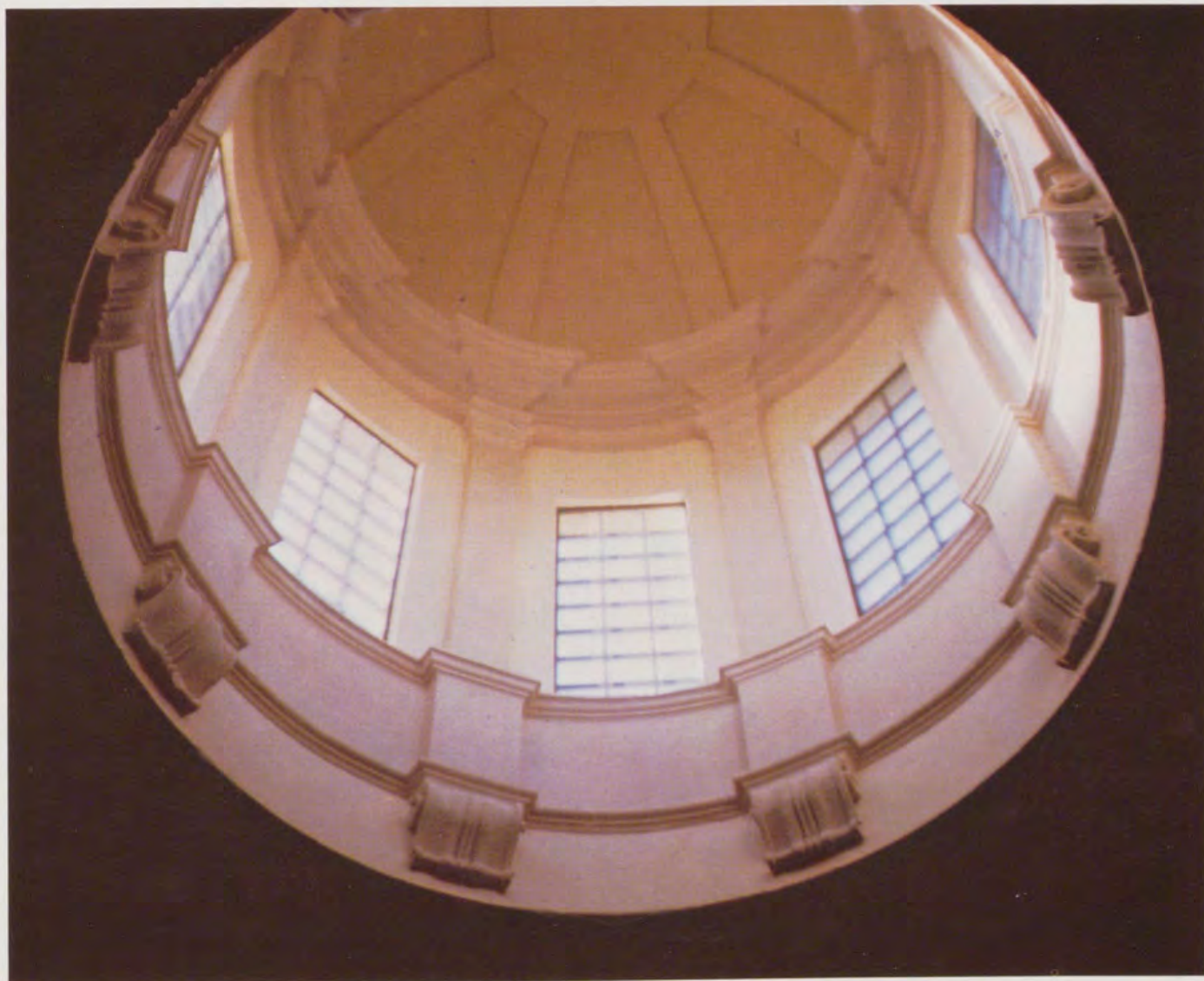


La decoración de la Sacristía Nueva del Monasterio de Poblet

Hallazgo y restauración de pinturas en su cúpula

Por JUAN BASSEGODA NONELL



Interior de la linterna restaurada, con sus vanos abiertos, de la Sacristía Nueva del Monasterio de Poblet.

El Real Monasterio de Santa María de Poblet se halla, desde 1152, establecido en la comarca de la Conca de Barberà, provincia de Tarragona, por la Orden del Cister que permaneció en el recinto hasta la exclaustración de 1835, regresando sus representantes en 1940. Por voluntad de Jaime I, el Conquistador, fue panteón real, y Pedro III de Cataluña y IV de Aragón, el Ceremonioso, dispuso la construcción de los grandes panteones reales en ambos lados del crucero con estatuas yacentes de alabastro de Beuda sobre amplios arcos escarzanos. Esta empresa, que se realizó en casi medio siglo, hizo posible la

dignidad de las tumbas reales donde reposan Jaime I, Juan I, Fernando I, Martín I, Alfonso II, Juan II, Pedro IV y Alfonso V. Las tumbas fueron abiertas y seriamente dañadas en 1837, y dispersos los restos reales. Pasaron aquel mismo año a la parroquia del vecino pueblo de L'Espluga de Francolí, en 1843 a la catedral de Tarragona, y en 1952 fueron devueltos a los restaurados panteones de Poblet después de la recreación de las estatuas yacentes por el escultor Federico Marés Deulovol.

En Poblet hay construcciones de estilo cisterciense, gótico, renacimiento y barroco formando un conjunto exqui-

sito que comprende muestras de arquitectura y escultura desde el siglo XII al XIX. A destacar el cinto de murallas con altas torres y almenados lienzo que mandó levantar Pedro IV.

Copiosísima es la bibliografía sobre este monumento nacional, solamente declarado así desde 1921, y las descripciones y estudios monográficos sobre sus distintas dependencias forman un considerable corpus.

En este trabajo se pretende estudiar exclusivamente la decoración de la Sacristía Nueva con motivo de la restauración arquitectónica de la misma y del hallazgo de pinturas en su cúpula.

La Sacristía Nueva de Poblet

En el extremo derecho del crucero de la iglesia mayor de Poblet, en el lado de la Epístola, se levanta la grandiosa Sacristía Nueva apoyando uno de sus muros perimetrales sobre el lienzo de la muralla medieval comprendido entre la torre de las Hostias y la del Fossar. Tiene 44 metros de altura, y es la más grande de las construcciones de la baja época del monasterio.

