

Sant Joan Baptista amb l'anyell
Text: Francesc Miralpeix Vilamala

Ramon Amadeu i Grau (1745-1821)

c.1805

Alt relleu de terracota policromada amb incrustacions d'origen vegetal

21,7 cm x 16,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. Ref. 250.106

La iconografia d'aquest petit relleu de terracota del Museu d'Art de Girona és molt coneguda i habitual en la imatgeria religiosa del primer Renaixement —el *Sant Joan* del Museu del Louvre de Leonardo da Vinci o el *Sant Joanet* del taller de Rafael Sanzio dels Uffizi de Florència, sense anar més lluny—, en la qual el Baptista mostra el crucifix a l'espectador o senyala cap al cel. La nuesa i una pell de camell com a únic atuell per a la vestimenta conformen la resta de peculiaritats iconogràfiques, a les quals cal afegir el xai en tant que «anyell de Déu», que evoca el passatge de l'evangeli de sant Joan: «Mireu l'anyell de Déu, mireu el qui lleva el pecat del món» (Jn. 1, 29). Si ens hi fixem bé, a l'estendard que duu el sant Joan que ens ocupa s'hi llegeix la primera paraula de la cita, aquí escrita en llatí: «Ecce [Agnus Dei]». El missatge, doncs, és molt clar: Joan, com a precursor de la vinguda de Crist, recorda la promesa de salvació per als qui s'acosten i creuen en Déu, en aquest cas a través del sagrament del baptisme. L'anyell, que remet al sacrifici jueu que se celebrava anualment durant la Pasqua, recorda justament aquell qui se sacrificarà pels pecats dels éssers humans. És arran de la contrareforma, però, que la imatgeria associada a aquest episodi prendrà un significat més profund, associant-lo al gust per la representació de sants i santes en el retir o en actitud meditativa o espiritual. L'evocació de les paraules de l'evangeli es revestiran, ara, d'inquietud i de la pesantor del dubte. Aquesta interpretació més soferta es pot copsar a les versions pintades per Michelangelo Merisi da Caravaggio, Juseppe Ribera o en les de la major part de la tradició pictòrica barroca i també, és clar, en els representats de l'escultura, com ara en els tipus de Juan Martínez Montañés per al retaule del convent de Santa Paula de Sevilla o, del mateix autor, en el deliciós *Sant Joan* provinent de Nuestra Señora de la Concepción de la mateixa ciutat andalusa, ara al Metropolitan de Nova York.



L'origen de la peça gironina cal cercar-lo al mercat antiquari. Fou catalogada per Joaquim Pla i Cargol abans de la Guerra Civil tot indicant que provenia del fons de la Comissió de Monuments de la Diputació de Girona (PLA CARGOL 1932, núm. 537). Segons les actes d'aquell organisme, el juliol de 1910 es va anotar una compra per «Un cuadro con relieve que representa a San Juan, obra atribuida al escultor catalán del s.XVIII Amadeu» (Registro de entradas, 25 de febrer de 1896-2 de juliol de 1927). El venedor era Francisco Llorens, a qui també van adquirir unes taules d'un díptic on estaven representats sant Sebastià i sant Joan Baptista —recentment estudiades per Joan Bosch a *Un mes, una obra*, el mes de març de 2020—, tres figures repussades de ferro d'una reixa i dues rajoles gòtiques, tot plegat per 165 pessetes. Llorens no és un personatge qualsevol en aquesta història. Segurament es tracta del barceloní Francesc Llorens i Riu (1862-1927), un conegut fuster i ebenista que es va dedicar ocasionalment a la pintura i, sobretot, al comerç d'antiguitats des del seu taller-botiga del carrer del Bou de Barcelona. La seva activitat en el mercat artístic, estudiada recentment per Laia Alsina (ALSINA 2020), el va convertir en un «delegat de confiança» per a la Junta de Museus, a la qual va vendre algunes obres gòtiques.

