalunya, fins i tot de la zona transpirinenca, també disposaran als sòcols atlants i/o hermes, totalment abillats, o cariàtides; per la qual cosa es convertiran en difusors d'aquesta manera de fer.

El retaule de la Mare de Déu del Roser de Mataró, contractat el 1691, és obra dels Riera, Anton i Marià, pare i fill, i de Lluís Bonifaç, autor dels hermes del sòcol, uns hermes ja plenament barrocs, en els quals és molt palès l'esforç físic al rostre i al cos, derivat de la seva condició de suport. Enllacen amb els



Fig. 54. Hermes de l'Ajuntament de Toulon, detall.



Fig. 55. Cariàtides-virtuts del retaule del Roser. La Prudència es mira al mirall i la Fortalesa trenca la columna.

Fig. 56. Hermes, al·legoria d'Àfrica, de Lluís Bonifaç. Detall del retaule del Roser de Mataró.

Fig. 57. Atlant, al·legoria d'Àfrica, de Pau Costa. Sòcol del retaule major de Palafrugell.

Fig. 58. Atlant amb la xarxa i peixos, de Pau Costa. Sòcol del retaule major de Palafrugell.



Museu Arxius de Santa Maria de Mataró



Institut Arxius d'Art Hispànic, Arxius Mas



Institut Arxius d'Art Hispànic, Arxius Mas

models provençals als quals hem fet referència. Lluís Bonifaç era d'origen francès, el primer a Catalunya d'una nissaga d'escultors i el que portarà cap a terres de Tarragona —on s'instal·larà definitivament— aquest nou tipus d'hermes o atlants, del tot barrocs. Aquests hermes de Mataró són també els primers d'entre els retaules existents, i dels quals s'ha conservat documentació fotogràfica, que representen al·legories dels continents: aquests de raça negra han d'ésser òbviament l'al·legoria del continent africà (fig. 56).

Pau Costa esculpirà *minyons*, encara que el terme que més habitualment s'utilitza en el català de l'època, i fins i tot l'actual, és el de *bastaix*, que és l'equivalent al llatí *telamon*; i a més, n'esculpirà sis i no quatre, possiblement condicionat per les noves dimensions del retaule i potser pensant inicialment a equilibrar figures i proporcions. És obvi que es manté la idea dels quatre continents, perquè n'hi ha un de negre (fig. 57). Els sis estan

totalment nus, la qual cosa és excepcional als retaules. Quant a les garlandes que els envolten, n'hi ha dos que no les porten de flors, fruits o altres elements vegetals. En el primer cas, es tracta d'una xarxa de pesca de la qual penjen peixos, que duu el minyó situat entre l'escut de la vila i la porta de sant Pere (fig. 58); en el segon cas, és una garlanda de peixos (fig. 59), que duu el minyó situat a la banda dreta, entre l'altre escut de la vila i la porta amb sant Pau esculpit. Creiem que constitueixen l'homenatge a la contribució dels pescadors palafrugellencs, atès que sense el seu tribut del peix no s'hauria sufragat el retaule, ni tampoc, després, la dauradura.

Tot el retaule és d'una gran perfecció escultòrica: n'hem destacat algunes figures i escenes molt reeixides, però, sens dubte, els sis atlants són les millors figures del retaule. Els sis són homes joves, de gran vigor físic, que, tanmateix, reflecteixen tensió en els cossos, i espe-



Fig. 59. Atlant amb garlanda de peixos, de Pau Costa. Sòcol del retaule major de Palafrugell.

Fig. 60. Atlant amb garlanda de flors, de Pau Costa. Sòcol del retaule major de Palafrugell.

Fig. 61. Atlant amb garlanda de fruits i flors, de Pau Costa. Sòcol del retaule major de Palafrugell.

cialment dos d'ells, tensió que en els rostres es converteix en expressió dramàtica. Es tracta de l'atlant amb la garlanda de peixos, el qual, possiblement, vol fer evident la duresa del treball de la pesca (veure fig. 59), i d'un dels atlants continent, (fig. 60). Ambdós posen clarament de manifest que Pau Costa conegué, a través de dibuixos o gravats, l'obra de Miquel Àngel, especialment, esclaus (veure fig. 50) i *ignudi* (veure fig. 34 i 35). I també el grup del *Laocoont* (veure fig. 51). I possiblement és aquest el que va influir-hi per fer possible que per primera vegada en l'escultura catalana els atlants anessin nus. Són els primers atlants que esculpeix Pau Costa i no li devien acabar de convèncer els que ell podia haver vist a Catalunya. Probablement, els de Mataró els degué conèixer, i també són figures de gran qualitat, però va preferir altres models i va esculpir uns atlants magistrals.

Martín González dona com a raó per explicar la influència que, a partir del s. XVII,

aquest grup va exercir en l'escultura espanyola el fet que arribés una còpia del *Laocoont* a les col·leccions reials. Segons Palomino, va ser Velázquez qui la va portar per encàrrec de Felip IV (Martín González, "El Laoconte y la escultura española", BSAA, 1990). Creiem que els atlants (veure fig. 59 i 60) són obres influïdes pel *Laocoont* (veure fig. 51). En un (veure fig. 59) la tensió del cos és menor, però la posició dels braços i la cama dreta el recorden, i més encara l'expressió de dolor intens del rostre, i l'ondulació de la garlanda és reflex de la de les serps del *Laocoont*. A l'altre atlant (veure fig. 60) un dolor intens li fa retórcer el cos, i també les garlandes que l'envolten són a la manera de les serps del grup escultòric, tot i que el sentiment de dolor es percep encara més intensament al rostre, per efecte també del de *Laocoont*. Als altres quatre, positures i tensions dels cossos (fig. 61) recorden els esclaus de Miquel Àngel, però els rostres no palesen el dolor dels abans esmentats.

Pau Costa ha esculpit en aquest retaule uns atlants en què ha captat l'art de Miquel Àngel i el dramatisme del Laocoont, per la qual cosa sobrepassen l'àmbit per al qual es van realitzar i se situen en la primera línia de l'escultura barroca catalana.

Veiem el que diu Lluís Puntís a l'article ja esmentat:

"En el basament ja és veu l'importància

de l'obra i desseguit s'hi endevina la mà d'un gran mestre estatuari de superior ingeni i grandiosa habilitat. Sobre un sòcol [...] s'aixequen sis bastaixos aguantant amb llurs farrenys braços i espatlles d'hércules una gran cornisa on descansa tota la grandiositat de l'altar [...]. Aquestes figures són de molt merit artístic tant pel correcte dibuix compen admirable coneixement de l'anatomia humana que demostra l'incognit autor; és obra d'excellent art."

Les capelles

Per a l'estudi de retaules, pintures o imatges de les capelles, destruïdes, com el retaule major, a la Guerra Civil, la informació de tot tipus, documental o fotogràfica, és molt escassa, però permet deduir el que també corroboren les relacions de pèrdues del 36: que algunes capelles comptaven amb obres de qualitat.

L'església parroquial de Sant Martí, alhora que es va anar engrandint i, en conseqüència, va créixer el nombre de capelles, canvià les advocacions, fins i tot de les capelles originals. No és en absolut peculiar de Palafrugell, sinó que aquests canvis els trobem arreu, i tant o més a les catedrals que a les parròquies. Les raons són diverses: des de la canonització de nous sants fins al paper dels patrons de les confraries pietoses i dels gremis d'oficis, als quals es reserva una capella; o també, després d'algun canvi, al desig de recuperar la primera advocació. Aquesta sempre és esculpida a la clau de volta.

Les confraries o gremis a què es lliura una capella per retre culte al seu patró es fan càrrec de totes les despeses que genera: des de la remodelació arquitectònica, si és necessà-

ria, fins al manteniment i la cura, i, com és obvi, al pagament de retaules, imatges, pintures i altres objectes litúrgics necessaris per al culte; i tenen total llibertat tant pel que fa a la tria del tipus d'obra artística, com per decidir a quin pintor, escultor, daurador o argenter serà confiada. Les possibilitats econòmiques són tot sovint les més determinants. Totes les confraries i/o tots els gremis voldrien encarregar-la a l'artista que en aquell moment té més fama o més agrada, segurament perquè han vist obres seves en altres parròquies; i totes, en l'època que estem tractant, voldrien encarregar un retaule que ocupés tot l'espai del fons de la capella; però de vegades no poden, malgrat que paguin a terminis. Per això, és molt habitual que, si les condicions econòmiques milloren, substitueixin l'obra que tenen per una altra que consideren millor, bé perquè respon al nou gust

Fig. 62. Clau de volta de la capella del baptisteri.



font: Bruguera

artístic —substitució de pintures, escultures o retaules gòtics per barrocs—, com passa sovint, bé, si els recursos són més minsos, perquè cal ampliar i remodelar l'altar o el retaule actuals.

Les confraries tenien el seus llibres, en els quals, com en els *llibres de l'obra* de la parròquia, recollien detalladament totes les despeses necessàries per a les seves activitats religioses, que hem esmentat abans. Aquests llibres es conserven a l'Arxiu Parroquial de Palafrugell, llevat dels de les confraries de Sant Isidre i de la Sang o del Sant Crist, que, malauradament, no ens han arribat.

Al *Suplement del Full parroquial-Palafrugell, Calella, Llafranc, Llofriu*, l'actual rector de la parròquia, Mn. Martíà Brugada, ha anat publicant, al llarg de diversos números, amb els *llibres de les confraries* com a font principal, la història de les capelles, on sintetitza les successives advocacions, les obres d'art i de culte que s'hi trobaven, i altres aspectes que ha considerat d'interès. Aquesta informació es pot consultar al número 0, de l'any 1996, i del 24 al 33, de l'any 1997. Aquesta informació tant dels *suplements* com

dels *llibres de les confraries* ens ha estat útil a nosaltres i l'hem procurat completar amb altres dades documentals, especialment notarials. Malauradament, gairebé no hem aconseguit documentació fotogràfica. Llevat de les fotografies del retaule major de Costa, no hi ha pràcticament altres fotografies de retaules, pintures o d'altres peces artístiques de l'església abans del 1936. Només n'hem localitzat una al Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona que permet veure dues capelles (veure fig. 12); però com es pot apreciar a la figura, sense copsar-ne els detalls.

L'actual **capella del baptisteri** era compartida per la Confraria de N.^a Sra. del Sepulcre i la Confraria de les Ànimes. La clau de volta gòtica de la capella té esculpida Maria Assumpta, que és, per tant, l'advocació originària (fig. 62).

La Confraria de N.^a Sra. del Sepulcre s'instituí al s. XVIII, i era integrada per dones vídues. El *Llibre* conservat té com a data d'inici el 1785 i arriba fins al 1880. El 1815 les confraresses decideixen substituir el *Llit de la Mare de Déu*, en realitat un sepulcre amb la Mare de Déu jacent, que presidia l'altar, per un altre, obra de l'escultor Bonaventura Jubert, que tindrà un cost elevat i pagaran a terminis entre el 1815 i el 1820. Passada aquesta data, faran una sèrie de despeses per guarnir el llit i, més endavant, el 1841, hi afegiran 4 columnes i, el 1852, unes cortines noves. Tot això ens fa deduir que volien un llit "teatral", seguint el model que realitzà l'escultor Lluís Bonifàç i Massó per a la catedral de Girona.

La *Confraria de les Ànimes* es va constituir com a tal el 1759, però el seu origen cal situar-lo el 1753, quan uns devots van insti-

tuir un novenari i dos anys després encarreguen una pintura del Purgatori al pintor de Barcelona, Josep Sala, per la qual li pagaren 50 lliures. Un cop constituïts en confraria i d'acord amb els mitjans econòmics de què disposaven, els confreres encarregaren un retaule, el 1760, tal com diuen, "*sense costats*", és a dir, només amb el carrer central. En aquest sentit, es tracta d'una confraria atípica, atès que encarrega el que en aquell moment pot pagar, i no segueix el procediment habitual: encarregar l'obra i després pagar-la com es pot i perllongar els terminis més enllà del que els contractes estipulen. Aquest retaule el contractà Pau Carreras, escultor del municipi de la Pera, i li pagaren 200 lliures. El retaule els suposa un cost addicional d'obres a la capella del baptisteri, atès que han de baixar el paviment per assentar el retaule. Quan novament disposen de més diners, l'any següent, el 1761, decideixen fer acabar el retaule al mateix escultor que els farà "*els costats*" —suposem que es tracta dels carrers laterals, un per banda, i també "*les bancades*", és a dir, el bancal. El cost d'aquestes parts del retaule, més el transport fins a Palafrugell i les obres per assentar-ho tot, sumaran 120 lliures.

Al *Llibre de la Confraria de les Ànimes* hi ha una nota, datada el 1762, en la qual es fa referència a una lletra de "*100 reals de vuyt*" que envià el comerciant Tomàs Prats "*habitant en Càdiz, natural de Palafrugell*". La nota, a la qual hem fet referència, diu textualment a què s'han de destinar.

En una visita pastoral de 1763, el llavors bisbe Manuel Palmero estableix que una part dels diners de què disposa la confraria per a la dauradura del retaule, entre els quals hi hauria les esmentades 105 lliures de la donació de

Tomàs Prats, s'inverteixi per arranjar la capella malmesa per les aigües; aquestes reparacions endarreriran la dauradura, que es durà a terme el 1765 i costarà 328 lliures.

L'actual capella de la Sagrada Família és la segona capella del costat de tramuntana, la més baixa de les sis capelles que s'obren més enllà del cor, i és coberta amb volta de creueria. És obra de l'ampliació de 1588 i fou beneïda el 1597, com la resta de les capelles del costat de tramuntana. No té cap representació a la clau de volta. S'obre a la nau central a través d'un arc apuntat i té al damunt una galeria on hi havia l'orgue abans de 1936.

Aleshores es va destinar a la més antiga de les confraries, d'acord amb la documentació que ens ha arribat, la *Confraria del Roser*, fundada a la parroquial de Palafrugell el 1577, poc després de la batalla de Lepant (1571), quan aquesta devoció creix espectacularment a Catalunya. Cal tenir en compte que des de la fundació de la primera confraria, a les darreries del s. XV, al convent de Santa Caterina màrtir de Barcelona, fins a l'esmentada batalla, se n'havien fundat molt poques; i va ser aquesta victòria, que tingué lloc el dia 7 d'octubre, dia de la Mare de Déu de Roser, la que fa augmentar tant aquesta devoció, ja que el triomf naval de la Lliga Santa s'atribuï a la intercessió de la Mare de Déu.

La confraria va encarregar un retaule a un escultor, el mestre Felip Alrich, al final de la segona dècada del segle XVII, vers 1618-1619. Hi ha constància de pagaments a l'escultor des del 1619. El 1621 ha d'estar acabat, atès que es du a terme la visura del retaule. Per a aquesta s'escollien dos experts, un per part del client o comitent, en aquest cas la Confraria del Roser, i fou Rafael Oliu, fuster de Blanes; i un altre

per part de l'escultor, que va ser Sebastià Massaguer, fuster de Girona. Les visures o inspeccions són preceptives i, en cas que trobin algun error, o considerin que s'ha omès quelcom que es trobi a la traça, l'escultor ha d'esmenar-ho o afegir-ho. No hi hagué acord en les respectives *relacions de l'obra*. Per a Oliu, "dit retaule no esta acabat segons la dita trassa y lo art de architectura requereix"(AHG, not. Joan Fc. Pagès, 1620-21, reg. 138, f. 32) i, per a Massaguer, "lo dit retaule esta puntualment segons la dita trassa" i, a més, "al pedestral y peu [...] hi ha uns remats (sic) que no son en dita trassa [...] que a més del dit preu es rahó se li paguen"(AHG, not. cit., f. 33). El Llibre de la confraria no dona informació de com es resol aquesta disparitat; no sempre era així, però només hi ha constància dels pagaments a Rafael Oliu. El que s'acordés es degué solucionar ràpid, atès que la dauradura d'aquest retaule es fa tot seguit i s'encomana al mestre Robert Gilart, pintor de Girona. Es comença a pagar la dauradura el 1624/25, i els pagaments es perllonguen fins al 1640/41.

Des de l'inici del s. XVIII sembla que es du a terme una remodelació del retaule, possiblement s'engrandeix una mica o, com a mínim, es fa una nova marededéu, i també es remodela la fornícula, el que en diuen tabernacle, on s'ubica la imatge. En aquestes obres participen els escultors Pau Costa, el 1714, i el seu fill Pere, el 1718, dates que coincideixen amb les de l'obra del retaule major.

Aquest retaule va ser destruït el 1936. Acabada la Guerra Civil, la capella va ser destinada al culte de la Sagrada Família.

La capella de Sant Pere és la tercera capella del costat de tramuntana, i una de les

quatre de l'ampliació de l'església, i, per tant, és beneïda el 1597. La fotografia del Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona corrobora els testimonis orals de persones que coneixien l'església d'abans de 1936, i és que hi havia un retaule pintat dedicat a sant Pere, i se'l considerava un dels retaules menors més valuosos. Possiblement, fou sufragat per una confraria del sant, de la qual tampoc ens ha arribat llibre ni cap altra documentació. Però la llum fa reflex i no deixa veure altra cosa que els elements arquitectònics i la fornícula principal amb la imatge de sant Pere presidint el retaule, tot i que no se'n pugui apreciar cap detall. Essent la pesca una activitat essencial a la costa de Palafrugell, és lògic pensar que hi havia confraria, com a la majoria dels municipis costaners de l'entorn: Cadaqués, Begur, Sant Pere Pescador, entre d'altres.

El retaule (veure fig. 12) té bancal amb grades d'altar a la part central, dos cossos i àtic en alçada i tres carrers en amplària. Els ordres arquitectònics, columnes i entaulaments, que separen cossos i carrers, són jònic al primer cos, i corínti al segon. El de l'àtic no es pot apreciar. Les columnes tenen el terç baix ornamentat, el fust estriat i helicoidal al primer pis; tipus de columna que és habitual o en un Renaixement tardà o en un primer barroc. El fris dels dos entaulaments té ornamentació en relleu, diferent en cada cas. El retaule és pla i els entaulaments no trenquen l'horitzontalitat, és a dir, són una retícula.

Al carrer central del primer cos hi ha la fornícula del sant, que és apertxinada i és ornamentada amb pilastres i carcanyols, aquests sembla que amb caps d'angelets. Si de la imatge escultòrica del sant només es pot apreciar que és una figura, de les pintures no

s'aprecia res. Però per l'arquitectura, podríem situar el retaule a la primera meitat del segle XVII, i, precisant més, entre 1610 i 1630-ca.

En aquesta capella, ara hi ha una fotografia del retaule major de Pau Costa.

L'antiga capella de la Divina Pastora, la capella septentrional més propera al presbiteri, actualment és ocupada per l'orgue. A l'arc que s'obre a la nau central, hi ha la data de la construcció, el 1590.

Ja construïda la capella, sembla que la primera advocació va ser la de sant Miquel, patró de botiguers i mercaders, constituïts en una confraria que portava el seu nom, al qual es retia culte a la parròquia des del segle XIV. Però el *Llibre de la Confraria* conservat és molt més tardà: data del 1701, i aleshores és de *Sant Miquel i dels Sants Màrtirs*, que són Abundo, Víctor i Juli, sants dels quals havien arribat relíquies, procedents de les catacumbes de Roma, el 1683. Segons el llibre d'aquesta confraria, a sant Miquel se li va dedicar un retaule, i així es constata en la fotografia, que permet veure les capelles de Sant Pere i de la Divina Pastora (veure fig. 12). Tanmateix, la informació que dona el llibre de la Confraria indueix a error, atès que fa referència a "Fernando Segovia, pintor, per pintar lo retaula i lo palit", i com que es tracta d'un retaule esculpit, aquest Segovia ha de ser, en tot cas, el daurador. També segons el llibre, el fuster Josep Nicolau realitza el marc i les ornamentacions i el mestre Aldrich de la Bisbal daura la pastera i les grades de l'altar.

El retaule, però, presenta la Divina Pastora a la fornícula principal, i sant Miquel és a l'àtic. Per tant, devia ser el retaule de la Divina Pastora o, en tot cas, de la Divina

Pastora i Sant Miquel, però no pas de Sant Miquel. Tot i que no el podem apreciar bé, sí millor que l'anterior, i és molt diferent al de Sant Pere. Ultra el fet que és esculpit, és un retaule més tardà i clarament barroc. La seva iconografia fa ben palesa la influència dels caputxins.

El retaule té un elevat bancal, amb una rica i ondulada ornamentació, un cos amb un carrer central predominant, que deixa dos carrers laterals molt estrets i que, pràcticament, no es veuen. Al carrer central la representació de la Divina Pastora, advocació mariana d'origen espanyol, és transposició tardana del Bon Pastor, segons opinió de Réau. Les primeres representacions es situarien al final del XVII i les manifestacions conegudes són gairebé totes del segle XVIII. Els missioners caputxins la varen promociónar des del púlpit en adoptar-la com a patrona, i així en començà la difusió, en primer lloc a Andalusia, on es troben més representacions, tant en convents com esglésies. Moltes són als convents femenins, els de caputxines, com la molt coneguda del convent de caputxines de Nava del Rey (Valladolid), obra de Luis Salvador Carmona, de mitjan XVIII.

Se la representa abillada com a pastora, coberta amb una pamela amb flors, amb bastó i envoltada d'ovelles, i així intuïm que devia ser la d'aquest retaule. Es tracta d'un relleu molt pictòric, amb bastants plans de relleu, que donen impressió d'espai, i amb una riquesa d'elements que és més pròpia d'una pintura. Destaca la figura de la Divina Pastora en alt relleu, gairebé ple de volum. Sembla que té l'infant a la falda. També es distingeixen bastant bé les ovelles en alt relleu, a cada costat, però la resta de la composició resta imprecisa.

Fig. 63. Retaule de Sant Miquel de la Catedral de Girona.



Aurora Pérez

A Josep Pla, a més del retaule major, l'altre retaule que li crida l'atenció és aquest, atès que també en parla amb la seva ironia impregnada d'acidesa: "lligar la Mare de Déu amb el pastoreig no està gens malament. El barroc decretà la divinització de tots els elements geogràfics, agraris o marítims, bosquívols o cultivats. Els patrons de les parròquies rurals foren persones coadjuvants als treballs de la terra" (Pla, *op. cit.*).

A l'àtic, destaca la lluita de sant Miquel amb Satanàs o el Mal, seguint com a model el famós *Sant Miquel dels caputxins de Roma* (1635) pintat per Guido Reni, obra de la qual hi ha moltes versions a Espanya, sobretot en pintura, però també en escultura.