Su proyecto inicial fue debido al impulso del abad Francisco Dorda a principios del siglo XVIII. El ilustre historiador de Poblet y monje del propio monasterio, Dom Agustín Altisent, dice que el mencionado abad quiso hacer tal Sacristía, aunque sólo llegó a proyectarla¹. Joaquín Guitert² explica que el abad Dorda, que rigió el monasterio entre 1704 y 1708, quiso «construir una sacristía en el *hort de les aigües*», añadiendo en otro de sus libros³ que su intento de construir la sacristía en el huerto de las aguas hubiese sido realidad de no impedirlo la guerra de Sucesión en la que el abad Dorda se puso decididamente al lado del archiduque de Austria colaborando muy estrechamente con este pretendiente al trono de España. Mosén Palomer⁴ asegura que el abad Dorda ideó y comenzó la gran sacristía, obra la más notable de las realizadas en tiempo de los abades cuatrienales (siglos XVII y XVIII). Asegura el escritor aludido, sin fundamento, que «alguien ha dicho que en los días del glorioso archiduque, éste ayudó con fuertes caudales a la construcción de la Sacristía, aunque el mérito corresponde al abad Dorda, pues éste fue quien reunió el dinero y quien determinó la forma de aquella dependencia».

Merced a la investigación del monje populetano y gran escritor, Dom Alejandro Masoliver, se conoce concretamente la exacta intervención del abad Dorda en la construcción de la Sacristía. En la biografía de dicho abad⁵ explica que éste trazó la planta de la sacristía en el huerto de las aguas en 1712. Al preguntar a dicho padre Masoliver sobre la posibilidad de que en 1712 Fray Francisco Dorda actuara en Poblet cuando, desde 1709, era obispo de Solsona por designación del archiduque, tuvo dicho monje la amabilidad de enviar al autor copias de un documento del Archivo de Poblet⁶, en el que el bolsero del monasterio, Fray José Bosch, afirma haber recibido el 4 de diciembre de 1712, en el Priorato o Casa de Procura de Poblet en la Rambla de Barcelona, de manos del obispo de Solsona 100 doblas equivalentes a 560 escudos para la fábrica de la Sacristía Nueva. El 1 de agosto de 1716 el propio Fray Dorda, expulsado de su sede episcopal solsonense por Felipe V, afirma que las mencionadas 100 doblas, que no se pudieron utilizar en la construcción de la Sacristía por causa de la guerra, queden a beneficio del monasterio. Así pues, en todo caso, lo único que pudo haberse hecho en 1712 fue la traza y, quizás, el comienzo de la obra, pero la simple contemplación del colosal monumento hace comprender que no fue posible llevar adelante todo aquello en tiempos de guerra. En la estructura de la Sacristía se observan diversos cambios de proyecto como, por ejemplo, unas ventanas rectangulares debajo de los actuales ojos de buey, cegadas desde antiguo, y unos contrafuertes añadidos. Es posible que el pro-

yecto de Dorda fuera menos ambicioso que la realidad posterior.

Otros documentos dicen claramente que el constructor de la Sacristía fue el abad Baltasar Sayol entre 1732 y 1736, es decir, es su tercer abadiado cuatrienal (antes lo fue entre 1716 y 1720 y 1724-1728), así lo escribe Altisent⁷, Guitert⁸, Finestres⁹ y Martinell¹⁰.

El padre Finestres expone que el abad Sayol, además de construir el pasillo entre el palacio abacial nuevo y la iglesia, comenzó la Sacristía Nueva que en su tiempo «salió tan suntuosa como es de ver».

Según el profesor Santiago Alcolea¹¹, la Sacristía Nueva se terminó entre 1740 y 1742 dirigiendo las obras el maestro Tomás Monguillot del pueblo de L'Aleixar, cerca de Reus, en la comarca del Baix Camp. Precisamente, en este pueblo hay, en la iglesia parroquial de San Martín, una capilla dedicada a la Santa Fimbria, es decir a la túnica sagrada de Cristo, que la tradición mantiene que llegó a L'Aleixar traída de Tierra Santa por un cruzado. Esta capilla es exenta, y tiene una estructura idéntica a la de la Sacristía de Poblet, sólo que mucho más pequeña. En el archivo parroquial de L'Aleixar se conservan documentos referentes a la familia Monguillot o Montguillot, por lo que se podrá precisar alguna cosa más acerca de este asunto.

Aspecto de la Sacristía Nueva

La descripción antigua más completa que se posee de la Sacristía Nueva es la del Padre Finestres, historiador del monasterio mediado el siglo XVIII¹²: «Es la Sacristía obra recia de cal y canto, con gran parte de piedra de sillería en claraboyas y cantoneras. Figura en planta un cuadrado perfecto de cien palmos en claro y 150 de elevación hasta la cornisa, sobre la cual tienen los lienzos cada uno una claraboya redonda muy grande, con vidrieras, que dan mucha luz a la pieza. En las cuatro esquinas resaltan unos 20 palmos unas pilastras adornadas con varios nichos y primorosas molduras, que disminuyéndole al gran lienzo los dichos 20 palmos, no sólo sirven de estribo a la media naranja sobre la cual remata un cimborio ochavado con ocho vidrieras que franquean la luz a la pieza, sino que a ésta la hacen más proporcionada dejándola no más que unos 80 palmos en claro». Esta descripción de 1753 es muy interesante, pues informa de las medidas de la Sacristía y de la posición de la primera cornisa, así como de la existencia de claraboyas, es decir ojos de buey, con vidrieras igual que en las ventanas del cimborio, léase linterna, habla de los nichos de los contrafuertes o estribos, pero no de las esculturas que luego se colocaron en tales hornacinas avenadas que suman ocho en total, y tampoco menciona los contrafuertes exteriores que fueron añadidos, como es de ver, por la junta vertical que los une a los muros, quizás como consecuencia del terremoto de 1794, que posiblemente causó grietas en los muros que han sido rejuntadas en la restauración de 1983-1984.

Domènech i Montaner reproduce este texto en su libro¹³ añadiendo que se trata de la *opera magna* de Poblet en el siglo XVIII.