Si la iconografia i la procedència relativa a l'ingrés semblen clares, almenys en allò tocant a l'antiquari que les va vendre, la qüestió de l'autoria és més difícil de determinar. Tal com s'indicava a l'anotació de la Comissió, la peça havia estat venuda com a obra de l'escultor Ramon Amadeu i Grau (1745-1821). L'atribució devia sustentar-se en un seguit d'arguments que intentaré justificar. D'entrada, en la inscripció amb tinta negra del revers de la peça, no pas directament sobre el fang sinó aplicada sobre la fusta de la caixa que tanca i encapsula l'obra. Hi diu: «Ramon Amadeu ft». La tipologia de la cal·ligrafia i la menció «ft[fecit]» podrien fer pensar que és un argument definitiu de la seva paternitat, però també ho és que moltes peces d'aquestes característiques eren «firmades» a posteriori per col·leccionistes i marxants amb l'objectiu de valoritzar-les, no sempre amb mala fe. De fet, moltes d'aquestes obres de petit format resten anònimes perquè eren productes de taller —en un context, val a dir, encara fortament artesanal— on la reivindicació de l'autoria era una qüestió obviada o simplement poc important. S'ha de pensar, en aquest sentit, que una obra d'aquestes característiques, degudament col·locada dins una caixa amb vidre, feia una funció semblant a les conegudes *escaparatas*, aquelles marededéus —gairebé sempre *doloroses*— que anaven de casa en casa o que es col·locaven damunt les calaixeres dels rebedors de les cases acomodades. És a dir, tenien una funció devocional de consum menut i de portes endins. També els materials amb els quals solien estar fetes (en aquest cas el fang, però sovint amb ànimes de filferro revestides de teixits) les convertien en productes atractius i a l'abast de moltes butxaques. Això no obstant, la caixa de fusta de pi i el marc, de talla fina i d'aspecte neoclàssic, duen una tira de paper adossada on es poden llegir algunes frases impreses sobre un paper fi. La possibilitat de rastrejar el text a través de les noves tecnologies digitals m'ha possibilitat descobrir que es tracta d'un full de l'edició de l'1 de febrer de 1805 de la *Gaceta de Madrid*, un dels butlletins informatius regulars més antics, que a partir de 1762 es convertí en el mitjà oficial de difusió del Govern. No serà sobrer recordar, també, que Ramon Amadeu, fill de l'escultor, treballava a Madrid com a oficial de comptes d'un tribunal eclesiàstic.

En un altre ordre de coses, el vincle estilístic amb Ramon Amadeu també té a veure amb el format, l'estètica i els materials utilitzats. M'explico. Amadeu va ser un escultor que congruïa la tradició dels tallers (havia passat pel de Josep Trulls i pel potent obrador de Lluís Bonifàs a Valls i arribà fins i tot a afiliar-se al gremi d'escultors barcelonins) amb la de les naixents acadèmies. De fet, va arribar a ser admès a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 1778. La seva obra, majoritàriament religiosa, assimilà l'estètica del classicisme d'aquells anys, especialment marcada per les directrius d'Anton Rafael Mengs. Les seves figures sempre respiren una serenor continguda i una emotivitat candorosa i plàcida, sovint deutora, com passa amb la tipologia de les mare de Déu nena o de la santa Anna i la mare de Déu, de models que recorden l'escultura granadina d'Alonso Cano o de Pedro de Mena. Fins i tot els seus eccehomo recorden les escultures assossegades i sofertes de Luisa Ignacia Roldán, anomenada La Roldana. No cito aquesta excel·lent escultora sevillana en va, perquè la seva obra de petit format, de fort caràcter devot i molt decantada cap a la utilització del fang cuit per realitzar pessebres d'inspiració napolitana, em serveix per presentar l'altra faceta de Ramon Amadeu, que és justament per la qual se'l coneix més: la de pessebrista. Efectivament, Amadeu va ser un dels primers i principals cultivadors del gust per aquest tipus de producció a Catalunya, que arrelà definitivament amb l'arribada de Nàpols del rei Carles III. Les seves figures per a pessebre són de moderació acadèmica, en el sentit d'atentes a l'anatomia i a les proporcions, i de regust neoclàssic, ara en el sentit de ponderades en el gest i nues de retòrica. Tot plegat sense perdre de vista, però, un detallisme primmirat i una atenció a la representació del natural que l'ancoren encara en la tradició barroca. Aquest darrer aspecte, justament, l'expressa amb la incorporació d'elements vegetals —branques, terres— o amb teixits naturals a base de pastes de cartró o similars, que com aquí afloren en el rocam i en els arbres i plantes.