Pérez Sánchez, que ha estudiat a fons la influència de Reni a Espanya, assenyalava que

aquesta obra va ser coneguda molt aviat a Espanya pel gravat de J. B. de Rosi de 1636, o per altres estampes posteriors ("Guido Reni y España. A *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, ed. 1993). La lluita de l'arcàngel sant Miquel contra Satanàs, representada abans per Rafael, fou la font d'inspiració per a Reni, i serà la seva la representació més arquetípica de la Contrareforma. No sols serviren de model gravats o estampes, sinó també les mateixes reproduccions pintades i/o esculpides. Pel que fa als gravats o estampes, també cal tenir en compte, com assenyalava Francesc Fité, la via dels que arribaven impresos als missals, com el conservat a l'Arxiu Capítular de Lleida, editat a Roma el 1714, en el qual un gravat de Josep Sincerus és una rèplica fidedigna de la pintura de Reni (*Sant Miquel. Imatge i llegenda*, 1998).

Centrant-nos a Catalunya, en l'àtic del retaule de Santa Teresa de les Carmelites de Vic tenim una de les versions pintades, de les més antigues, si més no de les conservades, que situarem vers el 1650, ja que no es va fer per a l'actual retaule barroc, contractat per Pau Costa el 1703, sinó que procedeix del retaule major anterior. El convent de les Carmelites de Vic es fundà el 1637 gràcies a llegats d'importantes famílies de Vic, entre les quals la dels Osona, i l'obra arquitectònica del convent era acabada el 1646. Un dels Osona, Miquel Joan Osona, com consta documentalment, va destinar una quantitat expressament per a les pintures del retaule, una de les quals és la de sant Miquel, atès que n'era el sant patró. En encarregar-se del nou retaule major i també de dos retaules menors, a partir de 1703, Pau Costa entraria en contacte amb l'art italià, encara que de manera indirecta, a través d'aquesta còpia del sant Miquel esmentat, possiblement d'altres pintures que s'inspiraven en obres italianes, així com dels gravats que les inspiressin, com ja vàrem dir el 1996 (Pérez Santamaría, *op. cit.*).

Una còpia bastant fidel del sant Miquel de Reni la tenim al retaule de Sant Miquel de la catedral de Girona (fig. 63), sufragat pel canonge Miquel Català, i que, segons consta documentalment, va adquirir el mateix canonge a Roma el 1715. L'escultor del retaule va ser Pau Costa, que aquells anys realitzava diversos retaules de la seu gironina i hi ha la possibilitat que el mateix escultor aconsellés el canonge. De les versions esculpides del tema de sant Miquel vencedor de Satanàs, n'hi havia algunes de bons escultors, que malauradament es van destruir el 1936, però de les quals tenim documentació fotogràfica, com les de Ll. Bonifàs i Massó per al retaule major d'Almòster (Tarragona) i per al retaule

major del temple de Sant Miquel de la Barceloneta; aquestes de Bonifàs dels anys 50 del segle XVIII, i la de Juan Adan per al retaule de les Ànimes de la Seu Nova de Lleida, que s'ha de situar entre 1776 i 1782, demostrin que en aquest segle seguia essent el model preferit per a aquesta representació.

Si bé la fotografia (veure fig. 12) ens ha permès d'identificar-lo com una de les versions de l'obra de Reni, no ens permet, però, valorar-ne la qualitat artística.

Al primer terme de la fotografia es veu part d'un retaule, però només de l'arquitectura. És molt tardà, pràcticament neoclàssic.

La capella de la Sang o del Sant Crist és situada als peus de l'església parroquial, al costat meridional, i és la primera entrant a la dreta.

La clau de volta de la capella té esculpit l'escut de la Confraria de la Sang, JHS (fig. 64), la qual s'encarregava de la custòdia i el culte de l'altar dedicat a la imatge del Crucificat; però d'aquesta Confraria, com s'ha dit, no se'n conserva el llibre, i només hi ha escasses referències en altres fonts de l'APP.

El 1570 es dona llicència als obrers de la parròquia per construir un altar dedicat a la imatge del Sant Crist i el 1602 s'hi col·loca una nova imatge del Sant Crist, d'acord amb el que demana el bisbe en la visita pastoral.

Aquesta imatge va ser substituïda al s. XIX per una altra, de la qual dona notícia Joan Frigola ("Unes escultures de la parròquia", *Revista de Palafrugell*, n.º 18, 1995) que va ser destruïda al 36.



Enric Boqueron

Fig. 64. Clau de volta de la capella de la Sang o del Sant Crist.

Fig. 65. Clau de volta de la capella de Santa Anna.



La primera capella de Santa Anna va ser la primera del costat meridional, passat el cor, i la clau de volta de la capella té la figura de la santa (fig. 65). La devoció a santa Anna a la parròquia té el seu origen el 1130, atès que la vila va esdevenir feudatària de l'orde del Sant Sepulcre i com a tal va passar a dependre del prior i de la Comunitat de Santa Anna de Barcelona.

L'ampliació de 1759, a la qual hem fet referència en tractar de l'església, va eliminar el mur meridional de la dita capella, i l'altar de Santa Anna va ser traslladat a la capella Fonda, mentre que a la de Santa Anna, duplicada la fondària, s'hi varen instal·lar els altars d'Antoni i de Sant Benet, ambdós mantinguts per la Confraria de Sant Antoni. No sabem si són altars amb retaules. El *Llibre de la Confraria de Sant Antoni* conservat s'inicia el 1816 i en aquest es diu que la confraria tenia un llibre anterior, que anomenen *Llibre vell*, que es va quedar el

notari Antoni Vergonyós. El de 1816 arriba fins al 1880. Parla dels "altars de Sant Antoni i Sant Benet" sense especificar més. Dóna molt poca informació artística. Només podem mencionar que es fa una imatge de sant Antoni de Pàdua per a la processó.

La capella Fonda es va formar a partir de l'ampliació de 1759 de la capella dedicada a sant Joan Baptista, inaugurada el 1597, després de la primera ampliació de l'església el 1588 (fig. 66 a i b). Es troba al costat meridional i és el tercer espai que s'obre entrant a l'església. Es dedicà llavors a sant Joan Baptista, el qual era patró dels paletes i fusters. La seva imatge és esculpida a la clau de volta i resta algun detall de la policromia (fig. 67).

La nova capella, que triplica l'espai anterior, permetrà el culte de diverses advocacions, però en la part més fonda, la capella serà destinada al Santíssim, i també a sant Isidre, raó per la qual es creia sufragada per aquestes confraries. Al *Llibre de la Confraria de la Minerva* no hi cap constància que la confraria pagués, ni que Tomàs Prats hi col·laborés, i la desaparició del *Llibre de la Confraria de Sant Isidre* no ens permet tampoc saber què va fer aquesta confraria i en quina mesura va col·laborar Tomàs Prats, tot i que queda fora de dubte que ho va fer.

La construcció de la capella va ser ràpida i s'hi col·locarà un nou sagrari i la imatge de sant Isidre, nou patró dels pagesos, mentre que al retaule major s'hi troben les imatges dels antics patrons, sant Abdó i sant Senén. Llavors, o més tard, es farà un retaule, del qual hi ha referència, l'única fins ara, a les relacions d'obres cremades i/o destruïdes el



Fig. 66a i 66b. La capella Fonda.

1936. A la part meridional de la paret oriental s'instal·là l'altar de Santa Anna. El 1861 la cúria diocesana va autoritzar la veneració de la imatge de la mare de Déu del Amor Hermoso a l'altar de Santa Anna, i poc després tingué altar propi a la part més de tramuntana i més propera a la nau central, devoció de la qual es farà càrrec la Corte de Maria, organització creada amb aquesta finalitat. La principal manifestació d'aquesta devoció és el Mes de Maig, que va durar fins als anys 60 del segle XX.

Les *confraries de la Minerva*, confraries aquestes que tenien com a objectiu el culte i l'adoració del Santíssim, van ser impulsades per Pau III, el pontífex que va convocar el Concili de Trento. La primera d'aquestes confraries es va constituir a l'església de Santa Maria sopra Minerva de Roma, que va donar nom a totes les que es constituïrien, per cert, molt ràpidament, pertot el món catòlic.



Fig. 67. Clau de volta de la capella de Sant Joan Baptista.



A Sant Martí es va constituir el 1619, però no en tenim dades al *Llibre de la Confraria de la Minerva* fins a l'inici del segle XVIII. Té cura de tot el que fa referència al Santíssim tant a la capella Fonda com al retaule major.

La confraria va costejar diverses obres petites de dauradura, com les que realitzà Francesc Serra, daurador del retaule major, durant els anys 1760-70, entre les quals cal destacar la porta del sagrari.

El més important, però, va ser encarregar les grades de l'altar major a l'escultor Joan Espinet, el 1778, que no van ser realitzades per Pau Costa i el seu taller. L'any següent, el 1779, n'encarreguen la dauradura a Francesc Serra. Les grades es col·locaven al damunt de l'altar major i tenien com a finalitat destacar el sagrari i el manifestador. Aquí se'n van fer tres. El nombre podia variar, però sempre era un nombre reduït.

L'antiga capella de la Mare de Déu Antiga és la capella més propera al presbiteri pel costat meridional i estava dedicada a la

Mare de Déu. No es coneix l'any en què li fou consagrada, però probablement és la capella més antiga de totes les que al s. XVI s'aniran construint darrere seu. La presidia una imatge de la Mare de Déu, que sembla que era de fusta i que al s. XVI ja era considerada antiga. La confraria que tenia cura d'aquest culte era la *Confraria de la Mare de Déu Antiga*, també coneguda com a *Confraria del Ciri del Jovent*, o simplement, *Confraria de Jovent*, integrada per jornalers de diferents oficis, sobretot aprendents. La referència més antiga a aquesta confraria és del 1593, quan Antoni Ginesta de Vall-llobrega institueix un cens a favor de la confraria. A l'Arxiu Parroquial se'n conserven dos llibres: *Segon llibre de comptes del Ciri de Nostra Senyora del Jovent*, del 1685 al 1772, i el *Llibre de la capella de Nostra Senyora del Jubent* (sic) ..., del 1841 al 1884.

El segon llibre ens ofereix molta informació d'obres per adobar la capella, i entre aquestes, fer buidar la paret per posar-hi el retaule que ja tenien, però aleshores devien daurar, perquè a partir d'ara dediquen una petita quantitat per a la neteja, per a la qual utilitzen el terme *espolsar lo retaule*.

Aquesta capella queda duplicada amb l'ampliació de 1759. L'altar i el retaule de la Mare de Déu Antiga van col·locar-se a la paret més oriental, adossada a la sagristia. A la part més meridional i a l'absis del nou espai es venerà la Puríssima, i des del 1842, en constituir-se la *Confraria de la Puríssima*, aquesta va tenir cura del seu altar, confraria que també s'ocupava de la veneració de santa Llúcia. Una nova confraria, la de les Filles de Maria, fundada el 1889, substituirà la confraria de la Puríssima.

Els orgues

La música era part important en les cerimònies litúrgiques, i l'orgue que ja tenia la parròquia al segle XVII es decideix ampliar-lo al segle XVIII amb tres registres més, amb la qual cosa s'apropa així als grans orgues barrocs; aquesta ampliació la realitzarà un dels gran orgueners catalans, Antoni Boscà.

Tenim notícia de l'existència d'un orgue, des del segle XVII, a l'església de Sant Martí, pel *Llibre de la Confraria de la Minerva* (*Suplement del Full parroquial*, n.º 28, 1997), i a aquesta informació cal afegir-ne una altra de més important: Badia-Homs va descobrir a l'Arxiu Històric Municipal de Palafrugell uns documents de l'any 1740 que corresponen a dos pagaments que els regidors de la vila de Palafrugell fan a l'orguener de Barcelona, Anton Boscà, per un total de 400 lliures barcelonines: 300, pagades el 4 de maig d'aquell any, i la resta, 100 lliures barcelonines, segons diu el rebut, que se li pagaran "per tot lo mes d'agost prop vinent". Aquest segon pagament es retardarà una mica, no gaire tenint en compte el que era habitual, i es farà, com consta al rebut, el 8 d'octubre del 1740

(Badia-Homs, "Notícia sobre l'orgue de la nostra parròquia, del segle XVIII", *Suplement del Full parroquial*, n.º 22, 1988).

La lectura del primer rebut ens pot fer pensar primer que es tracta d'un nou orgue, però, quan a continuació diu que "las tres-centas lliuras que eran lo valor de tres registras de alemanya, quinsena nasarda y disetena nasarda que dit sr. a fets y posats en dit orga", deduïm que es tracta d'una ampliació de l'orgue ja existent, que no sabem quants registres tenia i en el qual Boscà afegeix els tres que consten al document. L'ampliació dels orgues va ser freqüent, perquè no sempre els clients podien costejar-se'n un de nou, i es troba estretament relacionada amb l'ampliació de registres que es du a terme al llarg del segle XVIII.

Malauradament, no es conserva l'orgue ampliat per aquest orguener català, que pertanyia a una família d'orgueners: el seu pare, Josep Boscà i Serinyena, i el seu germà, Josep Boscà i Llorens, i que han estat estudiats per Francesc Bonastre, especialment des del punt de vista de les seves aportacions a l'enriquiment musical dels orgues catalans, en adoptar novetats del orgues castellans, com són els registres partits, els quals permeten augmentar el nombre de notes musicals.

L'activitat professional d'Antoni Boscà fou llarga. Les obres documentades van del 1703, a la catedral de Barcelona, al 1758, amb l'orgue de Santa Maria d'Igualada; i uns orgues eren de nova factura, però també realitzà restauracions i ampliacions en altres. Bonastre posa de manifest que aquells orgues ampliat, tot i que hi introduïa novetats, el supeditaven a l'orgue ja existent (els de Montblanc i Igualada), mentre que els que eren de factura original, com el de Bagà, una de les seves últimes obres (1754), li permetien una gran llibertat per introduir-hi les novetats castellanques, amb la partició de gairebé tots els jocs de l'orgue major, novetats que, en conjuminar-se amb les característiques dels de tipus mediterrani, com eren els catalans, contribuïen a multiplicar de manera extraordinària les possibilitats tímbriques (F. Bonastre: "Evolución del órgano español en el siglo XVIII, a través de la obra de los organeros Boscà", 1987).

També a Santa Maria de Mataró, el 1734, va contractar un orgue de nova factura, i el fet de no haver d'aprofitar parts del vell li va permetre atorgar-li més possibilitats de noves especulacions sonores. En aquest sentit, com diu Francesc Cortès, és similar al de Bagà, i la proposta d'una doble caixa d'ecos, on hi hauria una partició de registres, era, fins llavors, insòlita a Catalunya (F. Cortès: "L'orgue català durant el segle XVIII. L'orguener Antoni Boscà i l'orgue de Santa Maria de Mataró", 1994); malgrat això, encara anirà més enllà en els darrers orgues, com al de Bagà, atès que experimentarà al llarg de totes les seves obres.

El nou orgue es col·locà a la galeria del damunt de l'actual capella de la Sagrada Família, aleshores de la Mare de Déu del Roser.

Un nou orgue es va adquirir el 1929, obrat per l'orguener de Girona, Aragonés, el qual es col·locà al cor de l'església, i l'ocupava de banda a banda. Ambdós orgues van ser destruïts el 1936.

El 6 d'octubre de 1985, en ocasió de les noces d'or sacerdotals de Mn. Josep Oriol, es va beneir i estrenar l'orgue actual, construït als tallers Blancafort de Collbató. Consta de 2 teclats manuals de cinquanta-sis notes i un pedaler de trenta notes, i conté més de mil tubs. L'adquisició i el transport costà 4.011.635 ptes. S'ha col·locat a l'antiga capella de la Divina Pastora i té important protagonisme a les principals festes litúrgiques.

Obres artístiques significatives del temple actual

Com a totes les esglésies, i depenent de la seva importància, aquesta església parroquial conté diverses peces d'art de qualitat desigual i que al llarg del temps s'han encomanat, salvaguardat i acumulat.

En ocasió de les visites pastorals dels bisbes i dels successius relleus dels rectors (anomenats sagristans, fins al s. XIX), es deixà constància dels inventaris de les peces artístiques que s'usaven, fonamentalment objectes litúrgics. L'inventari es pot completar i precisar a partir dels llibres de comptes de l'obra parroquial (conservats des del s. XVII fins avui) o de les confraries.

El primer inventari que, fins ara, es coneix m'ha estat facilitat per l'amic Xavier Soldevila. Es conserva a l'Arxiu Històric de Girona (Notarial, Palafrugell). Fou realitzat a Palafrugell el 8 de juny del 1382 per Joan Vela i Bonanat Miró, obrers de l'església de Sant Martí, de Palafrugell, i Pere Soler i Joan Horta, síndics de la universitat dels homes del castell de Palafrugell, en cedir en comanda a

Guillem Miquel, sagristà de l'església de Girona, els béns que es detallen:

“Lo missal maior mixt ab enfuny (?), III missals, III lixeners (?), I emfuny (?), I evangelister, I resposser, I entiffaner, III saltiris, II consuetes, II ferials, I capituler, I presser, II libres godesch, I ordinari ab cuberta vert, I consueta antiga, V capes de cor, IIII casules, IIII vestiments blanchs sens II casules, III palis de tots dies ço es en cascun altar, II frontals, I lilam(?) de passis, I dalmatiga, alguns draps d'altars menuts de poca valor, I ordinari antich ab posts, II peroleres de portar salpassa, II ampolletes de vidre, II canadels de servir, II coxinets, II lantesses poques de vidra, I sach poch en que ha CII cartes de diverses contretes faents, per la sgleya,

II capses de tener estores, II caxes de tener trina (?), I capsa gran de tener hosties, III canelobres de ferra grans e VI de petits, los draps qui stan sobre los altars cotidians (los quals tenia en Vela), lo pali de Sent Marti miylor al frontal, lo pali e frontal miyllors de Santa Maria, IIII mantels de la ymage de Santa Maria e I mantelet dela ymage de son fiyl lo miylor e I miyanser e II sotils en I capsa, I lanterna, la custodia que tenia En G.Caxa, I calsa d'argent que tenia en Bernat Mora, domer."

Del que allí s'inventaria, lamentablement, tot ha desaparegut amb el pas del temps. La imatge d'alabastre de la Mare de Déu amb el nen Jesús, esmentada indirectament, consta que es venerà fins al 1936. També s'aporten altres informacions interessants.

Habitualment, els obrers (administradors seglars) i els sagristans (rectors) eren zelosos en la custòdia dels objectes i el seu manteniment. Ho facilitava la mútua vigilància (p. e., l'armari on es guardava l'orfebreria només es podia obrir en presència de tots ells, cadascú amb la pròpia clau) i el rigor de les visites pastorals. Però les successives guerres (amb la consegüent destrucció i el pagament de rescats en plata o or per part dels vilatans) afectaren notablement el patrimoni religiós comú, tant l'orfebreria com els altres objectes artístics.

El darrer episodi d'aquesta trista realitat fou el del juliol del 1936. A més de la destrucció de l'església i dels retaules, desaparegueren la custòdia, els bordons de plata, calzes, frontals, ornaments brodats, làmpades... Una part significativa de l'orfebreria es conservà gràcies a l'agosament arriscat d'algunes

persones que, amb habilitat, col·laboraren amb Mn. Josep Bosch i Mn. Joan Pi (en Mateu del carro, algun paleta...). Les peces salvades foren amagades i protegides darrere algun contraenvà, entaforades dintre d'algun pou o portades a certa cova d'algun penya-segat de la costa. El 1939 les peces es recuperaren, es restauraren i es retornaren al culte.

I si bé en un moment desapareixen peces artístiques, les necessitats litúrgiques i culturals derivades de la demanda religiosa comporten una recreació i una recuperació successiva, com es pot comprovar des del 1939 fins ara.

Aquí es presenten peces que, a l'església parroquial de Sant Martí de Palafrugell, actualment són utilitzades, custodiades i venerades. Són ben segur peces significatives. La seva funció, no cal oblidar-ho, és fonamentalment cultural i litúrgica. Però sovint el seu valor també és cultural i artístic, i comporta una dignificació mútua i interrelacionada.

Hi ha peces que únicament s'esmenten de passada, defugint un inventari exhaustiu. Les peces desaparegudes (bordons, custòdies antigues, frontals, retaules, imatges...) s'esmenten en altres llocs del llibre, sempre que vingui al cas. Hi ha altres objectes que, si bé tenen un valor cultural i artístic, no s'inclouen aquí: campanes, rellotges, vitralls, mobles (calaixeres, bancs...), reixes, cartells, brodats i puntes, cementiris i làpides sepulcrales...

Finalment, només em cal indicar, tal com es veurà, que les obres es presenten seguint un criteri cronològic, començant per les més antigues que es conserven fins a presentar el Mural de la Pau.

Enric Bruguera



Calze – s. XV (fig. 68)
Argent sobredaurat
Alçada: 21 cm
Diàmetre base: 14'5 cm

A un costat del peu del calze hi ha gravada una creu amb alguns impropis i, a l'altre costat, un calze semblant, amb la Sagrada Forma al damunt.

A sota hi ha gravades les inicials J.M., que ben segur que corresponen al prevere que donà el calze a la parròquia, que devia ser el rector sagristà Joan de Miquel, documentat el 1420 (Imma Puig i Aleu, *Una visita pastoral al Baix Empordà als anys 1420–1423*, Lleida, Pagès Editors, 2006, pp. 110-115, 394 i 395).

S'usa i es mostra en alguna missa solemne.

Enric Bruguera



Veracreu – s. XV (fig. 69)
Argent sobredaurat
Alçada: 37 cm
Diàmetre base: 21 cm

La creu –amb un reliquiari que conté la Vera Creu–, queda flanquejada per les figures de fosa de dos àngels cerífers.

Hi ha gravades diverses sanefes florals.

Enric Bruguera



Encenser – S. XV (fig. 70)
Argent repussat
Alçada: 22 cm
Diàmetre: 14 cm

Tant l'objecte com la decoració són d'ascendència gòtica.

Com un petit braseret amb una tapadora que s'apuja i s'abaixa amb una de les quatre cadenes de plata que el sosté.

S'usa i es mostra el Dijous Sant, el Corpus Christi i en alguna altra solemnitat.

Enric Bruguera



Creu processional major – s. XVII (fig. 71 a 74)

Argent i or, amb ànima de fusta

Alçada: 98 cm

Amplada: 60 cm

El 1634 el bisbe de Girona autoritzà que es destinessin 300 lliures sobrerres del recapte que es va fer per autoritzar la pesca en dies festius per tal de sufragar la redempció de captius. En aquell moment era rector sagristà Mn. Esteve Torralles.

El plantejament de la creu és el clàssic de les creus processionals gòtiques, si bé inclou elements ornamentals classicistes.