De las múltiples descripciones de la Sacristía en libros y guías de Poblet, es interesante reproducir la de la Enciclopedia Espasa por su claridad y sencillez¹⁴: «Constituye la nueva sacristía una sala cuadrada de 20×20 m. Sus gruesos muros contienen cuatro arcos torales con las correspondientes pechinas, rematando con una cúpula octogonal con linterna ofreciendo un conjunto de grandiosidad y riqueza verdaderamente impresionante».

El tipo constructivo de la Sacristía Nueva de Poblet corresponde a las proporciones usuales en el barroco casi siempre inspiradas en el templo del Gesù de Roma, de Vignola. En el libro sobre el templo de los Agustinos descalzos de Granada¹⁵ de 1695 hay una descripción de la

nave y la cúpula que, en menor tamaño, concuerda con la sacristía populetana.

En otra descripción, posterior a la Sacristía de Poblet, el tratado «Escuela de Arquitectura Civil» de Brizguz¹⁶, publicado en 1804, se explica cómo deben ser los perfiles de los templos. Al referirse al peralte de los arcos dice que «para que los arcos de la bóveda campeen más y se dexe ver desde su principio, se pone un poco más arriba del cornijón una moldura arbitraria llamada Rebanco que circuye todo el templo de la cual mueven los arcos». Incluye una planta y un alzado de la iglesia del Gesù de Roma, que se diferencia de la Sacristía de Poblet en que esta última no tiene tambor ni óculos en la cúpula, pero coincide en las proporciones.

La planta de la sacristía es un cuadrado, pero debido a los estribos angulares simula una cruz griega, y así aparece siempre en los planos antiguos de Poblet, como el Buenaventura Hernández Sanahuja de 1878¹⁷, en planta. El primero que lo dibujó y publicó en alzado y sección fue Luis Domènech i Montaner. Con la ayuda de su hijo y colega Pedro Domènech Roura y sus alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, llevaron a cabo un completo levantamiento de planos entre 1913 y 1916, siendo publicada la sección de la Sacristía por primera vez en el libro antes citado (nota 13) en 1925, en edición catalana, y en 1927, en la castellana. En 1983 el arquitecto Agustín Portales Pons reelaboró el levantamiento de planos para unirlos al proyecto de restauración de la Sacristía suscrito por el autor de este trabajo.

Decoración de la Sacristía

La descripción del padre Finestres no pudo incluir la decoración de la Sacristía, supuestamente terminada en 1742 y estudiada por dicho monje en 1753, ya que tal operación decorativa no se hizo hasta mucho más tarde. En su momento contó con lujoso mobiliario, decoración pictórica sobre tela y sobre yeso, esculturas de piedra y de madera y grandes tapices. Por de pronto se sabe que el abad José Güell (1776-1780) compró madera de nogal para hacer las cómodas y armarios para guardar ornamentos y objetos litúrgicos¹⁸, según documentos del archivo de Poblet, pero la realización completa de la muy aparatosa decoración de la sacristía la llevó a cabo el abad don Agustín Vázquez de Varela (1786-1793).

Fue este abad designado directamente por Carlos III debido a un privilegio pontificio. No sólo prolongó su abadiato cuatrienal en tres años más, sino que luego lo nombró obispo de Solsona, ciudad en la que falleció a poco de tomar posesión de la mitra. Era hombre de gran cultura, y había desempeñado importantes cargos en la Congregación Cisterciense de Castilla. Era gallego, natural de Novellia (Lugo), nacido en 1722, profesó en el monasterio cisterciense de Monfero (La Coruña). Estudió en la Universidad de Alcalá de Henares, y fue abad de San Pedro de Gumiel de Izán (Burgos) de 1763 a 1767, procurador de la Congregación General en Roma en 1767, tres veces Definidor General de la Orden, abad de Santa María de Palazuelos (Valladolid) y Santa Ana de Madrid. También asumió el cargo de Superior General de la Congregación Cisterciense de Castilla. Escribió varios libros publicados en Madrid y Valladolid.

La actividad constructora del abad Vázquez de Varela es conocida a través del libro del padre Domingo Costa Bofarull sobre Solsona¹⁹. Este sacerdote, párroco de Castellnou de Seana, escribió su libro a fines del siglo XVIII, y murió en 1806. Compuso la biografía del abad Vázquez de Varela explicando que en verano de 1793 estuvo en Poblet para estudiar sus archivos cuando ya Vázquez de Varela era obispo de Solsona. Tuvo ocasión de consultar el libro llamado de *Registre dels despais dels molt ilustres senyors abats de Poblet expectants a sos súbdits religiosos, comen-*

çant per lo any 1731 essent abat lo molt ilustre senyor don Felip Genovés. Dice Costa Bofarull que copió los folios 96 al 134 de este libro en verano de 1793 «cuando con licencia de mi superior ordinario tuve el honor de pasar el verano en dicho Real Monasterio con el Sr. Vázquez, ayudándole a arreglar las cuentas que dejó escritas en diferentes libros de varios ramos de todo tiempo de su gobierno. Así que cuanto digo del señor Vázquez, lo he sacado de dichos libros, en los cuales consta todo lo referido y otras cosas de su prudente gobierno»²⁰.

Por lo que se refiere al capítulo de obras dice Mosén Costa que en seis años y tres meses que fue abad, don Agustín Vázquez gastó 40.419 libras, 4 sueldos y 2 dineros en el palacio nuevo y «habiendo perfeccionado y como hecha de nuevo una sacristía que es seguramente la más hermosa que haya en España». El padre Altisent en su libro (*op. cit.*, página 562) transcribe el texto de Costa, y se lamenta de no haber podido hallar el aludido libro de Registro de Secretaría mencionado por Costa. Este libro no figura en el Archivo de Poblet ni tampoco, al parecer, en el fondo bibliográfico del obispado de Solsona, donde pudo haberlo llevado Mosén Costa. Tampoco ha sido localizado hasta el momento en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, que guarda el de Poblet.

Sin embargo, el texto de Costa es lo bastante expresivo para comprender que el abad Vázquez dio un fuerte impulso a la Sacristía por lo que se refiere a la decoración.