El *Sant Joan* que ens ocupa, presentat com si es tractés d'un diorama, té tots els ingredients per formar part del catàleg d'obres adscrites a Ramon Amadeu que es venien a botiga, semblants a aquelles que apareixen esmentades al *Diario de Barcelona* del 23 de juliol de 1797: «En casa del Sr. Ramón Amadeu,

escultor, en la calle dels Escudellers, hay un mancebo que tiene, para vender, figuras de barro de escultura, de palmo y medio, propias para pessebres, y muy bien trabajadas» (YEGUAS 2012:33). Des del punt de vista dels materials, ja ho he subratllat, s'hi adiu prou bé, ja que és una terracota policromada amb incrustacions vegetals i amb teles encolades, a la manera del *Sant Marià* del Museu Diocesà de Barcelona. El celatge del fons, amb un sol evocat amb una petita peça metàl·lica, i els rajos en forma de barnillatges d'un ventall fan recordar la tipologia dels pintats per Joan Carles Panyó per al Tura d'Olot. També s'adiriern perfectament a l'univers creatiu d'Amadeu l'anatomia —extraordinàriament ben resolta i d'un domini tècnic precís a les mans, els blens dels cabells, els plecs de la pell i la protuberància de l'ossada—, així com la contenció formal del gest i l'expressió, que fan pensar en els models del classicisme mengsià, com ara el del conegut *Sant Joan* de l'alemany del Museum of Fine Arts de Houston, que mostra el tors nu i enmig d'un frondós paisatge arcàdic. Malgrat aquestes similituds tipològiques, el catàleg d'obres d'aquest mateix format atribuïdes a Ramon Amadeu, com insistentment s'ha esforçat a subratllar Joan Yeguas, és molt difícil de precisar. Ho és per la senzilla raó que Amadeu, com passa amb Antoni Viladomat, ha acaparat la major part d'atribucions d'un mercat que sota la seva marca ha fet passar in comptables peces, que a poc a poc han anat desdibuixant el seu catàleg nuclear. I ho és, també, perquè Amadeu va ser un escultor molt copiat i imitat, amb una perpetuació artesanal de les seves fórmules que arriba fins a dia d'avui. En resum, però, no sé veure en aquesta obra la rudesia ni el tipisme expressiu característic d'alguns seguidors seus, com ara Pau Xacó, i l'anomenat Mestre de la col·lecció Gelabert o el jove Venanci Vallmitjana potser ja cauriern massa lluny. I tot i que és veritat que la peça gironina sembla lluny de l'exquisida elegància del *Sant Joan Baptista* del Museu Comarcal de la Garrotxa que li ha estat atribuït, soc del parer que la petita terracota objecte d'aquest estudi ha de formar part de la seva producció.

Bibliografia

ALCOLEA GIL, S. *Ramon Amadeu (1745-1821). Un gran escultor de petits formats*. Olot, Llibres de Batet, Museu Comarcal de la Garrotxa, 1998.

ALSINA, L. *Francesc Llorens i Riu 1862-1927. Fuster i ebenista, artista, antiquari i col·leccionista d'art*. Barcelona, 2020.

BULBENA, E. *Ramón Amadeu: maestro imaginero catalán de los siglos XVIII y XIX*. Barcelona, Talleres de José Tatjé, 1927.

PLA CARGOL, J. *Catálogo de las obras de Pintura y Escultura existentes en el Museo Provincial de Gerona*. Gerona, 1932.

YEGUAS, J. *Ramon Amadeu: 200 anys de la seva estada a Olot (1809-1814)*. Olot, Museus d'Olot, 2012.

YEGUAS, J. *Ramon Amadeu i el pessebrisme al Museu dels Sants d'Olot*. Olot, Ajuntament d'Olot-Institut de Cultura d'Olot, 2019.

L'ús dels continguts d'aquesta obra està subjecte a una llicència de Reconeixement – No Comercial – Sense Obra Derivada (by-nc-nd) de Creative Commons. Se'n permet la reproducció, distribució i comunicació pública sempre i quan no sigui per a usos lucratiu i no es modifiqui el contingut de l'obra. Per veure una còpia de la llicència, visiteu <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