A la creu hi ha la figura de fosa del Crucificat a un costat (18 cm) i la de la Mare de Déu (fig. 72) a l'altre (18 cm). Les puntes dels braços laterals i del capçal acaben trifoliades. El pal inferior s'endinsa en un pinacle que sosté la creu. A cada pal de la creu hi ha una figura en plata daurada repussada. Representen el tetramorf, la Dolorosa, sant Joan, el Pelicà i Adam ressuscitant, 8 figures comunes a gairebé totes les creus processionals i sovint col·locades arbitràriament, com succeeix aquí. Entremig dels pals



Enric Bruguera



Enric Bruguera



Enric Bruguera

de la creu, sobresurten uns querubins i unes boles ornamentals sobreposades. Altres caps de querubins apareixen en altres racons dels pals de la creu. També, sobretot a la creu pròpiament, hi ha ornamentació floral gravada, d'inspiració clàssica. Fent d'aurèola a cada una de les dues figures principals, hi ha gravats l'anagrama del nom de Jesús (JHS, darrere el Crucificat) i l'anagrama del nom de Maria (MA, darrere la Mare de Déu). A la part inferior de la creu, en tres nivells superposats, a la manera d'un pinacle que sosté la creu, es distribueixen 24 figures de fosa (8 a cada nivell, a cada un dels vuit angles). Les figuretes inferiors (8 cm) són més grans que les superiors (5 cm). Cada figureta, col·locada en la seva fornícula, queda remarcada per un petit dosser en filigrana. Fent de separadors entre fornícula i fornícula hi ha uns petits pinacles amb gàrgoles de fosa, plenament gòtics.

Les figures, fidels a la iconografia religiosa i seguint models clàssics, corresponen a diversos sants. Alguns són perfectament identificables: St. Pere (fig. 73), St. Pau, St. Sebastià (fig. 74), St. Joan Evangelista, St. Joan Baptista, St. Miquel, St. Cristòfor, St. Francesc... Altres figures estan mancades d'elements que les facin identificables. No totes les figures tenen la mateixa qualitat i consta que en certes ocasions es col·locaren posteriorment per suplir-ne alguna que s'hauria perdut. A la base del pinacle/basament de la creu, hi ha ornamentació gravada i repussada. A la part inferior, hi ha l'encaix on se situa un pal que sosté la creu a les processons. Hi ha el punxó trilobulat dels orfebres de Girona usat als segles XV, XVI i XVII. Si bé de proporcions més reduïdes, és molt semblant a la creu major de plata de la parròquia de Castell d'Aro.

Es venera i es mostra per Nadal, Pasqua, Pentecosta, Corpus Christi, santa Margarida, sant Martí...

Reliquiari de santa Margarida – s. XVII (fig. 75)

Argent

Argenter: Antoni Campa, de la Bisbal

Alçada: 64 cm

Diàmetre base: 19 cm

Vas de vidre que conté un fragment d'un fémur (relíquia de Sta. Margarida). Un peu sosté la base on està disposat el vas i d'on s'alcen quatre columnetes que sostenen el tap del vas amb una creu al capdamunt.

El 1640, Esteve Torralles, rector sagristà de la parròquia (documentat des del 1616 i que morí el 1642), va llogar una quantitat per fer el reliquiari que, inicialment, contindria relíquies de sant Martí i de santa Margarida, patrons de la parròquia i de la vila.

Quan s'executà la voluntat testamentària devia ser rector sagristà Mn. Miquel Oms.

En el llibre de l'obra, hi ha la següent nota del 1644:

“Aporta lo sr. Doctor Torralles Sacrista les reliquias de St. Martí y Sta. Margarida les quals porta ab un cofret y determinarem de fer lo reliquiari que vuy es en la esglesia per lo qual Reliquiari prenguerem moneda y plata diferents personas la qual donarem a M. Antoni Campa, argenter de la vila de la Bisbal prengarem dita moneda y plata ab un vastallo diferents lo qual posarem a la caixa de la obra per que quant fou fer lo reliquiari pesarm ab lo dia tasco y per pagar dita moneda y plata prenguerem de la caixa de la obra y de la confraria los pastos de la precedent pagina pintant pagaria de la obra obres en don servit que lo di sr. Doctor Torralles fonch malalt y de la malaltia marioa antes de morir



Ente Biquen

ordena que se li tornas lo cofre que ell volia pagar del seu tot lo reliquiari y quant lo reliquiari fou fet dona lo domer cos manifestor seu a dit Camps tot lo que valia dit reliquiari y als obres de la obra tot lo que haviat pagat ab les partides mencionades de esta manera tals que los obrers se aturaren dos candaleros de plata que dona dit domer Cols y també altre plate que se aturaren particular y donaren los dines a los obres qui eren Hyacinto Pagina y Ramon Potx. Lo qual Hjacinto Pagina me dona a mi Pere Riera vint lliures dels dits diners per pagar les mans de seda y pasamener los qual pagui jo conforme consta amb las alberans de dit brodador y passameners que son tretze lliures i sinch sous y tinc a Jaume Guitart per lo que muntar mes de les cent lliures dicti quals vint lliures seta lliura los qual les donassos los atal.

“Davant de mi lo Dr. Miquel Oms Sacrista de la Igla. De Palafrugell han donat compte lo Sr. Pere Riera y Joan Mascot vuy Balle de la Pnt. Vila y vista las dades y secur have trobar ser fornadors sis lliures dit 6 ll. Los quals han donat de complants a Hjacinto Paguina ferrer y a Ramon Puig i fer fer las calvia vuy 22 marts de 1644.”

Es venera i es mostra a la celebració de santa Margarida (20 de juliol).



Enric Boquera

Reliquiari de sant Martí – s. XVII (fig. 76 a 78)

Argent retallat i gravat

Alçada: 98 cm

Amplada: 60 cm

Al centre hi ha un vas central de vidre i un de més petit a la part superior. Flanquejant-lo i a cada costat (en dues branques), es sostenen dos vasos superposats, el més petit a la part superior. L'interior dels 6 vasos contenia diverses

reliquies, que segurament es van extreure en una autenticació del 1943, excepte les relíquies del vas central.

De cada branca que flanqueja a banda i banda el reliquiari, en pengen dues ferradures, vinculades al culte a sant Martí.

Al peu del reliquiari hi ha gravat (a la part anterior) l'escut de Palafrugell (fig. 77) i (a la part posterior) l'any de la construcció del reliquiari: 1677 (fig. 78).

En aquest moment, era rector sagristà Joan Baco, que prengué possessió del càrrec el 1653, i el trobem documentat fins al 1677.

S'ha dit abans que el 1640 el rector sagristà Esteve Torralles deixà en testament que es fes un reliquiari conjunt de les relíquies de sant Martí i de santa Margarida, que s'encomanà a l'argenter Antoni Campa de la Bisbal. En aquest reliquiari, la relíquia de sant Martí acompanyava la de santa Margarida. La relíquia de sant Martí es dispositarà, finalment, al nou reliquiari que es construeix.

En un full guardat amb el plec de documents referents a les relíquies de la parròquia hi ha la següent certificació:

"Jo lo Dr. Rafel Bacó Canonge de la Sta. Iglesia (catedral) de Barcelona

Certifico y fay fe com vuÿ que comptam als 18 del mes de Agost de 1677 de mas propias mans en ma propia casa situada en lo carrer de Paradís de la pnt. Ciutat de Barcelona he posades y acomodadas las sobraditas reliquias en un reliquiari de plata hermosament obrat en esta Ciutat de Barcelona y de servir per la Iglesia Parrochial de Sant Martí de Palafrugell del Bisbaat de Geronia y te dit reliquiari tres bran-

cas ço es una al mitg y altres a cada costat tenint cada una de ditas brancas dos vidres per tenir ab mes veneratio las reliquias y asis fos fe com en lo vidra de la branca del mitg que es lo mes petit y mes alt he posada la reliquia de Sta. Madrona ab lo mateix coto ab que lo tragues enbolicada lo lltre. molt Rnt. Señor Don Ramon Sans y de Puig Ardiaca de Panades y Cang.e de Barcelona com sa merce ho refereix ab la sobredita se fa escrita y firmada de sa ma, y segellada ab son sello; dexant vacuo lo vidre mes baix y mes gran per dexar si ha de posar la reliquia del Sant (Martí) Titular de dita Iglesia Parrochial de Palafrugell y juntament certifico y fas fe que he posat y acomodat lo caxal de Sant Feliu Martir que tambe fou servit donar lo sobredit Sr. Don Ramon Sans y de Puig com ho referen y ne fa fe en la sobredita certificatoria en lo vidre mes petit y mes alt de la branca de ma dreta de dit reliquiari; y en lo vidre mes baix y mes gros de dita branca de ma dreta de dit reliquiari he posat y acomodat un tros de la propia mitra de que se servia lo gloriós Sant Olaguer mentre vivia y fou Arcabisbe de Tarragona y Bisbe y Cang.e de Barcelona contenint dit tros de mitra un quart de palm poch mes lo menos a tot quadro y lo mitg un circulo en lo qual y ha una figureta de mitg cos brodada; y certifico y fas fe yo que dit tros de mitra havem treta y tallada lo Sr. Don Luis de Josa de Paguera Ardiaca de Sta. Maria del Mar y Cang.e de la Sta. Iglesia (catedral) de Barcelona, y yo de la mitra de dit gloriós Sant Olaguer ques troba en un ostentos reliquiari de plata sobredorada en nostra Iglesia (catedral) trobantnos Commissaris y Administradors elegits per lo molt lltre. Capitol de Barcelona per cuydar de la capella y demes cosas de dit glorios Sant Olaguer. Axi mateix certifico y faig fe com en la branca de ma esquerra en lo vidra mes alt y mes petit he posat un tros de Agnus Dei y en lo vidre mes gros y mes baix

una reliquia de precordys de Sant Felip Neri que yo mateix portí de Roma ab un reliquiaret de plata que en una part es la reliquia ab un vidre cristalli de vant y en la altre part una reliquia del cap de dit Sant de plata, que ab lo mateix reliquiaret de plata que la aportí de Roma lo he posada y acomodada en dit reliquiari y en dit vidra mes gros y mes baix de dita branca de ma esquerra posant dins de tots los sobredits vidres lo nom dels sants de las sobredits reliquias y en son retolet dins de cada un vidre y per ser la mesa veritat tot lo sobretit he volgut fer y firmar la contengut en la present certificatoria de ma propia ma per remeterla junt ab lo dit Reliquiari al Dr Joan Bacó Sacrista de dita Iglesia Parrochial de Palafrugell mon germa; y es que ne puga fer fe sempre que convinga y puga posar en la veneració deguda las sobredits Santas reliquias vuy dimecres en Barcelona als 18 de Agost 1677.

“Yo Dr Rafel Bacó Canonge de la Sta. Iglesia de Barcelona.”

Es mostra i es venera per la celebració de sant Martí, el dia 11 de novembre.



Enric Bruguera

Cópel pel monument – s. XVII (fig. 79)

Alçada: 35 cm

Diàmetre base: 19 cm

Plata daurada. És una copa amb la part superior esfèrica, amb tapadora. Conté un vol interior (un doble fons anomenat pixis) amb daurat més intens. Sovint, amb referència a la seva forma, aquesta mena de copons s'anomenen globus.

L'ornamentació és floral i geomètrica, gravada.

S'usa el Dijous Sant per guardar, amb solemnitat, la reserva eucarística.

Enric Bruguera



Enric Bruguera





Calze – s. XVIII (fig. 80)

Argent i or amb ornamentació floral gravada

Alçada: 25 cm

Diàmetre base: 14 cm

A l'entorn de la base hi ha gravada la inscripció: "LO RVT. MARTÍ ROIG ME HA AUMENTAT 1754".

Mn. Martí Roig va ser beneficiari d'aquesta parròquia del 1712 al 6 de febrer de 1755, en què morí. Era de can Roig de Santa Margarida i obtingué el benefici de la Universitat de Palafrugell, si bé no se li pagava. Ell determinà que el deute servís per contribuir a sufragar la construcció de la capella Fonda i per dignificar l'aixovar de la sagristia de la parròquia. En aquell moment era rector sagristà Mn. Josep Buxons.



Veracreu – S. XVIII (fig. 81)

Argent daurat, repussat, gravat i amb elements de fosa emmotllada, amb ornamentació floral i geomètrica

Alçada: 48 cm

Diàmetre gran de la base: 23 cm

Enric Bruguera



Enric Bruguera



Enric Bruguera



Frontal i sacres— 1787 (fig. 82 a 86)

Aquestes peces es presenten al n. 40, p. 84, del catàleg *Art sacre gironí d'ahir i d'avui* – Exposició del 7 d'abril al 8 de juliol del 2001, editat pel Museu d'Art de Girona el 2001. I, sobretot, es presenta al catàleg de l'exposició "Palafrugell restaura: el retrat de Martí Serra i Avellí (1713 -1785)".

Era rector sagristà Mn. Jaume Manyach.

Pel seu interès, reproduïm també aquí la inscripció que hi ha gravada a la vora superior del frontal: "SE HIZO FRONTAL I SACRAS POR DIRECCIÓN DE DON ANTONIO BARCELÓ I PRATS A DEVOCIÓN DE DON MARTIN SERRA (ABELLÍ, a la part superior) QUE FALLECIÓ EN GUATEMALA I DESTINÓ PARA LA PARROQUIA DE LA VILA DE PALA-

FRUGELL SU PATRIA FABRICADO EN CADIS POR DON AGUSTÍN DIAS 1787 I PESAN LAS QUATRO PIEZAS 122 MARCOS."

El frontal (79 x 280 cm), tot en plata repussada (fig. 82), queda centrat per tres medallons ovalats i daurats amb els relleus dels patrons de Palafrugell: al centre, sant Martí (fig. 83); a la dreta de sant Martí, santa Margarida (fig. 84); i a l'esquerra, sant Sebastià (fig. 85). Els tres medallons estan emmarcats per una corona de lloret i queden com enllaçats per una cinta que fa diversos llaços a la part superior del frontal. Flanquejant els tres medallons, a la part inferior, se situen quatre gerros o cistelles amb flors. A la part superior, hi ha quatre anelles, d'on pegen els llaços en relleu que sostenen sis roses (a la part superior) i quatre penjolls de raïms i quatre garbets amb tres espigues

Enric Bruquera



Enric Bruquera

(una al·lusió eucarística clàssica). Tot el conjunt queda emmarcat dintre d'un relleu clàssic molt senzill, en degradació.

A la part superior del frontal, pròpiament, hi correspon una altra peça de la mateixa llargada (280 cm), si bé més estreta (25 cm). Aquest element quedava mig tapat per les tovalles de l'altar. També de plata repussada, conté 6 medallons (sense cap figura) i una cinta a la part superior fent diversos llaços d'un cap a l'altre de la peça.

Les tres sacres (fig. 86) contenen els textos litúrgics més essencials i que, abans de les reformes litúrgiques del Concili Vaticà II (1962–1965), el capellà, a la missa, gairebé recitava de memòria, sense que pogués equivocar-se. Aquests textos se situaven damunt l'altar dintre d'uns marcs adequats. Al centre, la sacra més gran, amb la pregària eucarística i el memorial del Sant Sopar amb lletres més grans. Als extrems, dues sacres de les mateixes dimensions: l'una (al costat dret) amb el salm 26 (25), que el sacerdot recitava mentre es rentava les mans, una ablució ritual que el missal encara prescriu després de l'ofertori i abans d'iniciar la pregària eucarística; l'altra (al costat esquerre, el costat de l'Evangeli) contenia l'inici de l'Evangeli de sant Joan, que el capellà recitava quan acabava la missa.



Les tres sacres contenen els textos dintre un medalló oval emmarcat amb una petita corona floral. A la part superior, hi ha un frontó semicircular i un gerret petit amb flors. També, a banda i banda, hi ha altres dos gerrets amb flors que reposen damunt d'un petit pilar adossat. A la part central, sota el frontó, hi ha una anella d'on penja un llaça que sembla aguantar el marc ovalat.

El frontal s'usa i es mostra per Nadal, Pasqua, Pentecosta, Corpus Christi (festa per la qual va ser donat), santa Margarida (20 de juliol), sant Martí (11 de novembre)...



Custòdia major - 1942 (fig. 87 i 88)

Alçada: 95 cm
Amplada frontal: 35 cm
Amplada lateral: 21 cm

Argent daurat i joies antigues i peces de corall encastades.

Al peu, hi ha gravats uns cérvols vora una font.

També hi ha uns esmalts amb l'escut de Palafrugell (a la part frontal) (fig. 88) i una al·legoria eucarística.

Al centre, l'ostensori o vericle de cristall on es col·loca la Sagrada Forma.

Combina la forma clàssica d'un sol amb la d'una torre, d'ascendència gòtica.

Argenter: Ramon Sunyer
Any de fabricació i d'adquisició: 1942
S'adquirí per subscripció popular, de diners i de joies.

S'hi aportà tota la plata, l'or i la pedreria.
Tingué un cost de 8.160 ptes.
Era rector Mn. Josep Bosch.

S'utilitzà, per primera vegada, en ocasió de la festa de Crist Rei del 1942: aquell any, el 25 d'octubre.

La peça es presenta al n. 19, p. 74, del catàleg Art sacre gironí d'ahir i d'avui – Exposició del 7 d'abril al 8 de juliol del 2001, editat pel Museu d'Art de Girona el 2001.

S'usa per la processó del Corpus Christi, per la festa del Sagrat Cor i per la conclusió del mes del Sagrat Cor (final de juny).



Custòdia petita – 1945 (fig. 89)

Argent daurat i peces de llautó i joies petites

Segueix la forma clàssica d'un sol.

Al centre, l'ostensori o vericle de cristall on es col·loca la Sagrada Forma.

Argenter: Ramon Sunyer
Any de fabricació i d'adquisició: 1945
Tingué un cost de 7100 ptes.
Era rector Mn. Josep Bosch.

S'usa, durant el juny, els dies feiners, quan s'acaba la missa vespertina parroquial, en un moment d'adoració.

Enric Bruguera



Dos copons- 1945 (fig. 90)

Plata daurada amb alguna ornamentació d'esmail

Alçada: 30 cm

Diàmetre de la base: 15 cm

Argenter: Ramon Sunyer

S'adquiriren el 1945.

Tingué un cost de 3.250 ptes.

Enric Bruguera



Calze d'ivori - 1968 (fig. 91)

S'adquirí el 1968.

És obra de l'orfebre Ramon Sunyer.

Tingué un cost de 24.000 ptes.

Era rector Mn. Josep Oriol.

És una peça d'ivori, segurament un fragment d'ullal, treballat amb forma de calze, molt senzill. A l'extrem superior hi ha un vas de plata. A la part inferior hi ha un peu de plata amb el segell de l'orfebre Sunyer.

Juntament amb dos altres calzes de plata repussada, s'adquirí a l'orfebre Sunyer per 43.340 ptes.

Enric Bruguera



Creu amb esmalts – 1968 (fig. 92)

És una creu grega (tots els braços són iguals). La part interna és de fusta. Per crear sensació de profunditat, la fusta és ampla pels costats (30 cm) i estreta a la part frontal (4 cm). Cada braç té una llargada de 48 cm, per tant, cada pal és de 96 cm. Als laterals dels braços hi ha unes plaques d'esmalt amb diversos motius (geomètrics, florals, peixos, lletres...). Els tons cromàtics són el blau, el verd, el vermell, el blanc..., si bé tot queda molt enfosquit.

Fou adquirida per 22.100 ptes. el 1968. És obra de l'Emília Xargay i Pagès (1929–2002). Era rector Mn. Josep Oriol.

Actualment es pot contemplar i venerar al creuer de la capella Fonda.

Enric Bruguera



Sagrari amb pedreria semipreciosa – 1969 (fig. 93)

Alçada: 38 cm
Amplada: 62 cm
Profunditat: 28 cm

L'exterior és de plata raspada i daurada. A la part frontal hi ha una creu, amb el pal horitzontal més llarg que el pal vertical. Una aurèola el·líptica i descentrada, com una safata, conté un conjunt de pedres semiprecioses. L'interior és de plata daurada.

Fou adquirit per 150.000 ptes. el maig del 1969.

És obra de l'orfebre Sunyer.
Era rector Mn. Josep Oriol.

Aquest sagrari fou violentat, profanat i danyat el 1986. La restauració es realitzà l'estiu del 1990 i el cost fou de 170.000 ptes. S'utilitzà de nou a mitjan setembre del 1990. Si s'observa de prop, es veuen clarament els rastres d'haver estat violentat. Era rector Mn. Josep Quer.

Es pot contemplar i venerar al presbiteri de la nau principal.



Imatges de talla i pintures actuals

Sant Crist – talla del taller Llimona – 1943 (fig. 94)

Talla policromada.

Alçada: 160 cm.

Adquirida el 1943 a l'Editorial Balmes (la coneguda Balmesiana) pel rector Mn. Josep Bosch.

El preu fou de 6.685 ptes. La factura específica: "Crucifijo mod. "Llimona" talla especial".

L'escultor Josep Llimona i Bruguera (1864-1934) és un dels fundadors del Cercle Artístic de Sant Lluç, autor del monument al Dr. Robert (P. Tetuan. Barcelona) i del Desconsol (parc de la Ciutadella. Barcelona), va fer nombroses imatges religioses. Entre elles destaquen: sant Jordi damunt del cavall (Montjuïc. Barcelona), Crist ressuscitat (V misteri de Glòria. Montserrat), relleus de l'església de Pompeia (Barcelona), Sant Crist (Tibidabo. Barcelona). Ara per ara no es pot assegurar que sigui obra directa d'en Josep Llimona, entre altres raons perquè morí gairebé deu anys abans de ser adquirida la talla, molt semblant a la que es venera al Tibidabo.

Es venera al costat de migdia de l'entrada occidental de l'església, davant mateix de l'antiga capella de la Sang.



Sant Martí, santa Margarida i sant Sebastià – 1947 (fig. 95)

Talles policromades de l'imatger Josep M. Camps i Arnau.

Van ser adquirides i col·locades a la capçalera oriental de la nau central el 1947, presidint la nau central. N'era rector Mn. Josep Bosch.

Sant Martí el presenta revestit de bisbe i beneït (180 cm).

Sant Sebastià (170 cm) el presenta vestit d'oficial romà, amb la palma del martiri, fletxes a les mans i amb els ulls alçats, en actitud de pregària. La imatge costà 4.000 ptes. Santa Margarida (170 cm) la presenta amb túnica, diadema de flors, la palma del martiri a les mans i el drac infernal als peus. El seu preu fou de 3.000 ptes.

A l'absis, i del mateix autor, hi ha vuit imatges, més petites. De tramuntana a migdia són: St. Miquel, Sta. Llúcia, St. Jaume, la Mare de Déu, St. Josep, St. Narcís, St. Tomàs d'Aquino i St. Rafel. A la nau lateral, també procedeix del seu taller la Mare de Déu de Montserrat.

Josep M. Camps i Arnau (1879–1968) va ser molt actiu en la decoració de les esglésies que es restauraren, després del 1939. Es troba obra seva a tot Catalunya. Es caracteritza per la sobrietat i el hieratisme. Al Bisbat de Girona, destaquen les imatges de la Puríssima (catedral de Girona), la Mare de Déu del Roser (Mercadal), el Sagrat Cor (Castelló d'Empúries), santa Teresa de Jesús (Carmelites de Montilivi) i l'Assumpta (Bescanó).