Este aserto ha sido plenamente confirmado cuando, en el curso de los trabajos de restauración interior de la Sacristía, se ha podido leer, desde lo alto de los andamios, una larga inscripción escrita en el friso del entablamento intermedio, y que transcrito fielmente por el monje encargado de las obras Fray Jesús M.^a Oliver en 1984, reza lo siguiente²¹:

Comienza la inscripción en el ángulo NE de la cara de Levante: «La fábrica de esta Sacristía se continuó, adornó y perficionó (*sic*) en todas sus partes desde el D. 1789 hasta el D. 1792 con la cons-» (sigue en la cara de Mediodía) «trucción y colocación de caxones, armarios, alacenas y escaparatas, medallones y grupos, pinturas de imágenes, quadros» (pasa a la cara de Poniente) «bóvedas, escudos y pechinas siendo abad de esta Real Casa el M.I.S. y Rvdm. P.M.D.A. Agustín Vázquez (*sic*) Varela, Ex. Gral. de la» (pasa a la cara de Septentrión) «Congregación Cisterciense de Castilla y León, hijo del Real Monasterio de Monfero, situado en el Reino de Galicia».

Esta importantísima inscripción, desde el punto de vista documental, estaba formada con pintura a la cal y en muy defectuoso estado por lo que después de su exacta lectura y transcripción del modo más absolutamente fiel, hubo de desaparecer al procederse al nuevo enyesado.

Dada la importancia del texto se transcribe nuevamente tal como se pudo leer, con letras mayúsculas, dejando con puntos suspensivos las que eran ya irreconocibles. Las letras subrayadas iban en rojo, las demás en negro y el fondo era de color calabaza:

Cara Este:

LA ...RICA D ESTA SACRISTIA SE CONTINUÒ
ADORNÒ Y PERFICIONÒ EN TODAS SUS PARTES
DESDE EL D. 1789 HASTA .L D. 1792 CON LAS CONS

Cara Sur:

TRUCCION Y COLOCAC... D CAXONES ARMARIOS
ALACENAS Y ESCAPARATAS MEDALLONES ...UPOS
PINTURAS D IMAGENES QUADROS

Cara Oeste:

BOVEDAS ESCUDOS Y PECHINAS SIENDO ABAD
D ESTA R.CASA EL M.I.S. Y R^{mo}. P. M. D. AGUSTIN
VASQUEZ VARELA EX G^l. D LA

Cara Norte:

CONGREG^{on}, CIST^{encia}. de Castilla y LEON HIJO DEL REAL

Fachada de Levante de la Sacristía, con la torre de las Hostias en primer término.



Boya y cruz de remate de la linterna ya restaurada.



Tambor de la cúpula y linterna, antes de la apertura de huecos.



Linterna restaurada vista desde la parte alta de la torre de las Hostias.

MONASTERIO DE MONFERO SITUADO EN EL REINO DE GALICIA

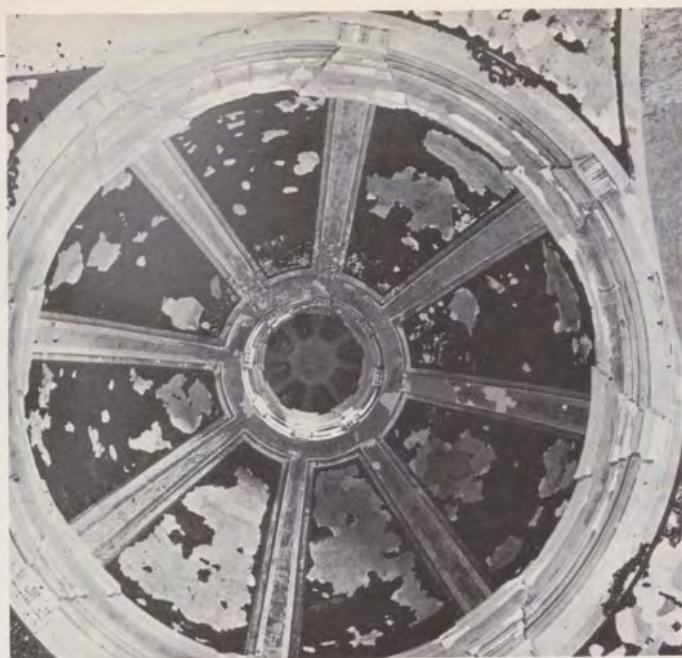
La lectura del friso es sumamente aclaratoria, y concuerda con las descripciones posteriores a la terminación de la obra y anteriores al incendio de 1835. Concuerda también con las descripciones de monjes exclaustrados recogidas por diversos autores.

Sin embargo, el friso, que proporciona los pormenores de lo que se hizo, quién lo mandó hacer y las fechas, nada dice de los artistas autores de pinturas, esculturas y mobiliario.

Este es asunto que no queda claro, pues las descripciones de los distintos autores que han tratado el tema no son siempre concordantes y, las más de las veces, incompletas.

Desdevizes du Desert²² comenta que el incendio de 1835 no pudo destruir la fábrica de la Sacristía, aunque hizo desaparecer los armarios de nogal con espejos y cristales venecianos, las estatuas colosales de las Virtudes situadas en los ángulos y las inmensas telas de Viladomat, Fray Juncosa y Flaugier que escondían la desnudez de los muros.

Este escrito de 1913 habla de Flaugier, Juncosa y Viladomat, así como de las estatuas angulares de las Virtudes. Será bueno tratar de rastrear el origen de la noticia. Para ello bastará hacer un recorrido cronológico por los textos descriptivos de Poblet que incluyen la Sacristía Nueva. J. A. Ceán Bermúdez en 1800²³ no habla de Flaugier en su *Diccionario de artistas*, menciona a Fray Juncosa trabajando en Scala Dei y a Antonio Viladomat como autor de



1. Interior de la cúpula en 1901.
2. Interior de la cúpula en diciembre de 1983. Las manchas negras corresponden a las zonas de pinturas subsistentes.
3. Estado de las obras de restauración de la cúpula (marzo de 1984).
4. La cúpula, una vez fijadas y limpias las pinturas (mayo de 1984).
5. Medallón de talla policromada, único fragmento conservado de los armarios de la Sacristía. Museo del castillo de La Geltrú (Barcelona).



las pinturas de la capilla de la Inmaculada de los Jesuitas de Tarragona y las de los carmelitas descalzos de Reus, sin mención de Poblet.

En 1832 se publicó el *Diccionario Geográfico*²⁴, que en la descripción del monasterio habla de la Sacristía Nueva diciendo que tuvo en su tiempo un valor inmenso por las alhajas que contenía, perdidas en buena parte por las calamidades de los tiempos. En 1822 sufrió casi total ruina, y, entre otras muchas preciosidades que se perdieron o mutilaron, es lamentable el despojo de la Sacristía que es aún de una magnificencia y riqueza extraordinaria en escultura sobre madera y mármol, pinturas y ebanistería.

Este texto de 1832 es sumamente importante, pues alude al asalto del convento en 1822 después de la primera excla-

tración de 1820 que supuso grandes daños para la Sacristía, pero a pesar de lo cual quedaron todavía muestras de ebanistería, escultura de talla y de piedra y pinturas. Así pues la destrucción total de cuadros, estanterías y esculturas no ocurrió hasta 1835, después de la publicación del *Diccionario*, y todavía algunas piezas se salvaron, como se verá más adelante.

En el *Museo de las Familias*²⁵ se menciona la riqueza que la Sacristía poseyó en tiempo pasado, ya que dicho libro fue editado en 1838.

Los nombres de los posibles autores de las esculturas son desconocidos, pero la atribución de las pinturas más antigua es la de Andrés de Bofarull y de Brocà²⁶, en 1848, quien dice que antes de la última restauración de 1823, o

sea a la vuelta de la comunidad al monasterio después del trienio liberal, en las paredes de la Sacristía había cuadros de Fray Juncosa, Viladomat y Flaugier. Especifica que de este último autor era el de grandes dimensiones que ocupaba toda la pared frente a la puerta. No explica el tema del cuadro, pero confirma la opinión del *Diccionario Geográfico* en el sentido que el asalto de 1822 no supuso la quema de los cuadros. Igualmente afirmaciones hace Bofarull en las sucesivas ediciones de su *Guía de Poblet* en 1870, 1881, 1889 y 1891²⁷.

Pascual Madoz en 1849²⁸ describe la Sacristía construida de hermosos y variados jaspes pulidos, con infinitos adornos, con restos de la hermosa portada. El interior es todo de sillería (*sic*) estribando sus bóvedas sobre pilastras y en el centro un cimborio octógono con ocho ventanas. Lo más notable de este sitio es el innumerable cúmulo de relicarios, vasos, imágenes y reliquias de oro, plata y ébano, recargadas de ricas pedrerías y colocadas simétricamente en grandes armarios de ébano cerrados con cristales de Venecia, entre los cuales, y frente a ellos, había grandes espejos antiguos, que multiplicaban hasta el infinito aquellas preciosidades. Estos aparadores reposan sobre consolas de nogal barnizado, rematadas con medallones adornados con delicadas alegorías.

Cuando Madoz publicó el volumen XIII de su *Diccionario Geográfico*, todas estas maravillas ya no existían. Cabe la posibilidad de que Madoz tomara estas noticias del *Diccionario Geográfico Universal* antes aludido o de la *Descripción de España y Portugal*, de Sebastián de Miñano y Bedoya, como así lo dice el propio Madoz en el prólogo de su *Diccionario*, aunque sin especificar que se trate concretamente de Poblet. Madoz se hizo cargo de la continuación del *Diccionario Geográfico Universal* a partir de la letra R, cuando la voz Poblet estaba ya escrita por lo que la descripción aparecida en su diccionario procede de una fuente anterior.

Eduardo Toda, que tanto escribió sobre Poblet, en su manuscrito *Apuntes y Recuerdos* de 1870²⁹, no menciona la Sacristía, pero sí lo hace en su librito *Poblet. Descripción histórica*³⁰ publicado en Reus el mismo año. Este ingenuo libro escrito por un muchacho de 15 años describe así la Sacristía: «Preséntase al salir del cementerio la Sacristía Nueva obra magnífica y digna por cierto de mejor suerte, tanto por su construcción soberbia, como por la incalculable riqueza encerrada. Formaba su planta un cuadrado de unos cien palmos en cuyos lados así como en el medio obsérvase un zócalo de piedra sobre el que apoyaban grandes cómodas de nogal y magníficos aparadores de ébano cerrados con cristales de Venecia que contenían halajas (*sic*) y ornamentos referentes al culto.

Tres grandes cuadros al óleo de Viladomat (*sic*), Juncosa y Flaugier (*sic*) parte de cuyos marcos se observan medio calcinados en sus respectivos sitios, ocupaban los tres lienzos de la pared. Rematando la cúpula octógona adornada con otras tantas ventanas, coronándola la estatua de Jaime I el Conquistador, adornado con los atributos reales y cubierto con la cogulla, teniendo arrodillado al lado al abad Conill y a Fray Pedro Marginet».

Cuando Toda escribió esto era un muchacho, y armó una monumental confusión acerca de la que había leído sobre la Sacristía en la *Guía* de Bofarull y probablemente en la *Historia* de Finestres. Las esculturas de Jaime I, el abad Conill y Fray Marginet no estaban en lo alto de la cúpula, sino encima de la puerta. Además, los cuadros, parece ser, eran cuatro y no tres como dice Toda. En otros escritos posteriores, que se comentarán a su debido tiempo, Toda volvió a describir la Sacristía de forma más o menos acertada.

Martí Folguera³¹, en un demoledor artículo publicado en *El Eco del Centro de Lectura de Reus* en 1871, además de encontrar horrible el conjunto de edificios de Poblet, dice que la Sacristía mejor correspondería a una iglesia

cinco veces mayor, pertenece al estilo Renacimiento y su cúspide se eleva más que el cimborio. «¡Considerad el mal efecto que producen vistos a distancia!». Por suerte este autor se ahorra cualquier comentario sobre el interior.

En su libro de 1883³², Toda repite lo dicho en el de 1870, añadiendo que encima de los armarios acristalados había medallones renacentistas, que en los ocho nichos de los contrafuertes había otras tantas imágenes de santos de la Orden del Cister. Respecto a los cuadros, insiste en que eran tres de Viladomat, Juncosa y Flaugier, pero dice ignorar su exacta situación, además de otros de menor tamaño. De la bóveda, colgaron en tiempos terciopelos y satenes.

Víctor Balaguer en su libro *Las ruinas de Poblet*³³, editado en 1885, describe el interior de la Sacristía como un ambiente espléndido con las lujosas cómodas de nogal y armarios acristalados. Al referirse a las imágenes de las hornacinas dice que eran de primorosa labor «siendo algunas de ellas primorosas obras de arte, como una que pude adquirir y deposité en el Museo-Biblioteca de Villanueva y Geltrú».