La Puríssima – 1954 (fig. 96)

Talla policromada de l'imatger Josep Espelta. Alçada: 150 cm.

Es bené el 8 de desembre del 1954, dia de la Puríssima, en ocasió de l'Any Sant Marià que commemorava la proclamació del dogma de la Immaculada Concepció, el 1854.

Suplì una imatge del mateix autor que s'adquirí i bené el juny del 1942.

Era ecònom Mn. Francesc d'A. Colls.

Acompanyant la imatge de la Puríssima hi ha les imatges de St. Lluís Gonzaga i de Sta. Llúcia, del mateix autor. A la sagristia de l'església es guarda la simpàtica imatge de la Mare de Déu quan era xiqueta (que es presenta al n. 50, p. 90, del catàleg Art Sacre, *op. cit.*)

Josep Espelta Gracirot (1901–1973), d'ascendència baixempordanesa, fou també un dels imatgers més destacats de la postguerra, i la seva obra s'escampà per tot el territori català i fins transcendí molt més enllà (Irlanda, Equador, Austràlia...). Vinculat al noucentisme i proper al moviment litúrgic, el seu estil evolucionà d'un hieratisme adust a un dolç barroquisme popular. A la Diòcesi de Girona són obra seva les venerades imatges de sant Narcís (Sant Feliu de Girona), la Mare de Déu dels Àngels (la patrona de les Gavarres), sant Feliu (Llagostera), sant Elm i la imatge de la Mare de Déu del Bon Viatge (Sant Elm de Sant Feliu de Guíxols).

Amb motiu del centenari del naixement d'en Josep Espelta (2001), el seu fill Josep M. lliurà en dipòsit a la parròquia de Palafrugell la major part de l'arxiu i dels models i motlles de l'imatger. En aquella ocasió es presentà una senzilla exposició i s'edità el fullet

Enric Bruguera



“Exposició homenatge a Josep Espelta Gracirot (1901–1973), un imatger amb signatura. Galeries Empordà. Del 13 de desembre de 2001 al 5 de gener de 2002”.



Enric Bruguera

Frontal - el llindar d'un món nou: el Crist de l'Empordanet 2005 (fig. 97)

Pintura damunt de fusta.
Dimensions: 79 x 280 cm.
Autor i donant: Guillem Rocas

El 2005, en ocasió de la festa de sant Martí (11 de novembre) es presentà i beneí aquesta obra significativa de Guillem Rocas, destacat pintor empordanès resident a Palafrugell.

Com és propi del reconegut autor, és feta sobre un fons que representa una platja de la nostra costa amb el mar picat, on destaca la figura “penjada” del Crucificat, amb la qual cosa aconseguix una visió lluminosa i pacificadora. Diversos elements extrets de la iconografia clàssica, paleocristiana i personal de l'autor evocuen el temps de Jesús (Tiberi Cèsar, Octavi August), el bon pastor, la mirada de Déu, l'esperit de Déu (una becada), el món vell que s'ensorra (unes columnes que es trenquen), el crismó i el nom de Jesús...

La pintura aporta a la nostra església la presència del mar Mediterrani, que ens obre vers la terra de Jesús, d'on procedeix l'Evangeli. Es pot admirar a la part frontal de l'altar major.

En ocasió de la seva presentació i benedicció, la parròquia edità un senzill fullet on es comenta i es descriu la peça.



Mural de la Pau – 2006 (fig. 98)

Obra dissenyada per Tano Pisano, reconegut artista polifacètic nascut el 1947 a Lentini (Sicília) i resident a Palafrugell.

El mural es va concebre el Nadal del 2002, davant la proximitat de la guerra d'Iraq. Es presenta com una proposta que vol incidir en un dels conflictes més significatius, el que hi ha entre Israel i Palestina.

Es va inaugurar i beneir el 2006, en ocasió de la festa de Santa Margarida (20 de juliol), en una concorreguda cerimònia interreligiosa senzilla i emotiva on participaren l'imam de la comunitat islàmica de Palafrugell, un noi hebreu i el rector de la parròquia, Martirià Brugada.

De grans dimensions, combina distintes tècniques que possibilitaren la intervenció harmònica a l'obra dels artesans: ceramistes, torners, vitrallers, paletes, forjadors, vidriaires, electricistes, fusters, pintors...

A la part inferior, a manera de bancal, hi ha el mosaic de la creació (460 x 160 cm), on amb un garbuix evocador del desordre que porta l'ambició i l'egoisme s'amunteguen les figures inspirades en el tapís de la Creació de la catedral de Girona.

A la part central, en una innovadora utilització del vidre i l'aquarel·la, es presenta el Crucificat d'inspiració bizantina i tardoromànica. Crist, jove, aboca el seu alè, l'esperit de pau, de reconciliació i d'esperança, que s'escampa de Maria i Joan a tota la humanitat (Adam i Eva). Les banderes de Palestina i Israel, a banda i banda, invoquen la possibilitat i l'esperança d'una convivència en pau.

A la part superior, a manera de capçal, amb ceràmica, hi ha l'innovador arbre de la vida, prolongació de la creu, de les branques del qual pengen els fruits que li són propis i amb colom de la pau al capdamunt. Flanquejant l'arbre de la vida hi ha, en gres i mirant satisfets, el sol i la lluna.

Complementen i completen el conjunt un vitrall (amb el colom de la pau i les senyeres d'Israel i Palestina), una làmpada (diàmetre 240 cm) i dos aplics amb fulles d'olivera (tot en llautó) que omplen de lluminositat l'espai. També hi ha dos canelobres en gres, una reixa, uns esquerdisos, una gàrgola reutilitzada...

El mural està situat a la part oriental de la nau de migdia, on abans del 1936 hi havia l'altar de la Mare de Déu Antiga o de la Llum (Candelera). La seva situació convida a mirar amb esperança cap a l'Orient, on hi ha la Jerusalem terrenal, que evoca aquella altra Jerusalem que, d'acord amb la seva etimologia, ha de ser una "visió de pau".

Admirat i elogiat pels palafrugellencs, pels crítics i pels mitjans de comunicació, el seu cost ha superat els 40.000 euros i ha estat sufragat íntegrament pels feligresos de la parròquia.

L'Hospital de Palafrugell i la capella de l'Asil

Cal situar-ne l'origen al segle XIV i, tot i les reformes i ampliacions dutes a terme al llarg de la seva història, ha estat sempre ubicat al mateix lloc. Avui, la part més antiga és la capella del segle XVIII, a la qual les dues ampliacions del segle XIX donen l'aparença actual. L'exterior de la capella, obra bastant senzilla i retardària, és obra poc representativa del segle XVIII. Una fotografia de l'interior abans del 36 ens permet copsar que aquest era més interessant, en especial el retaule major.

L'Hospital de Palafrugell té una llarga història. Segons les recerques de Rosa M. Massana, hi havia hospital a Palafrugell el 1389, en un indret situat sota el castell de Palafrugell, prop de la font d'aquest castell; una institució que, per tant, compta almenys 617 anys i que, tot i les reformes i ampliacions dutes a terme en aquest llarg període, no ha canviat de lloc. Les dues ampliacions del segle XIX (1852, 1859) li donen l'aparença i estructura actuals. La part més antiga avui és la capella de 1737; al costat i a l'esquerra, hi ha el bloc construït el 1852 i, a continuació d'aquest, el de 1859. Al seu testament, Martí Serra Avellí llega 10.000 pesos per a l'Hospital, quantitat apreciable a la seva època (Miralpeix, 2003).

La capella de l'Hospital era, originàriament, sota l'advocació dels sants Cosme i

Damià, però quan el 1718 s'institueix a Palafrugell la Venerable Congregació de la Mare de Déu dels Dolors, aquesta es farà càrrec de l'administració de l'Hospital i el 1737 el bisbe Baltasar Bastero li autoritzarà la construcció d'una nova capella, que és l'actual, i que es posarà sota l'advocació de la Mare de Déu dels Dolors (fig. 99). La data de 1737, gravada dintre del cor de Maria, és al mig de l'escaló d'accés al presbiteri.

Ens situem davant la façana de la capella, l'edificació més antiga avui de tot el conjunt, i ens sembla una façana d'una gran simplicitat i bastant retardària, molt poc representativa del segle XVIII (fig. 100); i si bé podem entendre que s'havien d'ajustar a les seves possibilitats econòmiques, els motius ornamentals de la portalada no fan altra cosa que repetir la portalada meridio-



Fig. 99. Exterior de l'hospital.

Fig. 100. Façana de la capella.



Font: Bruguera

nal de l'església de Sant Esteve de Mont-ras (fig. 101). No hi ha ni tan sols un motiu ornamental propi del primer terç del XVIII i l'única diferència amb Sant Esteve és el relleu situat al damunt de la petxina en què es representa l'advocació de la capella: Maria amb les set espases clavades dels Set Dolors (fig. 102).

A la façana hi ha també una rosassa i restes d'unes gàrgoles, com si es tractés d'un edifici gòtic, les quals, pel lloc on estan situades, no poden tenir cap funció; tanmateix, es pot pensar que el mestre de cases n'havia vist a les esglésies i va considerar-les adients en una capella. A la part superior de la façana, la qual té un acabament ondulat, hi ha un senzill campanar d'espaldanya.

Aquesta és l'única fotografia de l'interior de la capella anterior al 1936 (fig. 103), la qual, malauradament, no permet analitzar el retaule major amb detall, que sembla l'obra de més interès del que es veu. La capella és de nau única, coberta amb volta de canó amb llunetes amb arcs, els quals, per les dimensions de la nau de la capella, no semblen necessaris com a reforç i poden ser ornamentals, i té a la capçalera unes llunetes que semblen voler recordar la volta de creueria.

La capella tenia retaule major, púlpit, retaules adossats al mur, tant a dreta com esquerra, però com que la fotografia no agafa la totalitat de la capella no podem saber si el nombre de retaules laterals era de dos a cada banda o més. També hi veiem una pintura i les estacions del Via Crucis.



Aquesta fotografia només ens permet conèixer, en relació amb el retaule major, l'estructura i alguns elements arquitectònics. De baix a dalt consta de sòcol amb portes, grades d'altar, bancal en el qual s'endinsa el manifestador, dos cossos de cinc carrers i àtic. El carrer central és gairebé ocupat pel manifestador i la gran fornícula on es col·locà el grup escultòric de la Pietat, adquirida a l'escultor barceloní Francisco Vallmajor el 1786. Les columnes són salomòniques als dos cossos i a l'àtic. Al primer cos o pis, els carrers laterals extrems tenen fornícula amb una imatge de sant, que podrien ser de sant Cosme i sant Damià, tenint en compte que eren les primeres advocacions de la capella i és bastant habitual integrar les antigues advocacions en un retaule major. Els carrers situats al costat de la fornícula principal poden tenir pintures



o relleus i també els carrers laterals del segon cos. L'àtic tenia fornícula amb una imatge i encimbellant-lo i a un i altre costat hi havia ornamentació ondulada.

Creiem que aquest retaule prové de la capella anterior, atès que sembla de la primera meitat del segle XVII, d'un barroc incipient: és encara molt pla, l'ornamentació és mesurada i escassa i no es trenca l'horitzontalitat dels carrers, llevat del central; tanmateix, és probable que aquesta gran fornícula i

Fig. 101. Portalada de la capella.

Fig. 102. Detall de la portalada.

Fig. 103. Interior de la capella abans del 1936.

el manifestador responguin a modificacions del segle XVIII, quan varen col·locar la imatge de la Pietat. Les columnes salomòniques ens el situen a la primera meitat del XVII, perquè si no, fins i tot podria ser del segle XVI.

Els primers retaules laterals, d'un i altre costat, són petits, d'arquitectura nítida i que cal situar al final del XVIII -també podrien ser del XIX seguint models de la fi del XVIII-, i com passava amb el retaule major, la fotografia no ens permet precisar gaire més. Els retaules són de fornícula única amb la imatge del sant, flanquejada per una

estructura arquitectònica de caire neoclàssic: columnes corínties, de fust llis, amb el corresponent entaulament i frontó al damunt.

El segon retaule de la paret esquerra és un petit retaule neogòtic, dedicat a la Mare de Déu del Carme, d'un tipus molt habitual en moltes esglésies catalanes. Podria ser del final del segle XIX o de principi del segle XX.

Com a conclusió, i sempre tenint en compte la limitada informació fotogràfica, podem dir que el més interessant d'aquesta capella era l'interior i d'aquest, el retaule major.

La capella de l'asil

La capella de la Residència Verge de Montserrat, al carrer del Padró Petit, també tenia un retaule (fig. 104).

"En aquesta fotografia es pot veure tal com era abans del 1936 l'altar de la capella de l'asil d'ancians de la vila, una venerable institució que ben aviat celebrarà el seu primer centenari. Tinc entès que no es coneix, o almenys no s'ha fet públic, cap més document gràfic de l'interior de la capella, de la mateixa època. El retaule de l'asil era neogòtic i de dimensions i pretensions modestes, segurament de finals del segle XIX o de principis del segle XX. D'acord amb la dedicació de l'església era presidit, al centre, per la Mare de Déu dels Desamparats, i a les fornícules laterals hi havia les imatges de sant Josep i de santa Marta"

(Joan Badia-Homs. "Els retaules de Palafrugell, desapareguts". *Revista de Palafrugell*, núm. 42, abril 1997.)



Jaume Ferrer Massanet. AMP

Fig. 104. Retaule de la capella de l'asil abans del 1936.

La capella de Sant Ramon d'Ermedàs

Petita capella que el veïnat de Sant Ramon, atès el seu creixement al segle XVI, va voler construir, i per a la qual es va comptar també amb el tribut del peix. Iniciada la construcció vers les darreries del segle XVI i finida al segle XVII, és obra de tipus popular inspirada en l'arquitectura del seu entorn.

Veïnat de Palafrugell, experimentà un cert creixement de població a les darreries del segle XVI, i això comportà la decisió de construir-hi una capella (fig. 105).

Les fonts documentals més antigues corresponen al segle XVII. La primera és l'esmentada visita pastoral del bisbe Francisco de Arévalo de 1602, per la qual també autoritza el tribut del peix al veïnat d'Ermedàs: els pescadors hauran de lliurar una tercera part als síndics i obrers de la nova capella de Sant Ramon de Penyafort. El mateix bisbe va autoritzar la benedicció de la capella el 1603, però no devia ésser finida, perquè el 1612 el bisbe Onofre de Reart dona nova llicència de pesca i el 1613 autoritza la benedicció. Sembla que, des de molt temps enrere, el veïnat tenia la tradició

de celebrar la festa de sant Ramon Nonat i que, curiosament, la canonització de sant Ramon de Penyafort els decidí a dedicar la capella a aquest nou sant.

La capella té un parament de grans carreus de granit, mentre que les obertures del frontis són tallades de calcària de Girona, possiblement per destacar-les.

És una capella de petites dimensions (fig. 106) i l'obra arquitectònica és d'una gran simplicitat, amb predomini del mur, capçalera semicircular i coberta amb volta apuntada. A la façana, la portalada (fig. 107 i 108) té un arrabà gòtic amb dues mènsules decorades amb fulles en relleu, a manera de llinda, més propi d'un edifici civil gòtic que d'una capella, i al damunt una petita fornícula apetxinada amb petits caps humans al



Enric Bruguera



Enric Bruguera

Fig. 105. Capella de Sant Ramon d'Ermedàs.

Fig. 107. Portalada de la capella.



Enric Bruguera



Enric Bruguera

Fig. 106. Façana de la capella.

Fig. 108. Detall de la portalada.

Enric Bruguera



Enric Bruguera



Fig. 109. Detall de la façana.

Fig. 110. Capçalera de la capella.

costats, d'inspiració renaixentista, i a sobre d'aquesta una rosassa de tradició gòtica (fig. 109).

Obra començada probablement a la fi del segle XVI i finida al segle XVII, no se la pot qualificar d'un romànic retardatari, sinó que es tracta d'una obra de tipus popular i que s'inspira en l'arquitectura que té al seu entorn (fig. 110).

L'interior es va cremar l'any 1936 i no se'n conserva cap fotografia. El presbiteri era decorat amb plafons de rajoles blaves gotico-renaxentistes i hi havia un retaule i altre mobiliari.

La capella es va començar a restaurar el 1983 gràcies a l'impuls dels veïns. Les obres van ser dirigides per l'arquitecte de la

Diputació de Girona Joan M. de Ribot. Un cop finalitzats els treballs de restauració, la capella tornava a obrir-se al culte amb una missa celebrada el 31 d'agost de 1986, dia de Sant Ramon Nonat i que coincideix amb la festa major del barri (Josep Salvatella i Montserrat Colomé: *Crònica d'un segle. Palafrugell 1900-1999*, 2000).

L'interior es va enguixar i pintar amb tons clars. L'altar major, col·locat el 1988, està format per una mola granítica de trull. S'hi veneren el Sant Crist, la Immaculada, el Sagrat Cor i sant Ramon Nonat, tots en imatges olotines. També hi ha una talla de Jesús infant recolzat a la creu, que és del final del XIX (M. Brugada: *Suplement del Full parroquial Palafrugell-Calella-Llafranc-Llofriu*, n.º 31, 2000).



La capella de Santa Margarida

L'església de Santa Margarida de la Vilarnau és documentada des del segle XIII, però els elements arquitectònics ens demostren que bona part de l'obra pertany a un petit edifici del segle XI, que conservava una part encara més antiga, preromànica, a llevant, la qual va ésser majoritàriament enderrocada l'any 1981. No s'ha conservat el retaule de l'altar, segurament barroc, ni una peça d'art, indeterminada, que hom considerava molt antiga.

Santa Margarida de la Vilarnau, avui simple capella de veïnat, és un dels llocs de culte cristià més antics del terme de Palafrugell. Tanmateix, la primera data coneguda que la documenta és de l'any 1272, en la venda d'una terra que afrontava amb Santa Margarida. Una altra notícia sobre uns llegats és de l'any 1363. En la visita pastoral de 1401 es fa constar que les ofrenes de l'"ermita" pertanyien a l'abat de Sant Pere de Galligants. L'any 1540 es decideix que la festa major de Palafrugell serà celebrada per la diada de Santa Margarida i que s'haurà d'anar a la capella en processó, portant la Vera Creu. El 15 de juliol de 1640 la capella de Santa Margarida va ésser brutalment saquejada per les tropes castellanes de Juan de Arce i Leonard Moles.

Malgrat la datació relativament tardana de les dades documentals conegudes, les restes materials -l'arquitectura de la capella i els vestigis que es poden apreciar al lloc- ens demostren que el seu origen és molt més reculat.

La façana i el pòrtic, ara sense coberta (fig. 112) corresponen a reformes del segle XVIII; però la nau, coberta amb volta de canó, és una pervivència del temple del segle XI (fig. 113), com evidencia l'aparell de petites pedres mal tallades i afilerades, que a l'interior conserven en molt bon estat les juntes incises en el morter, característiques del romànic primitiu. La porta antiga, avui tapiada, al mur de migdia, és de la mateixa època: les petites dovelles de l'arc de mig punt també són emmarcades per incisions en el morter.

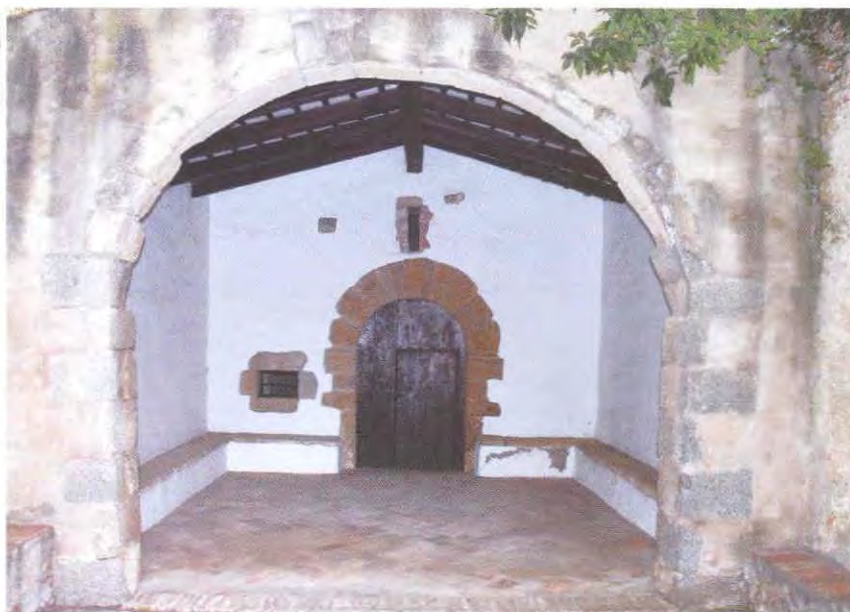
Enric Bruguera



Fig. 111. La capella de Santa Margarida.

Fig. 112. Pòrtic de la capella.

Enric Bruguera



L'any 1981 el Bisbat de Girona va permetre l'eliminació de la capçalera de la capella i la construcció d'un absis nou tot imitant l'arquitectura popular (fig. 114). La part enderrocada conservava notables restes d'una nau preromànica (segles IX o X), sobretot en el mur de tramuntana, on hi havia una porta molt estreta i un parament amb rengles de pedres inclinades i una curta filada d'*opus spicatum*, propi de l'època esmentada. Actualment només queda part del mur meridional de l'antic edifici, dins d'un jardí privat, també amb parament preromànic. La desaparició d'uns testimonis d'arquitectura de l'alta edat mitjana, únics al terme, juntament amb la degradació del subsòl de l'espai situat a migdia de l'església, anomenat significativament "el Cementiri", ha representat una agressió irreversible al patrimoni cultural del municipi.

Segons la memòria de veïns del lloc, recollida per Martirià Brugada, abans de 1936 a l'altar major hi havia un retaule amb les imatges de santa Margarida (amb vestits postissos) i de sant Baldri i sant Ponç. Pels sants representats no podia ésser, de cap manera, una part del retaule gòtic que Lluís Borrassà pintà per a la parròquia de Sant Martí, com s'ha insinuat en alguna ocasió. Tot fa suposar que era un petit retaule barroc.

A l'acta de la visita pastoral de 20 de juny de 1920, el bisbe Francesc Mas manà que l'antic retaule que es conservava a la sagristia, que qualificava de "joia arqueològica", fos traslladat a un lloc més segur de la vila, però que fos propietat de l'Església. Miquel Torroella Plaja (*Història de Palafrugell i la seva comarca*, 1929), diu que a l'Arxiu Parroquial, a l'església de Palafrugell, s'hi guardava un "retaule del

Enric Bruguera



Enric Bruguera



Fig. 113. L'arc de la porta romànica del costat de migdia, avui aparedada.

Fig. 114. Interior de la capella.

segle V" que procedia de la capella de Santa Margarida. El misteri sembla insoluble. Es tractava del frontal d'un sarcòfag paleocristià, d'un frontal d'altar medieval, d'una pre-del·la de retaule...?