En el castillo de la Geltrú del municipio barcelonés de Vilanova i la Geltrú, perteneciente al mismo Patronato que dirige el Museo-Biblioteca Balaguer, se conserva (número de Catálogo 1.739) una talla policromada barroca de gran belleza de forma ovalada con movidos motivos dorados y una figura femenina en el centro que debe corresponder a uno de los medallones de los armarios y no a la estatua de las hornacinas como afirma Balaguer. El primor de esta talla da una idea de la magnificencia que debía haber en la Sacristía cuando el abad Vázquez de Varela terminó la decoración.

Víctor Balaguer continúa su descripción diciendo que los lienzos de pared que quedaban libres estaban cubiertos con tapices y paños de raso, de los cuales poseía el monasterio una riquísima colección, algunos de ellos con los escudos de armas de sus donadores. Menciona los cuadros grandes de Flaugier, Viladomat y Juncosa, pero no su número. También alude a los pequeños situados justo debajo de la cúpula y de los que en el momento de escribir su texto quedaban tres que atribuye a Viladomat. Como se verá, estuvieron allí hasta 1891. Balaguer acaba diciendo que para completar la decoración pendían de la cúpula suntuosos cortinajes de raso y terciopelo bordados de oro y plata. Balaguer había publicado en 1853 *Cuatro perlas de un collar*, en que habla de Poblet, pero no de la Sacristía.

Antonio Elías de Molins, en su *Diccionario de artistas*³⁴ de 1889, asegura que José Flaugier pintó, según tradición, unos cuadros para Poblet de notable ejecución. En uno de ellos se representaba la Virgen de la Misericordia y en el otro a San Bernardo de Claraval. No especifica lugar ni situación relativa de estos cuadros.

En otra descripción de Toda publicada en *Lectura popular* en 1901³⁵ describe el incendio de agosto de 1835 cuando fueron quemados los cuadros y muebles de la Sacristía.

Buenaventura Bassegoda Amigó en 1905³⁶ menciona obras de Flaugier destruidas en el incendio de 1835 y Luis del Arco en 1906³⁷ asevera que existían entonces restos carbonizados de los cuadros. Considera el estilo arquitectónico de la Sacristía poco interesante por ser relativamente moderno.

Mucho más explícito es el canónigo don Cayetano Barraquer Roviralta³⁸ en su libro sobre los religiosos de Cataluña. Considera a la Sacristía grandísima y en todo regia. Tenía en los cuatro ángulos otras tantas matronas alegóricas, que debían ser las Virtudes tal como afirmó Desdevez du Desert, en tanto que la gran cómoda central le fue descrita a Barraquer por el carpintero Miguel Boltó que fue el encargado del traslado de objetos cuando la exclaustación. Tal explicación la dio el carpintero al canónigo el 12 de junio de 1887, y es por tanto de primera mano. Coincide con las de los demás autores. Barraquer interrogó además a gentes de Vimodí y a monjes exclaustados. En este caso

utilizó la misma fuente que Andrés de Bofarull que preguntó a los monjes de Poblet exclaustros y residentes en Reus en 1847, pocos años después de dejar el cenobio.

Barraquer también hizo preguntas a un antiguo monaguillo del monasterio, llamado Onofre Lafita, que le proporcionó la situación exacta de los grandes cuadros en la Sacristía. Según el monacillo, como le llama Barraquer, entrando a mano derecha estaba la representación del martirio de San Bernardo de Alzira, en el testero o muro frente a la puerta estaba la Virgen de la Misericordia, a mano izquierda estaba San Bernardo de Claraval enfermo asistido por la Virgen María, mientras que encima de la puerta aparecía San Benito de Nursia muriendo de pie.

En esta descripción se cuentan por primera vez cuatro cuadros en lugar de los tres citados anteriormente. Se explican los temas, pero no los autores. Según Elías de Molins *La Misericordia* y *San Bernardo* serían de Flaugier. Bofarull atribuyó también a Flaugier la *Misericordia* que estaba en el testero. Esta explicación de Barraquer se reproduce íntegramente en el libro de Guitert de 1921³⁹.

Toda publicó en 1935 *Restauració de Poblet*⁴⁰ donde da cuenta de los trabajos efectuados por el Patronato en materia de reconstrucción y recuperación de objetos populeanos. Afirma que en el pueblo de L'Espluga de Francolí logró adquirir a un tal señor Rendé una tela de pequeño tamaño, boceto o copia, de la Virgen de la Misericordia de la Sacristía. La atribuye a Fray Juncosa, creando así una confusión en la autoría del cuadro, adjudicada por Bofarull y Barraquer a Flaugier.

Toda mandó reentelar el cuadro y restaurar su parte baja, muy maltrecha. Estuvo en el primer museo de Poblet en las Casas Nuevas y luego en una dependencia del claustro llamada el Calefactorio. En la primavera de 1984 fue llevado al convento de monjas de San Daniel de Gerona para una nueva y más cuidada restauración y su reingreso en el museo monacal. El propio Toda en el mismo año 1935 editó *La destrucció de Poblet*⁴¹, donde hace la descripción de los cuatro cuadros repitiendo que el de la Virgen de la Misericordia era de Fray Juncosa. Expone igualmente que si bien la Sacristía sufrió daños en 1922, los cuadros no fueron quemados hasta el 10 de agosto de 1835, después de la segunda exclaustación.

Joaquín Folch i Torres en 1955⁴² describe el gran cuadro de Flaugier en la Sacristía de Poblet, fruto «de la parsimonia ilustrada y prudente de los monjes de Poblet que condujo a llamar al pintor para que decorara aquel lugar, donde ya había muestras notables de los más altos pintores del barroco como Fray Juncosa y Viladomat». Sobre este artículo de Folch i Torres se insistirá más adelante al tratar de la vida y obra de Flaugier.

Guitert, en su libro de 1955⁴³, hace una parcial y tendenciosa biografía del abad Vázquez de Varela al que acusa de imponer la lengua castellana a los monjes de Poblet. El padre Altisent⁴⁴ demuestra que no hubo tal a pesar de que siendo el abad de nombramiento real encontró la oposición de algunos monjes contra quienes tuvo que actuar con dureza. Explica Guitert la pérdida de las obras de arte de la Sacristía en 1835 sin añadir nada respecto a sus autores.