El culte a sant Ponç, present al retaule de l'altar major destruït l'any 1936, acabà essent el principal de la capella. Des de 1976 se n'ha recuperat l'aplec, amb la tradicional benedicció de les roses.

El santuari de Sant Sebastià de la Guarda

La primitiva torre-capella va ésser erigida al segle XV. Hi ha notícia d'un retaule pintat d'inici del segle XVII. A partir de 1707 es va construir el conjunt del santuari actual, al costat de la torre. L'escultor Josep Pol, autor del retaule major desaparegut, havia estat el principal col·laborador de Pau Costa a l'obra del retaule de Palafrugell. Es conserven quatre quadres del segle XVIII; el més notable s'atribueix a Francesc Tramulles.

La torre-capella

L'any 1441 el bisbe de Girona, Bernat de Pau, va concedir llicència al prior de Santa Anna –senyor de Palafrugell– per fundar l'ermita de Sant Sebastià en una torre sobre el mar, a l'indret ja dit aleshores sa Guarda, entre el port de Llafranc i cala de Gents, com a vigilància i defensa contra pirates i corsaris (fig. 115). L'any següent el bisbe dóna llicència per demanar caritat per a la capella, permís renovat altres vegades durant el segle XV. El 1447 s'adquiriren els terrenys a Jaume Morella, del Bruguerol. El primer ermità, i segurament l'impulsor de la torre i capella, fou el valencià Jaume Corbera, que també va promoure la construcció i fou ermità de la capella i fortificació de Sant Elm, a Sant Feliu de Guíxols. L'any 1444 la reina Maria, esposa

d'Alfons el Magnànim, li havia donat llicència per demanar almoïna per tot el domini de la Corona.

La torre-capella del segle XV encara existeix. La seva doble funció explica la curiosa planta, un rectangle acabat en semicercle a llevant (fig. 116), ja que la planta baixa l'ocupava l'esglesiola, amb l'altar al cantó oriental. Avui aquest espai cobert amb ferma volta apuntada es conserva com a part del recorregut de visita a la torre.

Hem trobat una breu i poc precisa notícia sobre un retaule pintat d'aquesta capella primitiva, de principi del segle XVII: el 19 de juny de 1603 el "mestre Tomàs, pintor de la Bisbal" va cobrar 20 rals per compte del preu fet de pintar el retaule de Sant Sebastià ("Llibre de Síndics", 1602-1603, AMP).

Fig. 115. La torre de guaita de Sant Sebastià.

Fig. 116. La torre tenia també la funció de capella.



Ermita Bruguera



Ermita Bruguera

El nou santuari del segle XVIII

El gran conjunt edificat, amb la nova església davant de la torre-capella primitiva i l'hostatgeria (fig. 117), es va iniciar l'any 1707. El llibre de comptes del santuari començat el 1709 porta molta informació entre aquestes dates i 1891 (AMP). La construcció va ésser confiada als mestres de cases Antoni Salgas i Pere Camps i al fuster Antoni Deulofeu, tots de Palafrugell. L'administrador era Joan Delseny. Els administradors eren elegits per l'ajuntament; el santuari era servit per ermitans l'elecció dels quals havia de confirmar el bisbe, mentre el rector aprovava els comptes (fig. 118).

Al principi del llibre de comptes esmentat es va afegir una nota molt breu per donar

notícia de la visita a l'ermita, el 26 d'octubre de 1778, de "Dn Anton Barceló". Es refereix a Antoni Barceló i Pont de la Terra, mariner mallorquí, tot primer dedicat a la pirateria i després capità general, que va contribuir com ningú a eliminar els darrers focus de pirateria nord-africana.

L'església del santuari va patir els efectes destructors de 1936 (figura 119); queden poques peces d'art religiós d'època anterior. A més del retaule major, del qual parlarem més endavant, segons la visita pastoral de 1828, hi havia els altars amb petits retaules de la Sagrada Família, de Santa Llúcia, acompanyada de les santes Victòria i Apol·lònia, i de Sant Libori. L'any 1870 els germans Jubert i Valls, comerciants de Palafrugell, varen pagar un nou retaule de Sant Libori on també

hi havia les imatges de sant Pere, sant Francesc Xavier i sant Bonaventura; es va inaugurar per la diada del darrer sant de 1871.

Aquests retaules i imatges s'han perdut, però el santuari ha conservat un conjunt de pintura religiosa (fig. 120) sobre el qual no insistirem perquè ha estat estudiat per Francesc Miralpeix, després de la seva recent restauració (any 2001). Hi ha quatre olis sobre tela pintats entre 1769 i 1771 pel Dr. Carles Grassot, cirurgià palafrugellenc resident a Barcelona, amb escenes de la vida i del martiri de sant Sebastià. Grassot era un pintor aficionat i discret. Molt més valuós artísticament és el gran quadre de la Sagrada Família amb sant Joaquim i santa Anna que va ésser donat al santuari per Ramon de Cortada, prior de Santa Anna, l'any 1776. Miralpeix atribueix la seva autoria al pintor Francesc Tramulles i Roig.

A la façana principal de l'hostatgeria, sobre l'entrada, s'ha conservat un plafó de rajoles policromes del segle XVIII, amb la imatge de sant Sebastià assagetat (fig. 121).

La imatge actual del sant, situada al cambril de l'altar major (fig. 122), és obra de l'escultor gironí Domènec Fita (any 1964).

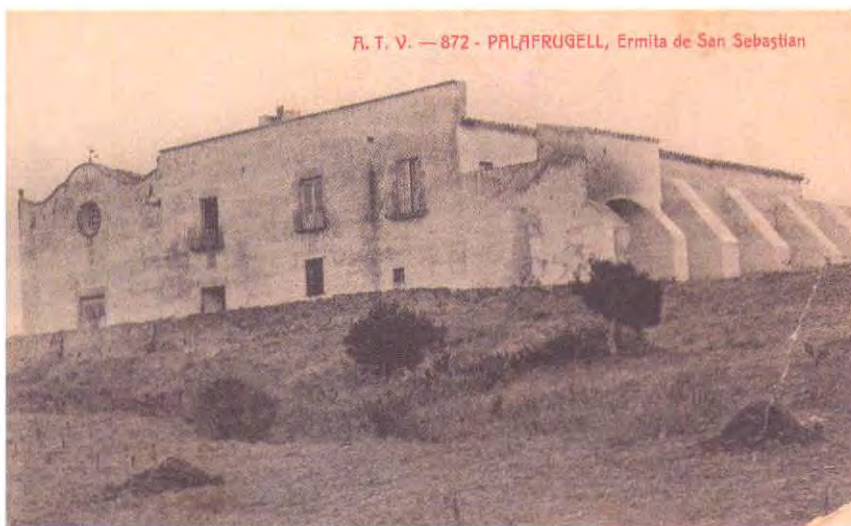
Al nord del santuari, la capelleta de Sant Baldiri, amb cúpula, és una construcció popular atractiva, segurament del segle XIX.

El retaule major de Sant Sebastià (segle XVIII)

El retaule major barroc de Sant Sebastià (veure fig. 119) era obra de Josep Pol, escultor natural de Palautordera, que, com sabem, va ésser el principal col·laborador de Pau



Guillem AMP



Àngel Toldrà Vico, AMP

Costa en l'obra del retaule de Sant Martí de Palafrugell. El retaule va ésser col·locat a l'església de Sant Sebastià entre 1719 i 1721. Al llibre de comptes del santuari trobem anotats diferents pagaments que els administradors fan arribar a l'escultor entre 1719 i 1721,

Fig. 117. El santuari de Sant Sebastià ha integrat la primitiva torre.

Fig. 118. Visió frontal del santuari.



Fig. 119. Retaul barroc del segle XVIII.

corresponents als terminis del preufet del retaule. L'any 1721, Joan Torras, "escultor de Figueres" va fer la visura o inspecció del retaule. Torras fou, precisament, el darrer col·laborador important de Pau Costa; va acabar el retaule de Cadaqués després de la mort del mestre. Hi ha documentades altres obres seves, com els retaules dels sants Lu i Honorat de la catedral de Girona i el de Santa Caterina del Montgrí, tots encara existents. Pels pagaments consignats al dit llibre, es desprèn que la visura de Torras va comportar una ampliació del retaule. Per realitzar-la, Pol cobrà 40 lliures; un primer pagament es va fer efectiu l'any 1727.

El retaule de Sant Sebastià va ésser daurat per Salvador Romaguera, que cobrà diverses quantitats entre 1736 i 1738. El 1767, Pau Romaguera, daurador de la Bisbal, daurà el tron del sant, el cambril i algunes imatges. L'any 1770, Miquel Ranter, escultor de la Bisbal, havia esculpit unes imatges per al cambril i havia reparat parts del retaule. Aquest mateix any, Gabriel Vidiella i Francesc Serra, dauradors de Girona, varen refer el daurat d'algunes parts del retaule, a causa dels desperfectes produïts per un llamp. Serra és l'autor del daurat del retaule major de Palafrugell, com ja s'ha dit.

Durant el segle XIX trobem notícies d'altres reparacions del retaule. Per exemple, l'any 1808 els administradors contractaren l'escultor Joan Espinet, de Palamós, per fer els "escorns colaterals del presbiteri". L'any 1861 es varen daurar aquests col·laterals de l'altar i alguns àngels.

Aquest retaule, també desaparegut, el podem descriure gràcies a algunes fotografies de conjunt. Era de mida mitjana, com corres-

pon a les dimensions del temple, i de tres carrers, amb gran predomini del central. Constava de sòcol, un cos i àtic. S'observa que tenia poca concavitat, unes fornícules poc profundes i els elements arquitectònics quasi en un sol pla. Es tracta d'una obra relativament modesta que segueix la tipologia barroca tradicional sense insinuar canvis. Com és lògic, s'inscriu plenament dins de l'escola de Pau Costa.

El sòcol té, a cada costat de les grades, uns plafons amb motius vegetals i, als extrems, les dues portes d'accés al cambril amb medallons amb els emblemes del martiri del sant. El cos és centrat per la gran fornícula del cambril que contenia la petita imatge del patró, flanquejada per dobles columnes



Enric Bruguera



Enric Bruguera

Fig. 120. Interior de l'església del santuari.

Fig. 121. Façana principal de l'hostatgeria, amb la imatge de sant Sebastià.

Ferriol i Forgas. Col. Joan Frigola, AMP



Fig. 123. Imatge de sant Sebastià, abillat amb vestimenta borbònica.

Enric Bruguera



Fig. 122. Sant Sebastià en un plafó de ceràmica a la façana de l'hostatgeria.

Puigau. Col. Raquel Gifre, AMP



Fig. 124a. Esplanada al davant de l'hostatgeria, amb la creu.

Fig. 124 b. Creu de forja a l'esplanada de Sant Sebastià, obra de Joan Gich, avui desapareguda. Al mateix lloc se n'ha col·locada una altra sense decoració, també de ferro.



Josep Raventós. AMP

sobre un entaulament poc destacat i poc corbat, té al centre una fornícula amb la figura de sant Grau i, als carrers laterals, més baixos, medallons amb els busts de santa Bàrbara, a la dreta, i de santa Llúcia, a l'esquerra. A tot el retaule queden espais amplis omplerts amb temes vegetals de relleu força pla.

La influència de Pau Costa s'evidencia en aquest retaule sobretot per les columnes de fust estriat i ornamentació vegetal i algunes de les figures, que tenen un cert moviment.

La petita imatge de sant Sebastià, segurament més antiga que el retaule, abillada amb vestimenta d'època borbònica, va ésser salvada, i es localitzà fa uns anys al Museu Marítim de Barcelona, que l'any 2001 la va cedir temporalment a la parròquia de Palafrugell (fig. 123).

estriades i amb garlandes helicoïdals, que imiten les de Palafrugell, i als costats els busts de dos sants cavallers, que Martirià Brugada proposa d'identificar amb els sants Abdó i Senén, venerats també a la parròquia. Als carrers laterals hi ha les fornícules amb les imatges de sant Baldri, a la dreta (de l'espectador), i de sant Elm, a l'esquerra. L'àtic,

L'església parroquial de Sant Fruitós de Llofriu

L'església medieval de Llofriu va ésser reconstruïda a la segona meitat del segle XVIII. Del temple anterior, romànic, en queda el testimoni d'unes peces de ferro forjat de la porta. El retaule major barroc, desaparegut, era una mostra evident de la influència de Pau Costa, i, concretament, del retaule de Palafrugell.

El document conegut més antic que esmenta l'església de Llofriu i el nucli de població que va sorgir al seu recés –la cellera (fig. 125)– és el testament del clergue Berenguer Amat de 26 de febrer de 1121. Aquest personatge, el darrer representant d'un important llinatge radicat a Sant Sadurní (de l'Heura), fou un dels primers de la diòcesi a pelegrinar a Terra Santa després de la primera croada. En el testament, entre altres llegats, deixà unes cases situades al costat de l'església de Sant Fruitós de Llofriu i un alou del seu terme al monestir de Sant Miquel de Cruïlles, que depenia de la gran abadia italiana de San Michele della Chiusa, al Piemont.

L'església medieval de Llofriu va ésser totalment reconstruïda al segle XVIII. És l'edifici actual, d'una nau amb dues capelles a

cada costat i absis poligonal (fig. 126), cobert amb voltes de llunetes; al nord-oest es dreça el campanar de torre (fig. 127). A l'exterior del mur de capçalera hi ha una làpida commemorativa on figura la data de 3 de maig de 1762 (fig. 128). Cal suposar que és la d'acabament de l'obra, ja que a la finestra de la sagristia del costat sud –un volum d'edificació del tot solidari amb la resta del temple– hi ha gravat l'any 1751 (fig. 129). És interessant remarcar que força abans, l'any 1691, el bisbe va donar llicència als veïns de Llofriu per pescar en dies de festa per fer obres –inconcretes– a l'església (Arxiu Diocesà de Girona).

Del temple romànic resta solament el testimoni de les peces o tires de ferro forjat clavades als batents de fusta de la porta (fig. 130). Hi ha quatre jocs quasi sencers i altres tres fragments. Tots corresponen al disseny

Fig. 125. L'església de Llofriú destaca al nucli antic.



Enric Bruguera

Fig. 126. L'església des de l'absis poligonal.



Enric Bruguera

Enric Bruguera



Enric Bruguera

Fig. 128. Làpida commemorativa.

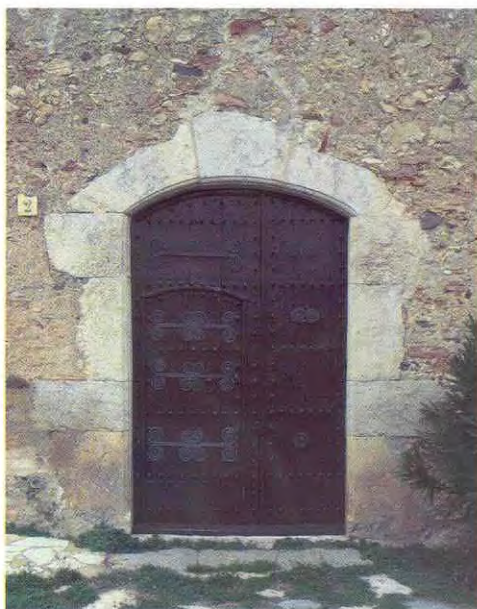
Fig. 127. L'església des del nord-oest.

Enric Bruguera



Fig. 129. Costat sud,
amb la sagristia.

Fig. 130. Porta de fusta amb els testimonis romànics.



Ente Buguera

de cintes proveïdes de dobles volutes o espirals, mostres de la producció de la farga catalana medieval, que veiem encara en algunes portes d'església. Es considera que poden datar dels segles XII o XIII. És evident que a Llofriu aquestes peces antigues varen ésser reutilitzades al segle XVIII per decorar la porta actual, on combinen amb altres elements de forja de l'època de la reconstrucció: un tirador, el sobrepany i claus de cabota piramidal.

A l'interior de l'església (fig. 131) es guarda una fita delmera dels termes parroquials de Llofriu i Sant Climent de Peralta que porta la data de 1783. Es va identificar l'any 1988 al paviment del carreró situat a llevant del temple i més tard va ésser recuperada.

Fig. 131. Interior de l'església.



Ente Buguera

El retaule major de Sant Fruitós

La destrucció de 1936 ha significat la pèrdua de tot l'art religiós de la parròquia (fig. 132). Per ara desconeixem quines eren les imatges, els retaules o les decoracions de les quatre capelles laterals.

Del retaule major barroc, que presidia el temple, se'n coneixen algunes fotografies, que permeten tenir una idea molt aproximada de les seves característiques i del seu valor, certament notable. La millor imatge que coneixem per ajudar-nos a descriure'l és una fotografia de conjunt, d'autor anònim i de data desconeguda, que es conserva emmarcada a la sagristia de la mateixa església de Llofriu. A l'AMP (Fons Bassa-Rocas) hi ha algunes altres fotografies que mostren el retaule del tot o en part (fig. 133).

El retaule de Sant Fruitós, per la seva forma còncaua, s'adaptava perfectament al marc arquitectònic, a la capçalera de l'església. Malgrat les dimensions més reduïdes, per la seva estructura i composició es pot dir que es pretenia fer una rèplica força fidel del retaule major de Sant Martí de Palafrugell, de Pau Costa. Com aquest, el retaule de Llofriu era de cinc carrers, amb sòcol, bancal, dos cossos i àtic.

Al retaule de Llofriu, el sòcol es desenvolupa a cada costat de les quatre grades de l'altar, decorades amb motius vegetals molt corbats, que tenen el sagrari al centre. Aquest sòcol és molt destacat. Té dues portes a cada costat de l'altar i les grades, amb les figures en relleu de sant Pere al costat de l'Evangeli (a l'esquerra de l'espectador) i de sant Pau al costat de l'Epístola (dreta). En



Fig. 132. Retaule del segle XVIII.

Fons Bassa Rocas, AMP



Fig. 133. Sant Fruitós, detall del retaule.

altres dos plafons, a cada costat, s'hi afiguren grans escuts amb orla sinuosa i corona; al de l'esquerra observem la palma del martiri i la corona de la Glòria; el de la dreta és de difícil apreciació en les imatges que ens han arribat. Entre les grades, portes i escuts, hi ha grans figures d'atlants, en nombre de sis –exactament com a Sant Martí de Palafrugell–, que simulen sostenir tot el retaule sota les columnes que separen els

carrers. Quatre d'aquests atlants estan, lògicament, dempeus i mostren l'esforç en el moviment del seu cos, però els dos situats a cada costat de les grades de l'altar presenten una posició singular i estranya: encongits i amb les cames flexionades, agafant-se un genoll amb les mans.

En el bancal, el carrer central és ocupat pel gran manifestador, que s'endinsa una mica en el primer cos; s'hi representa la custòdia amb l'Eucaristia. El marc, amb motllures corbades, s'acompanya de dos angelets. Al terç inferior de les sis columnes del primer cos hi ha adossades les figures de dos àngels de la Passió –a cada costat del manifestador– i dels quatre Evangelistes; entre elles hi ha quatre plafons amb escenes del cicle de la Passió. Només aconseguim identificar sense massa dubtes el tron d'Herodes, a l'esquerra, i Crist a l'hort de Getsemaní, a la dreta.

El primer cos és emfasitzat per l'element més destacat del retaule, la fornícula central amb una gran imatge del patró, sant Fructuós, que s'endinsa força en el segon cos. El sant hi és representat vestit de pontifical, amb mitra i en posició de beneir, amb un llibre a la mà esquerra. La seva peanya té un petit àngel a cada costat. A cada banda de la fornícula hi ha la palma del martiri i el bàcul. Els carrers, en aquest nivell, són separats per sis columnes de fust estriat, ornamentació helicoidal de garlandes i capitells d'orde compost. Als extrems, hi ha dues fornícules amb les imatges de sant Llorenç, que porta la graella, a la dreta, i de sant Esteve, que mostra les pedres del martiri, a l'esquerra. Als espais propers a la fornícula central veiem plafons amb relleus de la vida del patró: la seva consagració, a l'esquerra, i Fructuós a la presó que bateja el catecumen Rogacià, a la

dreta. Aquest primer cos és separat del segon per un destacat entaulament, força ample, que es corba damunt dels carrers dels extrems: sobre la cornisa es distribueixen sis àngels de cos sencer, que toquen instruments musicals en diferents postures i força moviment.

El segon cos és centrat per una fornícula gran amb la imatge de sant Joan Baptista. Als carrers dels costats hi ha plafons amb relleus de les escenes de Fructuós, Eulogi i Auguri davant del jutge (probablement), a la dreta, i de l'enterrament del patró, a l'esquerra. A les fornícules dels extrems, hi trobem les imatges de sant Sebastià, a l'esquerra, i de sant Ignasi de Loyola, a la dreta. Hi ha només quatre columnes amb garlandes helicoidals, i no són estriades sinó lliques; al marc de la fornícula central i als extrems han estat substituïdes per pilastres; també tenen forma de pilar els basaments de les dites columnes.

Un entaulament força rectilini inicia l'àtic, coronat al centre per un gran medalló radiant dins el qual es representa la Divinitat en la figura del colom que sorgeix dels núvols, també envoltat de raigs. A cada costat hi ha les figures simbòliques de la Fe, a l'esquerra, i de l'Esperança, a la dreta, a més de dos àngels i dues copes amb flors.

Per ara no s'ha identificat l'autor (o millor els autors) d'aquest retaule ni la seva cronologia. És probable que hi figurés alguna data, potser als escuts del sòcol, però amb les fotografies de conjunt que coneixem és impossible esbrinar-ho.

És evident, tanmateix, que el retaule de Llofriu és força més tardà que el de Sant Martí de Palafrugell, precisament perquè és un exemple clar de la influència de l'activitat

de Pau Costa i els seus col·laboradors, encapçalats per Josep Pol, en aquesta rodalia. D'altra banda, per la seva factura i estructura arquitectònica és, en el seu conjunt, una mostra clara del pas cap al neoclassicisme. Les columnes, per exemple, són estriades i amb garlandes, però ja sense gaire moviment ni riquesa ornamental. Al cos superior ja no són estriades o bé han estat substituïdes per pilastres.

Aquest segon cos, juntament amb la gran figura de sant Fruitós i l'àtic, presenten un alleugeriment ornamental amb pilastres, entaulament pla i imatges força més rígides; una clara evolució cap a l'academicisme. Al retaule de Llofriu es detecta, doncs, un canvi estilístic i formal de baix cap a dalt. El sòcol i el primer cos amb l'entaulament, però sense la imatge del patró, és la part més barroca, amb més corbes i moviment en les figures. A més de tenir en compte l'estructura general del retaule, com hem assenyalat al principi -l'adaptació al marc i la concavitat, les grans fornícules-, és en l'esmentada meitat inferior on trobem altres analogies ben clares amb el retaule de Sant Martí de Palafrugell: la rellevància de les grades i el manifestador (on també es representa la custòdia), les columnes estriades, els àngels músics del cornisament intermedi, les portes del sòcol... En aquest sentit són, tanmateix, les figures dels atlants les que ens apropen ambdues obres de manera singular. Al retaule de Llofriu, malgrat l'espai més reduït, hi trobem sis atlants, com al de Palafrugell. Resta clara la voluntat d'imitar l'obra de Pau Costa, fins i tot incorporant dos atlants ajupits a cada costat de les grades per completar el nombre de sis.