Sin embargo aporta Guitert en este libro una noticia interesante, pues menciona una carta que le escribió el conserje de la Comisión Provincial de Monumentos de Tarragona en Poblet, José Argilaga, el 18 de octubre de 1891, dándole cuenta de cómo fueron descolgados tres cuadros situados en la parte alta de la Sacristía (se trata de las tres pinturas que Víctor Balaguer atribuía en 1885 a Viladomat), operación que costó 17,30 pesetas. El conserje manifiesta que uno de los cuadros fue entregado al marqués de Montoliu, y nada dice de los otros dos, uno de los cuales podría ser el boceto de la Virgen de Misericordia que Toda compró en L'Espluga de Francolí antes de 1935. El marqués de Montoliu, en 1891, era don Cebrián de Montoliu y de Togores (Palma de Mallorca, 1873-Nuevo México, 1923),

hermano de Manuel de Montoliu (1877-1961), autor de *Poblet, símbolo* (1947) reeditado en catalán en 1955 y 1965 con el título de *El llibre de Poblet*.

Martinell, en *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*⁴⁵, de 1961, repite la mención a los tres pintores y los marcos de estilo rococó. Los restos de estos marcos fueron desmontados en invierno de 1984 y colocados en el pavimento de la reconstruida planta baja del palacio nuevo del abad. Se ha podido apreciar la fuerza y tamaño de estas tallas sobredoradas con complicadas formas barrocas, en especial en las partes conservadas, que son los adornos de la parte central del travesaño superior. En el marco del testero, este adorno muestra profusión de rosas que prueba su relación con la Virgen de la Misericordia, pues bien sabida es la identificación de la rosa con la Madre de Dios.

El autor de este trabajo, en su libro *Historia de la restauración de Poblet*⁴⁶, en 1983, da cuenta del incendio de los días 9 y 10 de agosto de 1835, de la pérdida de los cuadros, de la recuperación de los tres más pequeños de la cornisa, así como de la restauración de 1882, en que se hizo el repaso de las tejas de la cubierta, única intervención restauratoria en la Sacristía Nueva antes de la iniciada en 1983. También da cuenta del proyecto del arquitecto José Puig i Cadafalch el 18 de octubre de 1935 para convertir el interior de la Sacristía en Panteón de Catalanes Ilustres, idea que no se pudo realizar por causa de la guerra de 1936-1939.

El 16 de marzo de 1983 el autor de este trabajo redactó el proyecto de restauración de la Sacristía Nueva por encargo del Abad de Poblet, trabajo en el que colaboró el arquitecto Agustín Portales, antes aludido, como autor del levantamiento de los planos completos. En la memoria de tal proyecto⁴⁷ se anunciaba la restauración arquitectónica sin pensar en la reposición de las pinturas sobre tela, ni tampoco las esculturas, tallas, armarios y consolas. Estaba previsto el rejuntado de grietas, retejado, apertura de ventanas de la linterna y de los ojos de buey o claraboyas con su correspondiente acristalado, revoco y enlucido de paramentos, así como el repaso y recomposición de molduras. Estaba prevista también la reparación del pavimento y la limpieza de la cúpula «que actualmente», se decía textualmente, «presenta un color negro debido a la oxidación de los dorados». Esta era la opinión sobre las pinturas de la cúpula, que solamente se habían podido observar moviéndose sobre la cornisa a 25 metros de altura sobre el suelo y con muy poca luz. Los fragmentos de revoco de yeso con una de las caras ennegrecida, encontrados encima de la cornisa, producían este efecto, como si las ocho partes separadas entre sí por meridianos de color gris claro que forman los falsos nervios de la cúpula hubiesen estado sencillamente dorados y luego convertido el oro en negro por causa del fuego del incendio.

Al abrir las alargadas ventanas de la linterna y penetrar la luz francamente en el interior de la cúpula fue posible vislumbrar figuras debajo de la capa negra, visión que se hizo más patente al poder aluminar las superficies con focos eléctricos. En los ocho gajos de la cúpula se veían estas manchas negras que se mostraron pintadas, y grandes superficies blancas donde la pintura se había desprendido junto con su soporte de revoco de yeso. En la junta directiva de la Hermandad de Benefactores del Monasterio de Poblet, celebrada en la torre Bertrán del Putxet en Barcelona en septiembre de 1983, el padre Abad dio conocimiento de la localización de las pinturas de la cúpula. Se hicieron numerosas fotografías en blanco y negro y color. Una vez retejada la cubierta y restaurada la linterna se procedió al arreglo del intradós de la media naranja. Con los andamios se hizo accesible la zona ennegrecida y también aquella en que las pinturas habían caído junto con su soporte. Se vio que se trataba de pintura al temple sobre un fino revoco de yeso fijado sobre el mastrado del intradós. Algunas partes pintadas estaban a punto de caer, y se percibía perfectamente la

1. Fragmento de uno de los grandes marcos rococó, de madera dorada, de los cuadros que hubo en la Sacristía.
2. Estado del primer plafón antes de la limpieza. Se adivinan las figuras del arca de Noé y de Moisés.
3. El plafón completo con la escena de Noé y Moisés.
4. Detalle de las figuras de Noé y Moisés.



1.



3.



2.



4.

separación entre las dos capas de yeso. Por consejo del técnico de los Museos de Arte de Barcelona, señor Pradell, se procedió a sellar estas partes medio desprendidas con yeso, consolidando así los fragmentos con peligro de caída.

Luego se limpió la capa de hollín que había encima de las pinturas que se manifestaron entonces con todo su colorido original. Se procedió a fotografiar nuevamente en color los fragmentos, y así tener cabal idea de la composición cuyo simbolismo queda indeterminado debido a las múltiples lagunas existentes por haberse desprendido grandes fragmentos pintados. Las zonas que permanecían blancas, al perder su revoco policromado, fueron teñidas de un color gris neutro que permitiera destacar mejor las zonas pintadas al temple. Desde el suelo las pinturas son poco visibles y

seguramente también lo eran estando completas, ya que la distancia es demasiado grande en relación con el tamaño de las figuras alegóricas. En esto el pintor demostró inexperiencia, ya que tenía que haber buscado una solución que hiciera inteligible desde el suelo lo que pintó en la cúpula.

Resumiendo este repaso por los textos de todos los autores que se han ocupado de la Sacristía, se puede decir que la decoración tal como la dejó el abad Agustín Vázquez de Varela hasta el incendio de 1835 consistía en pavimentos de losa de piedra, escalones laterales y central de piedra pulida, grandes consolas de madera de nogal y armarios acristalados con espejos a modo de arrimadero en toda la extensión de los muros salvando la puerta. Esto hace que las antas de los contrafuertes carezcan de molduración de base y pedes-



5.