Sembla clar que cal atribuir el retaule de Llofriu com a mínim a dos autors dife-

rents. Potser hi va haver una interrupció en el transcurs de l'obra, que ajudaria a explicar les diversitats apuntades. La seva datació més lògica l'hem de situar a la segona meitat del segle XVIII, i segurament el seu acabament en una data força avançada. Per aquest motiu, ja vàrem comentar en el seu moment que no sembla prou convincent pensar en una intervenció de Josep Pol, deixeble de Pau Costa i autor del retaule de Sant Sebastià de la Guarda, perquè l'any 1702 ja era un escultor actiu. Tant de bo que alguna troballa futura als arxius permeti esclarir l'autoria i exacta cronologia d'aquest interessant retaule desaparegut.

A les fotografies s'aprecien parcialment els laterals del retaule, que ocupaven els costats del presbiteri, amb dos grans plafons de talla. No és possible esbrinar les escenes que representaven. Són simètrics i emmarcats per decoracions clarament barroques, amb cornissaments sinuosos, decoració vegetal i sengles àngels als coronaments. S'hi veuen dues imatges exemptes: un sant cardenalici no ben identificat, al costat esquerre, sant Ramon Nonat, a la dreta, i els busts d'altres dos sants.

També es pot identificar la trona, al costat nord de la nau, prop del presbiteri, que sembla de pedra. Sobre el gros dossier, de fusta, hi havia un altre àngel de talla.

Les esglésies de Calella i Llafranc

Al darrer quart del segle XIX es varen fundar les esglésies dels barris marítims de Calella de Palafrugell i de Llafranc. Després han estat reformades i ampliades. A Santa Rosa de Llafranc les pintures de l'absis són de Guillem Soler. A Sant Pere de Calella l'absis va ésser decorat pel pintor Raimon Roca. Aquesta església també posseeix unes grans teles de 1944 pintades per Antoni Utrillo.

L'església de Sant Pere de Calella de Palafrugell va ésser fundada com a sufragània l'any 1884 i es va construir entre aquest any i 1887. Dorotea de Chopitea hi va fundar un important benefici l'any 1889. Va ésser considerablement ampliada l'any 1958.

Les obres i elements artístics que conté són, com és lògic, d'època recent. Les pintures murals de l'absis són de Raimon Roca (Vic, 1917), fetes poc després de l'ampliació de 1958. S'hi afiguren escenes de la vida de sant Pere amb el paisatge de Calella al fons i sants al voltant de Crist gloriós (fig. 134). La imatge de sant Pere del presbiteri no és pas de talla, com ha afirmat erròniament J. M. Marquès (*Rutes d'art sacre*, 1986, p. 78).

L'església també posseeix dues grans teles

de pintura convencional o acadèmica, amb sant Jaume, com a pelegrí, i sant Jordi, patró de Catalunya, amb el perfil de Montserrat al fons, realitzades l'any 1944 per Antoni Utrillo i Viadera (1867-1944). S'ha destacat que, atesa l'època, són una mostra de catalanitat testimonial.

L'església de Santa Rosa de Llafranc va ésser fundada l'any 1897. En origen era un edifici neogòtic que es va ampliar i transformar molt pels anys 1948 i 1958, segons projectes de l'arquitecte Jaume Mestres i Fossas (1892-1981). Les pintures de l'absis són de Guillem Soler i Gatvillaró (1906-1971), que vers l'any 1945 hi treballà al mateix temps que realitzava els murals de la parroquial de Sant Martí de Palafrugell. S'hi representen escenes de la vida fabulosa de santa Rosa de Lima (fig. 135).

Fig. 134. Escena de la pesca de la vida de sant Pere, de Raimon Roca.

Fig. 135. Escena de la vida de santa Rosa, de Guillem Soler.



Enric Bruguera



Enric Bruguera

L'església parroquial de Sant Esteve de Mont-ras

També al segle XVI, al llavors veïnat de Mont-ras, es decideix la construcció d'una nova església, obra realitzada paral·lelament a la de Sant Martí i finançada amb els mateixos recursos. Es tracta d'una església fortalesa, ubicada al lloc més enlairat, on els habitants de Mont-ras trobarien refugi quan hi hauria atacs berberiscs.

Mont-ras és documentat des del segle XI i s'esmenta amb el nom de Torroella o Torroella de Mont-ras, topònim que fa palès el caràcter defensiu d'aquest indret des dels primers temps. Pertanyia al terme municipal de Palafrugell com a domini del priorat de Santa Anna de Barcelona i esdevingué municipi l'any 1858. El seu terme municipal comprèn el nucli de població de Mont-ras, més els veïnats de Canyelles i les Roquetes i diverses masies disperses.

L'església parroquial de Sant Esteve de Mont-ras es troba a la banda nord, en el lloc de més elevació, des del qual es va desenvolupar el nucli de població (fig. 136). Era sufragània de la parròquia de Sant Martí de Palafrugell i com a tal es troba documentada des del darrer quart del segle XII. L'edifici

actual, però, és en gran part obra del segle XVI, i s'acabarà a la fi del segle XVII, com consta documentalment i ho corroboren unes dates esculpides. La clau de volta del presbiteri té la data de 1598, la qual "dóna fe" que s'ha construït tot el presbiteri (fig. 137); la de 1599 és a les llindes de dues portes: la d'accés al púlpit i la d'accés al cor (fig. 138 i 139), i la de 1600, a la segona clau de volta de la nau, a la part del cercle de la clau (fig. 140). Aquestes dates tan properes ens permeten inferir que els dos o tres primers anys es construí molt ràpidament. Per a l'obra també es va comptar amb la contribució dels pescadors de Palafrugell, que hi aportaren una setena part del que lliuraven a l'església de Sant Martí, tal com va decidir el bisbe Cassador en l'autorització per a la pesca dels festius de 1593, i l'autorització del 1602 del bisbe Arévalo amb el veïnat d'Ermedàs preveu que també una



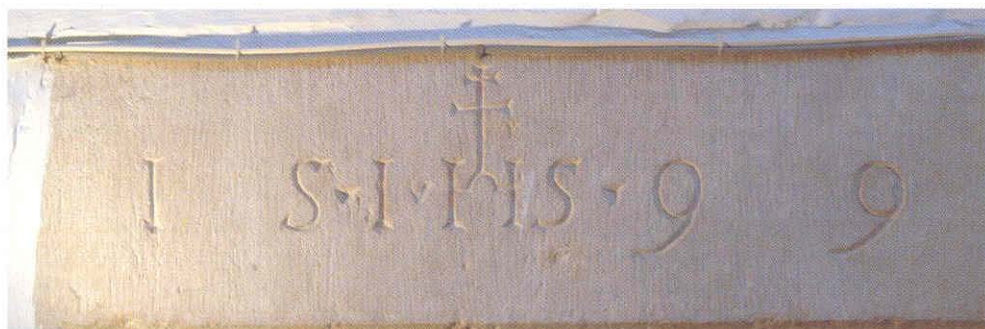
Ente Brugera



Ente Brugera

Fig. 136. Església parroquial de Sant Esteve de Mont-ras.

Fig. 137. Clau de volta amb la data 1598.



Ente Brugera

Fig. 138. Llinda de la porta d'accés al cor.

Fig. 139. Llinda de la porta d'accés al púlpit.



Ente Brugera

Enric Bruguera



Enric Bruguera



Fig. 140. Clau de volta amb la data de 1600, en el cercle de la clau.

Fig. 141. Façana de l'església.

setena part del que aporten els seus pescadors per a la construcció de la capella de Sant Ramon de Penyafort sigui per a Mont-ras.

Però des del 1600 fins al 1632, any en què es deturen les obres, es construí òbviament molt poc, i al final del segle XVII, quan es reprenen els treballs, el 1686 com a Sant Martí, els síndics de Sant Esteve es comprometen, davant de notari (A.H.G. not. F. Vergonyós, 1686, reg. 202, f. 160-165), a concloure l'església: la part del cor i el campanar. També el mur de la façana i la porta meridional han de correspondre a aquesta fase de construcció. Per dur a terme l'obra tindran plenes facultats tant per contractar els mestres de cases com els materials necessaris, al preu que sigui, per la qual cosa se'ls permet que demanin al bisbe l'autorització de passar el bací, ateses les despeses que comportarà.

Es tracta d'una església fortificada, com es fa clarament palès en tot l'exterior de l'edifici, amb un terrabastall fortificat amb espitlleres, les restes d'un matacà a la façana (fig. 141), la torre cilíndrica del mur meridional, la qual dóna accés al cor per una escala que arriba fins al terrabastall, i el clar predomini del mur en tot l'exterior (fig. 142). A aquest caràcter d'església fortalesa, hi fa referència Jaume Noguer (*Pirates, corsaris i torres de moro*, 1998). La ubicació a la part més enlairada de Mont-ras corrobora encara més, si cal, aquest caràcter.

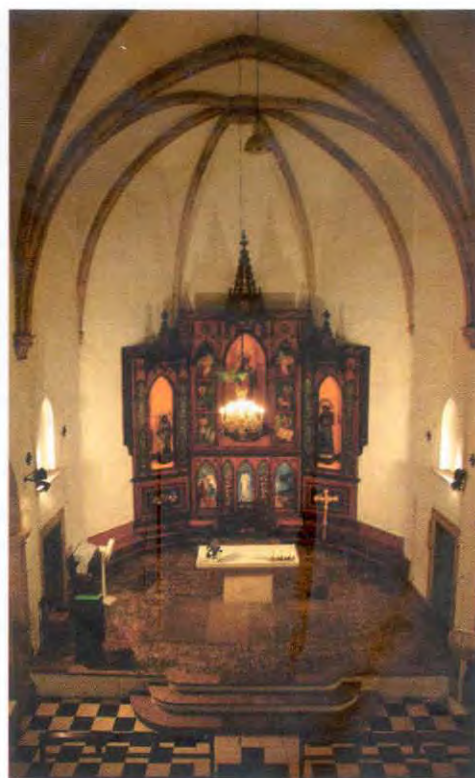
L'interior presenta una estructura gòtica en planta i alçat (fig. 143). El temple té una sola nau, amb dues capelles laterals a cada costat i capçalera poligonal amb coberta de volta de creueria, tant a la nau com a les capelles. No sabem quins van ser els mestres

Fig. 142. Mur meridional amb la torre cilíndrica.

Fig. 143. Interior de l'església.



Font: Bnuguera



Font: Bnuguera

d'obres de Sant Esteve, però si no eren els mateixos del temple de Sant Martí, sí que els va servir de font d'inspiració tant per a l'obra gòtica com per als escassos elements arquitectònics renaixentistes, també de construcció molt tardana.

A la nau interior, el tram de volta del presbiteri i els altres dos són reforçats per arcs torals apuntats. Les claus dels trams de volta tenen cada una la imatge d'un sant o santa en relleu i com a espai reduït que són, no permeten detallisme, però les imatges que trobem a les de Sant Esteve són de relleu molt pla, d'una gran ingenuïtat i un cert primitivisme, que amaga un escultor poc destre.

En la clau de volta del presbiteri, s'hi representa el patró, sant Esteve, amb la palma del martiri (veure fig. 137). Hi ha restes de policromia i la data abans esmentada de 1598. A la clau de volta següent hi ha sant Jaume, amb tots els atributs de pelegrí: petxina, bastó i carbasses (veure fig. 140), i la inscripció de la data de 1600; i a la darrera clau de volta de la nau, santa Bàrbara (fig. 144), la qual té com a atributs un llibre, comú a altres santes, i un calze, també atribut de diversos sants, però només d'aquesta santa. A les capelles, les claus de volta també presenten relleus amb les corresponents advocacions originals. A les de migdia, a la més propera al presbiteri, deduïm que s'hi representa

Enric Bruguera



Enric Bruguera



Enric Bruguera



Enric Bruguera



Enric Bruguera



Fig. 148. Clau de volta amb sant fundador o superior d'un orde.

Fig. 144. Clau de volta amb santa Bàrbara.

Fig. 145. Sant fundador d'un orde.

Fig. 146. Clau de volta amb la Mare de Déu del Roser.

Fig. 147. Clau de volta amb la Verge i l'Infant.

el sant fundador d'un orde -perquè du com a atribut un llibre-, (fig. 145) possiblement, sant Grau, que pel que sembla tingué una capella dedicada en aquesta església; a la segona, la Mare de Déu del Roser, potser la representació més ingènua de totes les claus (fig. 146). A les septentrionals, la Verge amb

l'Infant, a la primera capella (fig. 147), i a la més propera als peus, un sant fundador o superior d'un orde, perquè aquest a més de llibre porta bàcul (fig. 148).

A la part inferior de la base del púlpit hi ha un cap, conegut popularment com el cap

Enric Bruguera



Fig. 149. Cap de moro.

Fig. 151. Capitell amb fulles i rostre plàcid.

Enric Bruguera



Enric Bruguera



Fig. 150. Clau de volta del cor.

de moro, i és molt probable que fos la idea original, a manera de revenja dels atacs piràtics (fig. 149).

El cor, d'acord amb la tradició gòtica, se situa als peus, i la volta en la qual recolza és també de creueria i hi ha un relleu amb l'anagrama de Jesús JHS (fig. 150). La factura és diferent a la de les altres claus, la qual cosa fa deduir una realització més tardana, a la qual ja hem fet referència. El recolzament de les nerviacions d'aquesta volta sota el cor al mur es fa en unes pilastres d'inspiració clàssica, seguint el model de Sant Martí de Palafrugell, però en aquestes, al damunt de

Enric Bruguera



Fig. 152. Capitell amb fulles i rostre irònic o irat.

Enric Bruguera



Enric Bruguera



Fig. 153. Mènula amb el Diable.

Fig. 154. Mènula amb la Luxúria.



les fulles del capitell, sobresurt un cap humà a la part central, el qual té a un i altre costat les volutes, atès que és capitell compost, i aquestes volutes fan l'efecte de ser braços. Els rostres d'aquests caps tenen expressions diferents: l'un és plàcid (fig. 151), l'altre té expressió entre irònica i d'ira (fig. 152). Aquestes pilastres, juntament amb una porta exterior, són les úniques manifestacions tardorenaixentistes, atès que són del final del segle XVII.

Des del cor són visibles dues mènsules, a la part superior del mur septentrional, que representen, respectivament, el Diable (fig. 153) i la Luxúria (fig. 154).

La portalada lateral exterior ubicada al mur meridional (fig. 155) és flanquejada per pilastres d'ordre toscà i rematada amb un entaulament també d'aquest ordre, que presenta, al damunt de la cornisa, motius ornamentals d'inspiració clàssica, molt del gust renaixentista; una petxina a la part central, al damunt de la qual hi ha una bola ornamental, i altres dues als costats.

La façana manté aquest caire de fortalesa, i és pràcticament un mur només amb un arc de mig punt adovellat a la porta d'accés i la rosassa del damunt i les restes de matacà esmentades. Aquesta mateixa sobrietat la trobem al senzill campanar de la façana.

Fig. 155. Portalada del mur meridional.

1936: pèrdua de bona part del patrimoni artístic religiós

L'incendi de l'església de Sant Martí, al llarg de tres dies al juliol del 36, suposà la pèrdua de gran part del seu patrimoni artístic. També passà el mateix a les altres esglésies i capelles de l'entorn, però de Sant Martí hi ha més referències, i també del que es va salvar, així com de la valoració del patrimoni artístic desaparegut, duta a terme tot just acabada la Gerra Civil.

L'església de Sant Martí de Palafrugell fou incendiada el 23 de juliol de 1936 i, segons els testimonis que ens han arribat, va cremar fins al 25 –durant tres dies, per tant. Així ho publica el *Full parroquial* del 2 de juliol de 1939, i en fa una descripció força dantesca: “quedando todo destruido menos las paredes y la bóveda y aún ésta en muy mal estado, necesitando una seria reparación. El tejado se desplomó todo, devorado por el incendio”, que continua amb les destrosses del foc al cor, als pulpits i a les piles baptismals. Va quedar gairebé tot reduït a cendra i només se'n va salvar l'edifici –tot i que la volta va quedar-ne malmesa–; l'arxiu, perquè era al segon pis, a la façana i a la banda de tramuntana (fig. 156), i les flames no hi van arribar, i també alguns objectes litúrgics.

Entre les peces que es van salvar, cal destacar el frontal de plata i les sacres, regal de l'esmentat indià, Martí Serra i Avellí, dels quals, el palafrugellenc Josep Piferrer Rigall, va explicar les vicissituds per evitar-ne la destrucció. Segons Piferrer, l'octubre de 1934, el llavors rector de la parròquia, mossèn Bosch, tement que es repetissin cremes com la del 1909, va desmuntar el frontal, juntament amb les sacres i sembla que també una creu processional, sufragada amb els diners sobrants que s'havien recollit per al rescat de presoners dut a terme en una de les incursions de pirates berbers, al segle XVI. I d'acord amb l'aleshores vicari i beneficiat, mossèn Joan Pi, quan era de nit els tragueren de l'església i els portaren a casa de mossèn Pi, en un lloc més segur que només ells coneixien. Passat l'octubre del 34, es van tornar a portar a l'església, però després de les eleccions de febrer del 36,



Fig. 156. Banda de tramuntana de la façana.

RELACIÓ DE LOS DAÑOS OCACIONADOS POR LOS ROJOS EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE PALAFRUGELL

De la iglesia ha quedado solamente en pie las paredes y la bóveda importante los daños. 150,000 Ptas

Por el altar mayor uno de los mejores que se conocen de estilo barroco y sus por su estructura escultural y artística y por el gran número de lenguas telas de escultura y por la cantidad de oro que se gastó en decorarlo (99,000 piliagos) era de un valor inestimable. 500,000 *

Por los 12 altares restantes 2 de ellos de mucho valor. 30,000 *

Por 3 candelabros de plata y 2 de metal y un copon de plata y 2 de metal. 1,200 *

Por la cubierta de plata para baptismo, arca, altar, comunión, etc., vitrales y escenas de plata. 12,000 *

Por el reloj del campanario. 10,000 *

Por 7 campanas. 16,000 *

Por los muebles muy grande y de mucho valor de la sacristía, 2 armarios y 2 bancos. 5,000 *

Por 25 candelabros y varias cruces de metal. 300 *

Por 4 baldosas 2 de plata y 2 de metal y al azulejo. 2,500 *

Por 35 baldosas de la nave central de la iglesia. 5,000 *

Por otros 25 más pequeñas y varios objetos de madera. 5,500 *

Por 200 alfileres. 1,000 *

Por 8 esculturas. 1,600 *

Por 2 sillas, 1 casulla y 2 dalmáticas muy antiguas y bordadas de oro todo muy antiguo y de mucho valor. 5,000 *

Por el púlpito y la pila correspondiente a los 12 altares y para la celebración de los 16 sacramentos y la necesaria para las funciones parroquiales. 5,000 *

Total. 928,700 *

Palafrugell 27 de mayo de 1939, año de la Victoria. Por Bosch y Figueras

mossèn Bosch els va tornar a amagar, sembla que al domicili d'algué de la seva confiança, decisió que va permetre que ens hagin arribat.

Acabada la Guerra Civil, es van avaluar els danys. La primera relació de pèrdues correspon al 27 de maig de 1939, i n'inclou una valoració; la fi de la guerra és, doncs, molt recent. L'esmentada relació és feta per mossèn Bosch, que segueix essent el rector parroquial, i es conserva a l'Arxiu Municipal. Hem cregut interessant reproduir el document complet (fig. 157).

Té especial interès la valoració que mossèn Bosch fa del retaule major: "uno de los mejores que se conocian de estilo barro-

IGLESIA PARROQUIAL

De ornamentos se ha perdido 2 casos, 2 dalmáticas y una casulla, encarnadas muy antiguas, bordadas de oro, con pinturas de mucho valor y todo muy antiguo. Los dos palios del Santísimo (altos) y todas las capas, casullas, albas, roquetes, mantos de las aliteras y todo lo que había en la iglesia. El monumento y todo lo necesario para las funciones de la Semana Santa y de las demás festividades del año.

También saquearon la Rectoría y se llevaron o destruyeron todo lo que en ella había.

Finalmente, pasemos a dar cuenta de la destrucción y reducción a cenizas de la joya más preciosa de lo de más valor que había en la parroquia, del altar mayor, de estilo barroco, uno de los mejores que se conocian en su clase. Grande por todos conceptos; tenía más de 10 metros de ancho y 15 de altura; era hasta una sola pulgada sin arquitectura y a pesar de todo no resultaba pesada su vista sino agradabilísima, efecto de lo preciosa y bien distribuida que estaba toda ella, como obra que era del mejor escultor de aquel tiempo Pablo Costa, el donador fue Francisco de Asís Serra. Para donarlo se compraron más de 6.000 piliagos (pays) de plata y 9.000 de oro. Se tomó el acuerdo de construirlo en 1644 y se concluyó a últimos de 1784. Tenía también de muy singular la Custodia que era de madera, dorada y del mismo estilo gótico, pero no tan puro como el del altar.

Había así mismo otros dos altares de mucho valor, el de San Pedro por las pinturas y el del Santísimo por su escultura, pero quedaban como eclipsados comparados con el altar mayor.

OBJETOS SALVADOS O RECUPERADOS

Se salvaron del pillaje las siguientes: 3 cálices de plata y uno de metal; el copon grande de plata, 3 relicarios y las sacras funciones de plata y se han recuperado la cruz mayor de plata en buen estado y el frontal; pero algunas piezas especialmente los medallones dorados en muy mal estado, faltando además todos los tornillos que eran de plata. De ornamentos se salvó únicamente el tercio bueno blanco que es el que sirvió para la fiesta de Corpus.

Se ha recuperado también el archivo parroquial, faltando solamente el libro de matrimonios desde 1852 a 1860.

FUNCIONES RELIGIOSAS

Hoy, a las 5, función y conclusión de la novena a Nuestra Señora del Carmen con sermón por el Rdo. JOSÉ SCHER.

Lunes y miércoles a las 8, oficio por los difuntos.

Jueves. Fiesta Mayor. A las 10, Oficio solemne.

Viernes y sábado, oficio a las 8.

Todos los días de la semana, rosario a las 7 de la tarde.

AMONESTACIONES: 2.ª de Francisco Oliveras y Parala con María Prats y Figueras. -3.ª de Bartolomé Mitjà y Plá con Isabel Ros y Miret.

NOTA. Acordándose todos los fieles de que hoy, después del Oficio, se publica la Buja y que tienen obligación de tomarla desde el momento de la publicación: todos los que a ella están obligados.

Imprenta P. Bolas - Palafrugell

co [...] era de un valor incalculable" i també: "por los doce restantes, dos de ellos de mucho valor". El terme *altar* té també l'accepció de 'retaula', i creiem, doncs, que hi podien haver dotze retaules, dos dels quals eren de gran vàlua. Unes relacions del 9 i el 16 de juliol de 1939, publicades també al *Full parroquial*, complementen la llista de danys i pèrdues. De la primera destaquem la crema dels orgues: "El órgano nuevo con su caja que había costado más de 30.000 ptas, la caja del antiguo y el harmonio también de mucho valor fueron igualmente reducidos a cenizas por el incendio" i les custòdies: "se perdieron todas las custodias". La relació del 16 de juliol torna a fer referència al retaule major en termes molt encomiàstics: "la joya más preciosa de lo de más valor que había en

Fig. 157. Relació de danys.

Fig. 158. Objectes salvats o recuperats.

la parroquia, del altar mayor de estilo barroco [...] obra que era del mejor escultor de aquel tiempo Pablo Costa" i especifica quins són els altres retaules de molta vàlua: "el de San Pedro por las pinturas y el del Santísimo por su escultura, pero quedaban como eclipsados comparados con el altar mayor". D'aquests retaules menors, del de Sant Pere només resta la fotografia comentada (veure fig. 12), la qual, malauradament, no permet veure les valuoses pintures; i del retaule del Santíssim no tenim, fins al moment, cap mena de documentació.

Aquesta esmentada relació del 16 de juliol del 1939 fa també referència al nombre de peces salvades, que va ser molt reduït: els ja esmentats frontal i sacres de plata, i alguns altres objectes litúrgics (fig. 158). També s'hi esmenta l'arxiu, que com s'ha dit, va tenir la sort de trobar-se al segon pis.

Les obres de reparació del temple pròpiament dit van començar molt aviat. El *Full parroquial* de l'1 d'octubre de 1939 dóna compte que s'han acabat les obres a la coberta i s'està treballant a la volta del presbiteri i a les parts interiors.

Pel que fa a les peces litúrgiques, es comença per una custòdia (veure fig. 87), atès que totes les custòdies han desaparegut, per a la qual s'han anant recollint pedres precioses i peces d'or d'aquells feligresos que voluntàriament les han lliurades. Per això, al suplement del *Full parroquial* de 25 d'octubre de 1942 es diu que la custòdia està quasi llesta, es demana una mica més d'esforç per acabar-la i es comunica que tots els qui desitgin veure-la poden passar per la rectoria (fig. 159). A partir d'aquesta, s'ani-

SUPLEMENTO DE LA HOJA PARROQUIAL DE PALAFRUGELL

LA CUSTODIA

Para la nueva custodia se recogieron algunas piedras preciosas, algunos objetos de oro, ocho kilos de plata y dos mil ochocientos cincuenta pesetas en metálico.

Las piedras están todas colocadas en la custodia; los objetos de oro han servido para dorarla, y aún ha sobrado oro para dorar el copón grande; los ocho kilos de plata se entregaron todos y aún faltan otros tres kilos para completarla porque la custodia pesa diez kilos y muchos objetos no contenían la cantidad de plata necesaria; el coste de la construcción es de cinco mil pesetas si se entregan los tres kilos de plata que faltan, pero sería mucho más crecido si no se entregara dicha plata.

Además para la reparación del frontal de plata que quedará fijo en el altar y para algún copón y cáliz que deberían ser de plata y son de metal, si se exceptúa el copón grande que se salvó, faltan por lo menos tres o cuatro kilos de plata y dos mil ciento cincuenta pesetas en metálico.

Todos los que tengan algún objeto de plata y oro y quieran entregarlo en obsequio a Cristo-Rey, se suplica que los entreguen cuanto antes a este fin, que Jesús se lo recompensará inmensamente en el Cielo; y para que todos puedan cooperar a este obsequio que se hace a Cristo-Rey, lo que se recaude en las colectas de hoy y en las del domingo próximo se destinarán íntegramente a la custodia y en el caso de sobrar algo se añadiría a la subscripción y colecta general de la Iglesia.

Así no habrá ni una sola persona que si quiere hacerlo no pueda contribuir a este obsequio a Jesús.

NOTA: Durante la semana podrán verla en la casa rectoral todos los que quieran.

25 de Octubre de 1942.

Fig. 159. Informació sobre la nova custòdia.

ran reposant les diferents peces litúrgiques necessàries i perdudes.

De les obres dutes a terme en la postguerra, les més controvertides han estat les pintures murals, idea de mossèn Bosch, que va pensar, segons ens diu Josep Pla (*op. cit.*, pàg. 492), en una reconstrucció que fos difícil de cremar. El pintor Guillem Soler va ser-ne l'encarregat, el qual les durà a terme als anys quaranta i hi dedicarà vuit anys. Mariona Sugranyes, a *Una visió artística de l'Empordanet* (Quaderns de Palafrugell, 15, 2006), en tracta, i fa referència tant a la formació artística de Guillem Soler com al projecte de mossèn Bosch: "omplir aquell gran buit que ha deixat el fabulós retaule barroc de l'escultor Pau Costa" (*op. cit.*, pàg. 116), i així mateix, a les fonts d'inspiració de l'obra pictòrica.

Altres mostres d'art religiós

Una peça que no s'ha perdut, sinó tot al contrari, és la creu de terme que es va recuperar a la dècada de 1980 quan es van fer obres a la casa de la cantonada que formen els carrers de Pi i Margall i de la Tarongeta. La creu estava encastada a la façana de Pi i Margall, va aparèixer fragmentada i es va poder, mínimament, restaurar. Va ingressar al Museu Municipal, avui Museu del Suro de Palafrugell.

La creu de pedra, del tipus dit *de terme*, té a l'anvers la figura del Crucificat (fig. 160) i al revers, la MaredeDéu amb l'Infant, sobre una peanya (fig. 161). Els extrems dels pals presenten una motllura i acaben en forma de flor de lis. A les cares laterals dels braços resten, força fragmentades, decoracions ogivals, lobulades. Per la seva factura, aquesta creu gòtica entenem que pot datar dels segles XV o XVI. Presenta certes restes de policromia, en vermell i negre, i el desgast és escàs, cosa que pot fer suposar que era una creu coberta. Les creus de terme solien erigir-se a les entrades de les poblacions o a la vora dels camins en indrets singulars; posades dalt d'una columna amb capitell sobre un basament esglaonat. L'emplaçament originari de la creu suposem que cal situar-lo prop d'una de les entrades del recinte murat de la vila, potser a l'exemple que configurà el carrer de la Tarongeta, on va ésser identificada.

Als carrers de Palafrugell podem observar diferents fornícules o capelletes que havien contingut imatges. Ara la majoria són buides o bé hi han estat col·locades imatges noves, sense valor ni interès especial en la majoria dels casos; les esmentarem, sense pretensió d'exhaustivitat.

A la casa n. 18 del carrer Pi i Margall, on es va recuperar la creu que hem descrit, a l'altre cantó, ja al carrer de la Tarongeta, hi ha una fornícula que conté una grossa peanya de pedra, poligonal i motllurada, on hi ha clavada una creu de forja. La peanya devia formar part del conjunt de la creu de terme.

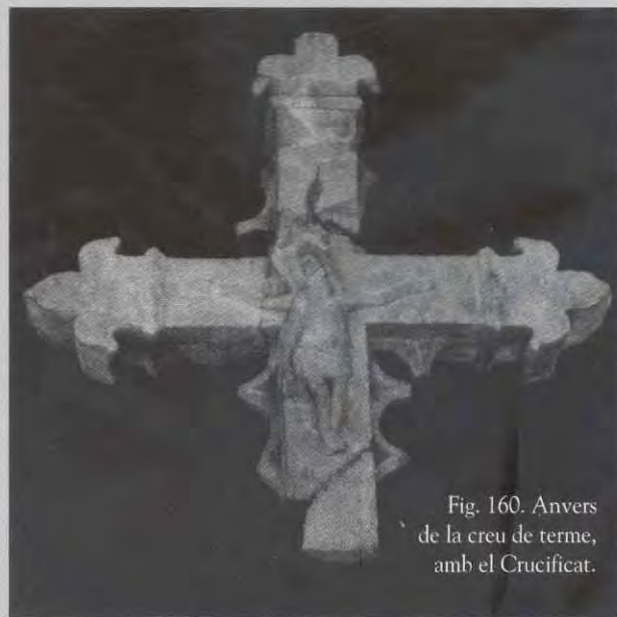


Fig. 160. Anvers de la creu de terme, amb el Crucificat.

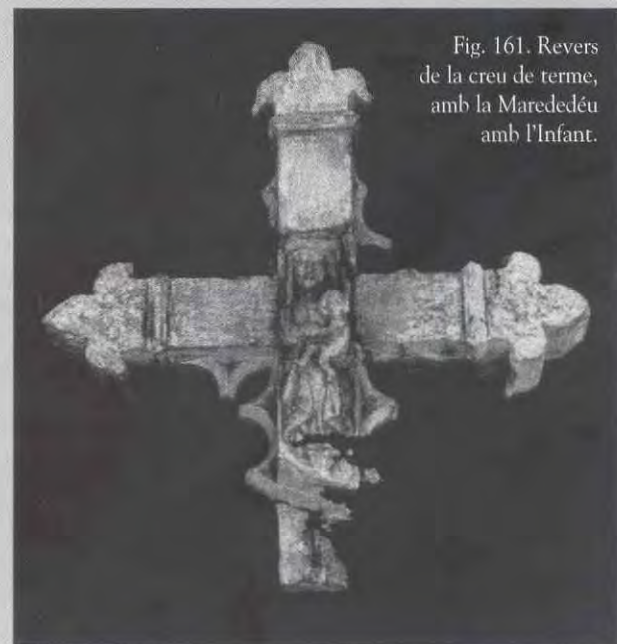


Fig. 161. Revers de la creu de terme, amb la MaredeDéu amb l'Infant.

A l'inici de la pujada de l'Església, al costat nord, hi ha una fornícula que té una petita barana de forja amb l'emblema del martiri de sant Sebastià: la palma i una sageta.

Al Raval Inferior n. 23, a la cantonada amb el carrer de l'Arc (Can Mascort del Cap de Vila), hi ha una altra capelleta que mostra una senzilla creu de forja.

La fornícula de la façana de l'Hospital, al carrer de la Font, té una imatge moderna de la Maredeu; va ésser feta amb motiu de les obres d'ampliació de l'edifici, a la postguerra.

A la casa del carrer de la Font n. 38, a la llinda de la porta hi ha gravada la data de 20 de maig de 1707 i el dibuix d'unes tisores. A nivell del pis hi ha una capelleta d'obra, amb petxina i motllures. Sota l'ampit destaquen tres relleus amb decoracions vegetals i geomètriques. És una fornícula molt característica del barroc popular del país. S'hi ha col·locat una marededéu moderna (fig. 162).



Fig. 162. Capelleta al carrer de la Font, en una casa de 1707.

A la cantonada del carrer dels Valls amb el de Sant Antoni (Carrer Estret) veiem una renovada imatge de sant Antoni, de pedra. De l'antiga, de terracota, es conserva el cap que es guarda a la rectoria.

També al carrer dels Valls n. 20-22 trobem una altra fornícula de pedra i arquet apuntat.

Finalment, a la part alta del carrer del Pedró Gran, sobre del pou públic, hi ha una capelleta molt senzilla.

A Mont-ras, a uns 100 m al nord de l'església parroquial de Sant Esteve, es conserva el pilar del pedró. És massís, de planta rectangular, fet amb carreus de pedra calcària en el quals hi ha gravada la data de 3 de maig de 1775. Al pla superior hi queda, clavat, un tros de ferro retorçat, únic vestigi de la creu.

Joan Badia-Homs i
Martirià Brugada i
Clotas



Influència de l'obra de l'escultor Pau Costa a les comarques gironines

La influència de Pau Costa al terme de Palafrugell fou important, com ja ens deia J. Badia-Homs en estudis anteriors, que ara ha revisat ell mateix. També ho és a Olot i en altres indrets gironins, conseqüència de l'admiració de què és objecte la seva obra i, principalment, el retaule major de Palafrugell, al llarg de gran part del segle XVIII. La conservació d'una part significativa de la seves obres ha propiciat l'interès d'investigadors i estudiosos en general per aquest escultor.

La influència de Pau Costa a l'àmbit de Palafrugell ja fou estudiada per J. Badia-Homs (Badia-Homs, J.: "Els retaules de Palafrugell desapareguts", *Revista de Palafrugell*", 1997) pel que fa als retaules majors del santuari de Sant Sebastià de la Guarda i de l'església de Llofríu, i ara, amb noves aportacions, també ho ha fet aquí. El primer fou contractat per Josep Pol, principal col·laborador de Pau Costa en l'obra del retaule major de Palafrugell. El de l'església de Llofríu és bastant tardà, i l'escultor, poc destre, va repetir l'estructura del retaule major de Palafrugell; i, de tots dos, és el que més posa en evidència que l'escultor ha volgut seguir Pau Costa en tot.

Aquest retaule també és adaptat a la capçalera, però es tracta d'una capçalera menor que la de Palafrugell, i, com a conse-

qüència, pel fet d'haver mantingut cinc carrers, aquests són més estrets i, per tant, tenen menys espai que els del retaule major de Palafrugell. D'altra banda, al sòcol, que és on es manté més fidel a Pau Costa, hi ha els mateixos elements que en aquell: portes amb sant Pere i sant Pau, plafó amb l'escut a l'un i l'altre costat i sis atlants -tot i que en realitat només hi ha espai per a quatre. Per aquesta raó, haurà de situar dos minúsculs atlants a la part central; i tot i que els atlants sembla haver-los esculpit l'escultor més destre del taller -suposem que el mestre-, es troben molt lluny dels de Pau Costa.

Escultors d'Olot i de l'àrea d'influència d'aquest municipi també denoten l'empremta de Pau Costa, i, fins i tot, de manera més evident que als anteriors, possiblement perquè els escultors foren més destres i també pel fet



Fig. 163. Detall del retaule major de Sant Cristòfol de les Planes.

que la part contractant, com es diu literalment al contracte, vol que el model sigui el retaule de la Mare de Déu del Roser que Pau Costa contracta amb la Confraria del Roser de l'església de Sant Esteve d'Olot el 1704. Des de llavors, contractarà altres obres, de manera que la relació entre Olot i Pau Costa es mantindrà fins a la mort de l'escultor; i es pot seguir en articles de J. M.^a de Solà-Morales, acompanyats de força documentació, que fou el primer a estudiar l'activitat de Pau Costa a Olot (J. M.^a Solà-Morales: "Obras de los escultores Pablo y Pedro Costa en Olot", Pyrene, 1962).

La darrera obra que contractà Pau Costa a Olot fou el retaule de Sant Josep per a la Confraria de Fusters, el juny de 1726, retaule ja començat per l'escultor Josep Cortada. Solà-Morales va estudiar aquest retaule i en publicà els contractes a l'article "El retaule de Sant Josep de la Parroquial d'Olot" (*Annals*, 1978). Pau Costa hi treballarà molt poc, atès que morirà el novembre del mateix 1726. A Costa se li posarà com a termini un any, però el més interessant és que haurà de seguir com a model el seu propi retaule del Roser. La mort de Costa els obligarà a cercar novament escultors, i seran dos, Francesc de Borge i Francesc Escarpenter, els qui signaran contracte amb la Confraria dels Fusters el 1727. Aquests hauran de respectar l'obra dels anteriors escultors, Cortada i Costa, i finir el retaule, per al qual també hauran de tenir en compte el retaule del Roser de Pau Costa. La influència de Pau Costa és bastant palesa en aquest retaule i Solà-Morales inclou en l'esmentat article fotografies de tres detalls del retaule que ho corroboren.

El retaule major de Sant Cristòfol de les Planes, desaparegut el 1936, però del qual hi

ha bones fotografies d'arxiu, ens va fer pensar, bastants anys enrere, que era obra de Pau Costa (A. Pérez Santamaría: "El retablo catalán a través de obras de Josep Sunyer y Pau Costa", *Imafronte*, 1987-89). Les raons són tant estructurals com formals, i tot i que no té la perfecció d'altres retaules majors de Pau Costa, les afinitats són grans. Xavier Solà l'ha estudiat recentment i aporta documentació que permet pensar que fou Francesc Escarpenter qui el contractà, atès que era a les Planes quan es realitzà el retaule. Es devien conèixer personalment, i en el moment en què Escarpenter s'iniciava com a mestre escultor, tenia al davant les obres de Pau Costa a Olot, especialment la que, com hem vist, va ser considerada paradigmàtica: el retaule del Roser; alguns anys més tard seria requerit a Sant Esteve d'en Bas per participar en l'atestació del retaule major de la parroquial que realitzava Pau Costa. I per últim acabarà el retaule de Sant Josep d'Olot (X. Solà i Colomer: "L'església de Sant Cristòfol de les Planes i el seu retaule barroc, una obra de l'escultor olotí Francesc Escarpenter", *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, 2005).

L'aportació de Xavier Morales és molt interessant i és molt possible, atès que el coneixement per part d'Escarpenter de l'obra de Pau Costa és molt directe i de llarga durada, que hagi assimilat el que diríem tradicionalment "l'estil" de Costa millor que altres seguidors. Al retaule de les Planes: els atlants, sant Cristòfol, Sant Jaume i alguns sants i santes, recorden els corresponents de diferents retaules de Pau Costa. Estem d'acord amb Xavier Solà en la gran similitud entre aquest sant Cristòfol i el del retaule de la Concepció de la catedral de Girona, tot i que en altres casos, com en el de sant Josep, si bé

segueix el model de Costa al retaule palafrugellenc, en aquest les diferències de qualitat són més paleses (fig. 163). Per als atlants, els models són els de Palafrugell, també nus i fornits, amb positures semblants a les d'alguns d'ells (fig. 164), tot i que sense el dramatisme i la perfecció que s'assoleix a Palafrugell. Aquest atlant de les Planes du una garlanda d'espigues de blat, evident transposició del simbolisme dels peixos dels atlants de Palafrugell (veure fig. 59) i també dels de Cadaqués, aquests darrers, a més, abillats de pescadors i molt realistes, doncs a les viles de l'interior, fonamentalment pageses, la contribució dels feligresos per a les obres religioses era de productes del camp.



Institut Arxiver d'An Hèpionc, Arxiu Mús

Fig. 164. Atlant del sòcol del retaule de Sant Cristòfol de les Planes.

Aquesta influència de l'obra de Pau Costa a la Garrotxa i al terme de Palafrugell no exclou influències en altres indrets i, es basa, sens dubte, en el fet que la seva obra era ben valorada pels seus contemporanis, valoració que es mantingué en el temps, com demostren Lluís Puntís, Tomàs Vicens i Josep Pla, citats en capítols anteriors amb referència al retaule de Palafrugell. Al 1939, quan es fa relació i valoració de les pèrdues d'obres d'art religiós, s'ha vist la preeminència que el llavors rector de la parròquia, Mn. Bosch, dóna al retaule de Costa. Una prova més d'aquesta admiració dels palafrugellencs pel seu retaule, tot i ser una obra malauradament perduda, és que ha estat estudiat per alumnes de COU en treballs de l'assignatura d'Història de l'Art. Destaquem el treball dut a terme per Roser Bofill i Roca i Esther Feixas Taberner, durant el curs 1987/88, el qual va suposar un important esforç per a unes alumnes de la seva edat i del seu nivell acadèmic, perquè no sols van realitzar un estudi formal, per al qual empraren força informació dels autors al seu abast, sinó que també van cercar documentació a l'Arxiu Municipal de Palafrugell i a l'Arxiu Històric de Girona, i d'aquest darrer, documents llavors inèdits com el testament de Teresa Costa Cases, muller de Pau Costa, que ofereix dades interessants.

Tot i la desaparició d'obres seves com el retaule de Palafrugell, Pau Costa ha tingut la sort, si el comparem amb altres escultors -com hem dit en més d'una ocasió-, que s'han salvat algunes de les seves obres més significatives, cosa que, sens dubte, ha contribuït a l'estudi i la catalogació de gran part de la seva obra, tant conservada com perduda. Per això, quan un autor que acaba de publicar el seu primer estudi sobre Pau Costa afirma: "Sembla que Pau

Costa mai no va fer cap viatge ni estada lluny del Principat; gairebé ho asseguraria, tot i que Pau Costa és encara un autor per estudiar" (J. Bosch: *L'esplendor de Santa Maria d'Arenys*, 2004, p. 102), es contradiu quan demostra haver llegit els autors que l'han estudiat i en cita algun. En contraposició a Bosch, un altre autor, Carles Dorico, havia escrit el 1996: "En els darrers cinquanta anys, gràcies a l'aparició d'un bon nombre d'estudis monogràfics i a l'atenció que diferents obres de síntesi han posat en l'actuació de Pau Costa, l'escultor s'ha convertit en un dels artistes catalans més coneguts dels segles XVII i XVIII, la qual cosa ha estat afavorida per la conservació d'algunes de les seves obres més importants, com el retaule major de l'església parroquial d'Arenys de Mar i l'església parroquial de Cadaqués" (C. Dorico: "1663-1692. Els anys de joventut de l'escultor vigatà Pau Costa", *Ausa*, n.º 136, 1996, p. 11-12).

Entre els autors que han tractat Pau Costa, volem destacar Cèsar Martinell, primer gran estudiós del barroc català que el considera figura preeminent del barroc salomònic (Martinell, *op. cit.*, p. 117). Eduard Junyent és també un investigador de referència i consulta a l'hora de fer qualsevol estudi tant de Pau Costa (E. Junyent: *L'escultor vigatà Pau Costa*, Vic, 1972) com d'altres escultors i arquitectes vigatans. Són també referència i punt de partida els estudis de Pons Guri, per al retaule d'Arenys, i Solà-Morales, per als retaules d'Olot. El primer estudi dels retaules de la catedral de Girona és el d'Àngels Masià de Ros, que és també el primer cronològicament dels esmentats, i tot i que es tracta d'un estudi breu, fa referència també al seu fill Pere Costa (A. Masià de Ros: "Contribución al estudio del barroco: Pablo y Pedro Costa en la catedral de Gerona",

Archivo Español de Arte, 1940-41). Nosaltres el vàrem començar a estudiar als anys 80, i part d'aquests estudis es troben a la bibliografia general d'aquest llibre. A banda dels esmentats, altres autors han fet estudis d'algunes

de les seves obres i és de suposar que es continuaran realitzant, doncs la investigació és un camp obert amb diferents vessants, i, com a conseqüència, permet sempre noves aportacions.

Bibliografia

- Joaquín ARNAU AMO: *La teoría de la arquitectura en los tratados. Vol. I. Vitruvio*. Madrid, Tebas Flores, 1987.
- Art sacre gironí d'ahir i d'avui*. Catàleg. M. R. Ferrer Delgà (coord.). Girona. Museu d'Art de Girona, 2001, p. 84. n.º 40.
- Francisco BACAICOA: "La Virgen como Pastora", *Archivo Español de Arte*, 1957, XXX, pp. 242-245.
- Joan BADIA-HOMS, "Les restes pre-romàniques de Santa Margarida o Sant Ponç de la Vilarnau", *Revista de Palafrugell*, n.º 153, octubre 1974.
- Joan BADIA-HOMS: *L'arquitectura medieval de l'Empordà. I. Baix Empordà*. Girona, Diputació Provincial, 1977.
- Joan BADIA-HOMS, "Notícia sobre esglésies romàniques descobertes al Baix Empordà", *Estudis sobre temes del Baix Empordà (IEBE)* 2, 1983, p. 71-80.
- Joan BADIA-HOMS: *El Nostre Patrimoni*, 2. *Baix Empordà*. Girona, Caixa d'Estalvis de Girona, 1985.
- Joan BADIA-HOMS, *L'arquitectura medieval de l'Empordà II-B: "Notes a la segona edició"*, Diputació de Girona, 2.ª edició, 1985, p. 512-513.
- Joan BADIA-HOMS, "Notes arqueològiques de la parròquia de Llofriu", *Suplement del Full Parroquial*, n.º 32, Palafrugell, 1988.
- Joan BADIA-HOMS, "Santa Margarida (o Sant Ponç de la Vilarnau)", "Sant Fruitós de Llofriu", dins *Catalunya Romànica. L'Empordà I*, volum VIII, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1989, p. 223-227.
- Joan BADIA-HOMS: "L'activitat de l'escultor Joseph Pol a Palafrugell (Primera meitat del segle XVIII)", *Estudis del Baix Empordà (EBE)*, 14, 1995, pp. 177-186.
- Joan BADIA-HOMS: "Els retaules de Palafrugell, desapareguts: 1. El retaule gòtic de la parròquia de Sant Martí." 2. "El retaule barroc de la parròquia de Sant Martí." 3. "El retaule barroc de Sant Sebastià de la Guarda." 4. "El retaule de Sant Fruitós de Llofriu." Suplement "Història i històries". *Revistes de Palafrugell*, 1, n.º 43, maig 1997; 2. n.º 44, juny 1997; 3. n.º 46, agost 1997; 4. n.º 47, setembre 1997.
- Joan BADIA-HOMS: "Notícia sobre l'orgue de la nostra parròquia, del segle XVIII", *Suplement del Full parroquial*, n.º 22, 1998.
- Matilde BATTISTINI: *Símbolos y alegorías*. Barcelona, Electa, 2003.

- Jean BÉRAIN: *Reproduction complete de l'oeuvre de Jean Bérain. Epoque Louis XIV.* Paris. Guérinet.
- La BÍBLIA. *Bíblia catalana*. Traducció interconfessional. Barcelona. Assoc. Bíblica de Catalunya. Claret. 2001.
- Anthony BLUNT: *Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700*. Madrid, Cátedra, 1977.
- Francesc BONASTRE: "Evolución del órgano español en el siglo XVIII, a través de la obra de los organeros Boscà", *El Órgano Español*, Actas del II Congreso Español de Órgano. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 173-182.
- J. BOSCH i BALLBONA: *L'esplendor de Santa Maria d'Arenys*. Barcelona, Pòrtic, 2004.
- A.G. BRIZGUZ y BRU: *Escuela de Arquitectura Civil*, 1738.
- Martirià BRUGADA: "L'Hospital de Palafrugell: més de quatre-cents cinquanta anys de servei", *Fem el que podem*, n.º 3, 1997, p. 5.
- Martirià BRUGADA: "El campanar de Palafrugell: un misteri que ja ho és menys", *La Proa, diari del Baix Empordà*, n.º 14, juliol, 2000, p. 12.
- Martirià BRUGADA, "Notes històriques sobre la capella de Sant Sebastià de la Guarda i la seva devoció a Palafrugell", dins *Sant Sebastià de la Guarda*, Palafrugell, 2000, p. 97-134.
- Martirià BRUGADA: *Suplement del Full parroquial -Palafrugell, Calella, Llafranc, Llofriu*, n. 0 (1996), 24-33 (1997), 31 (2000), 5 (2001).
- Juan CARAMUEL: *Arquitectura civil recta y oblicua...* Imp. C. Corrado, Vegeven, 1678. Edición facsímil con un estudio preliminar de A. Bonet Correa. Madrid, Turner, 1984.
- J.A. CEAN BERMUDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800.
- Francesc CORTÈS: "L'orgue català durant el segle XVIII. L'orguener Antoni Boscà i l'orgue de Santa Maria de Mataró", *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, n.º 48, 1994, pp.18-27.
- DIRECCIÓ general del Patrimoni Cultural. Servei del Patrimoni Arquitectònic de Catalunya. *El Baix Empordà*. Text de Joan Badia i Homs, Barcelona. Departament de Cultura de la Generalitat, 1995.
- Carles DORICO: "1663-1692. Els anys de joventut de l'escultor vigatà Pau Costa", *Ausa*, n.º 136, 1996, pp. 11-37.
- G. DUCHET-SUCHAUX; M. PASTOUREAU: *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid, Alianza, 1996.
- EXPOSICIÓ HOMENATGE A Josep Espelta Graciot (1901-1973), *un imatger amb signatura*. Del 13 de desembre del 2001 al 5 de gener de 2002. Palafrugell. Galeries Empordà, 2001.
- Constantino FALCÓN MARTÍNEZ et aliter: *Diccionario de mitología clásica*. Madrid, Alianza, 1986, 2 vols.
- Juan FERRANDO ROIG: *Iconografía de los santos*. Barcelona, Omega, 1950.
- Francesc FITÉ: *Sant Miquel. Imatge i llegenda*. Museu Diocesà i Comarcal de Lleida, 1998.
- Joan FRIGOLA: "El campanar de Palafrugell", *Revista de Palafrugell*, n.º 99, 1970.
- Joan FRIGOLA: "Unes escultures de la parròquia", *Revista de Palafrugell*, n.º 18, 1995.
- Joaquim GARRIGA amb la col·laboració de Marià CARBONELL: *L'època del Renaixement, s. XVI. Història de l'art català*, vol. IV. Barcelona, Edicions 62, 1986.

- Rosa GIORGI: *Ángeles y demonios*. Barcelona, Electa, 2004.
- Josep IGLESIES: "Demografia històrica del Baix Empordà", *XX Assemblea Intercomarcal d'Estudiosos*. Sant Feliu de Guíxols, 1976.
- J. LEPAUTRE: *L'Oeuvre*. Paris. Guérinet.
- Eduard JUNYENT: *L'escultor vigatà Pau Costa*. Vic, juliol 1972.
- Emile MALE: *L'art religieux du XVII^e siècle*. Paris Colin. 1984.
- Jaume MARQUÈS: "El retablo gòtico de San Martín", *Revista de Palafrugell*, n.º 11, 1966, pp. 5-6.
- Josep Maria MARQUÈS, *Rutes d'art sacre (1939-1985)*, Quaderns de la Revista de Girona n.º 3, Diputació de Girona, 1986, p. 78-79.
- Josep Maria MARQUÈS, "Esglésies del Baix Empordà", *Estudis del Baix Empordà* n.º 15, IEBE, 1996.
- Josep Maria MARQUÈS: "Construcció de les esglésies de Palafrugell i Mont-ras (1588 ss.)", *EBE*, n.º 18, 1999, pp. 55-64.
- Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid, Cátedra, 1983.
- Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: "El Laoconte y la escultura española". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), Univ. Valladolid, 1990, pp. 459-466.
- Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: *El retablo barroco en España*. Madrid, Alpuerto, 1993.
- Cèsar MARTINELL: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. Barcelona, Alpha.
- I. Els precedents. El primer barroc (1600-1670), 1959. "Monumenta Cataloniae", X.
- II. El barroc salomònic (1671-1730), 1961. "Monumenta Cataloniae", XI.
- III. El barroc acadèmic (1731-1810), 1961. "Monumenta Cataloniae", XII.
- Josep MARTINELL: "Quatre paraules sobre l'altar major de l'església", *Revista de Palafrugell*, n.º 14, 1994, pp. 10-11.
- Carlos MARTÍNEZ SHAW: *Catalunya en la carrera de Indias, 1680-1756*. Barcelona, Crítica, 1981.
- Ángeles MASIÀ de ROS: "contribución al estudio del barroco: Pablo y Padro Costa en la catedral de Girona", *Archivo Español de Arte*, vol. XIV, 1940-41, p. 542-547.
- Rosa M. MASSANA: "La sanitat pública. L'Hospital de Palafrugell", *"Revista de Palafrugell"* I, n.º 91, 2001, p. 35.
II, n.º 93, 2001, p. 34.
III, n.º 95, 2001, p. 27.
IV, n.º 130, 2004, p. 130.
- Rosa M. MASSANA: "Hem de tornar a parlar de l'Hospital", *Revista de Palafrugell*, n.º 142, 2005, p. 36.
- Francesc MIRALPEIX VILAMALA, *Palafrugell restaura: les pintures de Sant Sebastià del segle XVIII*, Palafrugell, Ajuntament/Museu del Suro, 2001.
- Francesc MIRALPEIX i VILAMALA: *De Nueva Guatemala de La Asunción a Palafrugell: història d'un retrat de l'india Martí Serra Avellí (1713-1785)*. Palafrugell, Museu del Suro/Ajuntament, 2003.
- Luciana MÜLLER PROFUMO: *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*. Madrid, Cátedra, 1985.
- Jordi NADAL: *La población española (siglos XVI a XX)*. Barcelona, Ariel, 1973.
- Jaume NOGUER i Agustí ALCOVERRO: *Pirates, corsaris i torres de moros. Passat i present de les torres de Palafrugell i de Mont-ras*. Ajuntament de Palafrugell. Diputació de Girona, 1998. "Quaderns de Palafrugell", 6.
- José PELLA y FORGAS, *Historia del Ampurdán*, Barcelona, 1883.

- Alfonso. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid, Alianza, 1993.
- Aurora PÉREZ SANTAMARÍA: *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.). Projectió a Girona*. Lleida, Virgili & Pagès, 1988.
- Aurora PÉREZ SANTAMARÍA: "El retablo catalán a través de obras de Joseph Sunyer y Pau Costa", *Imafronte*, 1987-89, pp. 367-383.
- Aurora PÉREZ SANTAMARÍA: "Una nueva aportación a la obra del escultor Pau Costa", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (BSAA), Universidad de Valladolid, 1990, pp. 554-559.
- Aurora PÉREZ SANTAMARÍA: "El mensaje eucarístico en el retablo barroco catalán", *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, Fundación Universitaria Española, vol. V, n.º 9, 1992, pp. 145-155.
- Aurora PÉREZ SANTAMARÍA: "El academicismo de Jacint Moretó y su influencia en retablos catalanes del siglo XVIII" a *El arte español en épocas de transición*, Actas IX. Congreso Español de Historia del Arte (CEHA) 1992. León, pub. Universidad, 1994, vol. II, pp. 213-224.
- Aurora PÉREZ SANTAMARÍA: "Alegorías en los órdenes atlántico y paraníptico del retablo catalán 1611-1740 ca." a *Los clasicismos en el arte español*, Actas X CEHA, 1994, Madrid, UNED, 1994, pp. 261-266.
- Aurora PÉREZ SANTAMARÍA: "Tradición e influencias en el retablo de San Martín de Palafrugell", *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, Pub. de la Universidad, 1995, pp. 407-412.
- Aurora PÉREZ SANTAMARÍA: "Influencias italianas en el convento de Carmelitas de Vic" a *El Mediterráneo y el arte español*, Actas XI CEHA, València, 1996, pp. 499-502.
- Aurora PÉREZ SANTAMARÍA: "El hondo reflejo de la Antigua Ley en el retablo/baldaquino de la basílica de Santa María del Mar de Barcelona." V *Simposio Bíblico Español. La Biblia en el arte y en la literatura*. València, Fundación bíblica Española, 1999, II, Arte, pp. 491-507.
- Aurora PÉREZ SANTAMARÍA: "El escultor Pau Costa y el arte italiano", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*. Zaragoza, LXXX, 2000, pp. 261-286.
- Aurora PÉREZ SANTAMARÍA i Joan VEHÍ i SERINYANA: *El retaule de Cadaqués*. Barcelona, Pòrtic, 2001.
- Vicente PIERA TOSSETTI, Miguel TORROELLA PLAJA, *El santuario de San Sebastián*, Asociación Literaria de Gerona en el Certámen de 1880.
- Joan PLA i BOSCH: *Palafrugell. Vida i miracles*. Pub. 2001, pp. 250-254.
- Josep PLA: *El meu país. Reflexions sobre l'Empordà*. Barcelona, Destino, 2004. Obres completes, VII.
- Josep M. PONS GURI: "El retablo de Arenys de Mar, obra de Pau Costa", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1944.
- Josep M. PONS GURI: "Uns gravats italians inspiradors del nostre retaule major", *Vida parroquial*, XXIV, 260, maig 1968.
- Imma PUIG i ALEU: *Una visita pastoral al Baix Empordà als anys 1420-23*. Lleida, Pagès, 2006, pp. 110-115, 394 i 395.
- Lluís PUNTÍS: "L'Art Cristià a Catalunya. Església parroquial de S. Martí de Palafrugell", *Baix Empordà, Setmanari Regionalista*, 228, 29 març 1914.
- Louis RÉAU: *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, ed. del Serbal, 1996-98.
- Iconografía de la Biblia. Nuevo

- Testamento, tom 1, vol. 2.
 Iconografía de los santos A-F, tom 2, vol. 3.
 Iconografía de los santos G-O, tom 2, vol. 4.
 Iconografía de los santos P-Z, tom 2, vol. 5.
- Gabriel ROURA i GÜIBAS: "El mil·lenari de Palafrugell (988-1988)". Al *Catàleg Exposició: Palafrugell medieval*. Ajuntament de Palafrugell, 1988.
- Josep SALVATELLA i Montserrat COLOMÉ: *Crònica d'un segle. Palafrugell, 1900-1999*. Palafrugell, ed. Baix Empordà, 2000.
- Xavier SOLÀ i COLOMER: "L'església de Sant Cristòfol de les Planes i el seu retaule barroc, una obra de l'escultor olotí Francesc Escarpenter", *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, 2005.
- J. M.^a de SOLÀ-MORALES: "Obras de los escultores Pablo y Pedro Costa en Olot", *Pyrene*, n.º 4 (1962) i 5 (1963).
- J. M.^a de SOLÀ-MORALES: "El retaule de Sant Josep de la Parroquial d'Olot", *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, 1978, pp. 355-389.
- Miguel SOLANA SOLANA: *La gent de Palafrugell. Població i migració del segle XV al segle XX*. Ajuntament de Palafrugell/Diputació de Girona, 2003. "Quaderns de Palafrugell", 12.
- Mariona SEGURANYES BOLAÑOS: *Una visió artística de l'Empordanet*. Ajuntament de Palafrugell/Diputació de Girona, 2006. "Quaderns de Palafrugell", 15.
- Guy de Tervarent: *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona, ed. del Serbal, 1997.
- Joan-Ramon TRIADÓ TUR: *L'època del Barroc, s. XVII-XVIII. Història de l'art català*, vol. V. Barcelona, Edicions 62, 1984.
- Miquel TORROELLA PLAJA, *Història de Palafrugell i la seva comarca*, Barcelona, 1929.
- Tomàs VICENS: "El retaule major de l'església de Sant Martí de Palafrugell", *Baix Empordà, Setmanari Regionalista*, 1287, 18 agost 1934.
- Pierre VILAR: *Catalunya dins l'Espanya moderna. IV. La formació del capital comercial*. Barcelona, edicions 62, 1968.
- Marco T. VITRUVIO POLIÓ: *Los diez libros de arquitectura*. Introducció por D. Rodríguez Ruiz. Madrid, Alianza, ed, 1995.
- Santiago de la VORAGINE: *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza, 1982, 2 vols



- [1] BUSQUETS, Joan; MOLERO, Josep
L'ensenyament a Palafrugell. 1993.

Història de les diferents institucions pedagògiques de la vila i dels seus protagonistes més destacats des del segle XVII fins als nostres dies, amb una especial atenció al marc econòmic i social de la vila i la seva incidència en l'ensenyament durant aquests anys.



- [2] FEBRÉS, Xavier
Grans hores de la Costa Brava
Les finques d'Aiguablava, Cap Roig i Mas Juny. 1994.

Presentació d'exemples destacats del primer turisme cosmopolita en aquest sector de la Costa Brava: Bonaventura Sabater i Joan Ventosa a Aiguablava, el matrimoni Woevodsky a Cap Roig, Josep M. Sert i els Puig Palau al mas Juny.



- [3] BAGUÉ, Enric
El Palafrugell popular
Tavernes, cafès, fondes, hostals, casinos, colles i cinemes. 1995.

Estudi del Palafrugell popular al final del segle XIX i al començament del XX. És un record d'una manera de viure amb mancances materials, però plàcida i tranquil·la, on l'esbarjo col·lectiu era fonamental per a la vida del poble.



- [4] UNLAND, Annie
Llafranc entre la tradició i la modernitat. 1996.

Visió històrica de Llafranc des de l'era Neolítica fins als nostres dies que inclou l'estudi demogràfic i urbanístic de la població actual i l'anàlisi de la seva capacitat per conservar l'originalitat i l'autenticitat en el moment dels grans moviments turístics del nostre segle.



- [5] GRAU, Dolors
Els artesans de la imatge
Fotografia i cinema amateur a Palafrugell (1860-1985). 1997.

Treball de recerca que reconstrueix la història dels pioners de la fotografia a Palafrugell des dels inicis de la nova professió de retratista fins als anys seixanta. A més, l'autora dedica un capítol a la recuperació de la història gràfica de la vila, i analitza les onze edicions del Concurs de Cinema Amateur de Palafrugell (1964-1985).



- [6] NOGUER, Jaume; ALCOBERRO, Agustí
Pirates, corsaris i torres de moros.
Passat i present de les torres de Palafrugell i de Mont-ras. 1998.

Inventari exhaustiu de les torres de moros i reconstrucció de la història de l'amenaça corsària al nostre litoral, particularment intensa del segle XIV al XVIII, i dels esforços de la gent d'aleshores per construir un sistema de defensa.



- [7] XARGAY, Xavier
Escriptors a Palafrugell
o ruta planera per les seves vides, obres i miracles, de 1880 a 1936. 1999.

Guia de viatge per la riquesa cultural de Palafrugell durant uns cinquanta anys: textos populars, casinos, ateneus, publicacions periòdiques, festes literàries, lectors i lletraferits. La guia és complementada amb una antologia de textos.



- [8] MASSAGUER, Santi
20 anys de democràcia a can Bech
Crònica política de Palafrugell (1979-1999). 1999.

Relat en clau periodística dels fets polítics esdevinguts a Palafrugell d'ençà de la mort del general Franco fins al final del segle XX: la transició i la crònica d'aquests vint anys de consistoris sortits de la voluntat popular.



- [9] BUSQUETS, Joan
L'Escola Torres Jonama i el seu temps
75 anys d'escola pública. 2000.

Història de l'escola durant els seus setanta-cinc anys d'existència, des del moment en què el filantrop Josep Torres Jonama va obsequiar amb una nova escola la seva vila natal fins a l'actualitat. Els testimonis del darrer capítol ens aporten el record de temps passats i una visió del moment present.



- [10] ESTEBA, Miquel
Calella
de la pesca al turisme. 2001.

Recorregut per la història petita del poble, des dels temps de la màxima prosperitat de la indústria pesquera fins als anys del turisme. El llibre es completa amb les aportacions de Daniel Pereira a l'estudi de l'arquitectura i l'urbanisme calellencs.



- [11] HERNÁNDEZ, SANTIAGO
Palafrugell i el suro
Feina i gent dels inicis de la indústria a la postguerra. 2002.

Història de la indústria, de les institucions empresarials, de la tecnologia i de la societat surera, basada fonamentalment en materials inèdits. Inclou els lligams familiars i empresarials que es van establir entre les nissagues sureres.



- [12] SOLANA, Miguel
La gent de Palafrugell
Població i migració del segle XV al segle XX. 2003.

Anàlisi dels principals trets de l'evolució de la població palafrugellenca des del segle XV al segle XX, i de la seva relació amb les transformacions econòmiques i laborals.



[13] BARTI, Amèrica; PLANA, Rosa
TREMOLERA, Joaquim
Llafranc romà. 2004.

Recorregut en el temps des del descobriment d'aquest jaciment arqueològic al segle XVIII fins als nostres dies, i reconstrucció del Llafranc d'època romana.



[14] LLEDÓ, Diana; ROQUÉ, Carles
El medi natural de Palafrugell. 2005.

Descripció de les característiques més rellevants del medi geològic i biològic del municipi i de la interacció que des de temps molt reculats s'ha establert entre la natura i l'activitat humana.



[15] SEGURAÑES, Mariona
Una visió artística de l'Empordanet.
La pintura a Palafrugell entre els segles XIX i XX. 2006.

Història pictòrica moderna de Palafrugell i rodalia, que arrenca amb Baldomer Gili, Francesc Gimeno i Jaume Ferrer, inclou Joan Baptista Coromina, Lluís Medir, Ignasi Genover i els paisatgistes que treballen entorn de Calella –com Joan Serra i Josep M. Prim-, i arriba fins a Josep Martinell, Rodolfo Candelaria i Modest Cuixart.





L'art religiós a Palafrugell vol donar a conèixer les obres de les diferents arts d'aquest àmbit al terme de Palafrugell, Mont-ras inclòs, atès que l'estudi se centra principalment entre els anys 1588 i 1800, quan aquest municipi en formava part. No totes les obres d'aquest llarg període tenien la mateixa vàlua, però algunes eren de primer ordre en l'àmbit català, com el retaule major del segle XVIII; d'altres també ho podrien ser, però la manca de documentació fotogràfica no permet confirmar-ho. Per poder reconstruir aquest passat, atès el nombre d'obres desaparegudes, ha estat important la consulta de documentació d'arxiu. Han col·laborat en la planificació i realització d'alguns capítols del llibre els historiadors Joan Badia-Homs i Mn. Martíà Brugada i Clotas, rector de la parròquia de Sant Martí.



Aurora Pérez Santamaría es va doctorar amb una tesi d'art, i ha investigat l'escultura barroca i la iconografia i simbologia de les arts, especialment amb relació a l'escultura i les seves influències i fonts. Ha publicat articles a *Cuadernos de Arte e Iconografía*, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* i als *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, entre d'altres; ha presentat comunicacions a congressos d'art del CEHA i ha col·laborat en el catàleg *Fons/3* del Museu Frederic Marès i en el de la Seu Nova de Lleida. És autora dels llibres *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.)*. *Projecció a Girona* (1988) i *El retaule de Cadaqués* (2001), aquest amb el fotògraf Joan Vehí.

ISBN 84-923432-5-7



9 788492 343256



ajuntament de
palafrugell



Diputació de Girona