6.

5. El segundo plafón antes de su limpieza y restauración.

6. Plafón restaurado.

7. Detalle de unas figuras femeninas no identificadas.

8. Estado anterior a la limpieza y consolidación del tercer plafón.

9. El tercer plafón restaurado. Sólo son visibles unos ángeles en la parte superior y unas nubes en la inferior.



8.



9.



tal, que se han hecho de nuevo con bases áticas sobre pedestales o podios lisos. Los escaparates, cuyas puertas tenían cristales venecianos, está escrito que eran de madera de ébano, aunque en esta apreciación puede haber confusión, puesto que los armarios de ébano eran los que regaló don Pedro Antonio de Aragón en el siglo XVII junto con su famosa biblioteca. Abona esta hipótesis la mención a los medallones que coronaban estos escaparates, uno de los cuales, como queda dicha figura anteriormente en el castillo de La Geltrú y aun cuando debido a su total policromía se hace difícil determinar qué clase de madera sea, indudablemente no es ébano. En el centro había una gran consola, donde se dice cabían las capas pluviales sin doblez alguna dado su gran tamaño (16 x 16 palmos equivalentes a un cuadrado de 3,5 metros de

lado). En los ocho nichos avenerados, situados en los paramentos de los estribos, había otras tantas estatuas de mármol representando santos de la orden cisterciense. A pesar de que Víctor Balaguer afirmó haber adquirido una de ellas, en realidad se trata de uno de los medallones de los escaparates. En lo alto de las esquinas de los contrafuertes había imágenes de talla de madera puestas en posición inclinada representando las virtudes: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza. En la restauración de 1984 se encontraron los ganchos de hierro que las fijaban a los contrafuertes.

En la puerta se sabe había una estatua de Jaime I con la cogulla de monje flanqueado por otras del abad Bartolomé Conill (1437-1458) y Fray Pedro Marginet. Se desconocen sus autores, su tamaño y hasta su exacta colocación, pues

se dice que estaban encima de la puerta, salvo Toda en 1870 que los manda a lo alto de la cúpula en un craso error, es de suponer que por su parte exterior, es decir, dentro del crucero de la iglesia grande. Según Palau i Dulcet⁴⁸, la puerta era de mármol de distintos colores, encima de la cual había esculturas de madera policromada y dorada. También menciona una fuente de mármol existente aún en la antesacristía, a la izquierda de la puerta con la fecha 1783, y que parece trasladada de otro lugar, quizás del interior de la Sacristía, y cuya parte inferior no corresponde a la superior.

Finestres⁴⁹ cita estas esculturas, que son por tanto anteriores a 1750, que merecen un comentario aparte.

Al final del ala del lado de la Epístola del crucero hay una ventana del siglo XII de simple derrame y, debajo, una puerta moldurada gótico-tardía, posiblemente del siglo XV, y que podría ser de tiempos del abad Conill. La ventana románica estuvo tapiada casi con toda seguridad desde que se practicó el orificio gótico, y es posible que las estatuas de Jaime I, el abad Conill y Fray Marginet hubieran estado encima de esta puerta gótica que se abrió para dar paso a una capilla que luego fue la antesacristía. Esto explicaría la presencia del abad Conill, ya que no parece normal poner la imagen de este abad en una obra de tres siglos después de su abadiato, como fue la que para la Sacristía realizó el abad Baltasar Sayol a partir de 1736. El padre Altisent⁵⁰ menciona el Manuscrito 13797, Fol. 56, del Archivo Histórico Nacional, donde se dice que el abad Conill pagó 160 sueldos correspondientes a 80 jornales para la construcción de ménsulas y arcos de la cámara del abad que podría corresponder a la puerta gótica descrita.

El vestíbulo de la Sacristía nueva, cubierto ahora con bóveda por arista, aparece en la sección de Domènech i Montaner⁵¹ sin dicha bóveda ni tampoco la descrita fuente de 1783, de la que sólo se ve la parte inferior.

Guitert⁵² dice simplemente que en el brazo derecho del crucero se abre la puerta que comunica con los cementerios, de monjes y de legos, y con la Sacristía Nueva, perforando la muralla de Pedro IV. En la página 62 de su libro afirma que entre los panteones reales y la nueva sacristía había habido una capilla destinada al Santo Cristo, y en la página 65 dice que dicha capilla pasó al lado opuesto de la iglesia, en la capilla absidal situada frente a la tumba de Juana de Ampurias. Palau i Dulcet⁵³ dice que la capilla del Santo Cristo era simétrica a la de San Benito, y por tanto correspondería al lugar del crucero, donde está la escalera de caracol que permite subir a la cubierta de la iglesia, cosa que hace imposible la existencia de tal capilla allí.

La puerta del fondo del ala derecha del crucero es de doble derrame, y nunca tuvo goznes, es decir, no era otra cosa sino la entrada a una capilla entre la iglesia y la muralla, construida con toda seguridad en el siglo XV. Al construirse la Sacristía, la capilla, que debió ser la del Santo Cristo, se convirtió en antesacristía, donde ahora hay pegadas a la pared interna de la muralla unas columnas y podios de jaspe que han hecho pensar que pudieran ser los soportes de las tres estatuas antes citadas, y que, por la cronología de los personajes, Jaime I, siglo XIV, Fray Marginet, siglo XIV, y el abad Conill, siglo XV, más lógico resulta creer que estaban en la puerta del fondo del crucero.

Una vez dentro de la Sacristía, y olvidando la polémica situación de unas estatuas desaparecidas, lo primero que debía llamar la atención eran los grandes lienzos de tela con marcos de talla de madera dorada.

El de menor tamaño, encima de la puerta, representando a San Benito, padre de los monjes de Occidente en el momento de morir estando de pie. A la izquierda, en un marco mayor, aparecía San Bernardo de Claraval, enfermo, consolado por la Virgen María; a la derecha el martirio de San Bernardo de Alcira; y, en frente, la Virgen de la Misericordia acogiendo bajo su amplio manto a los monjes cistercienses. Con anterioridad se ha visto la confusión acerca de

las atribuciones. Se barajan los nombres de Fray Juncosa, Viladomat y Flaugier sin poderse determinar la autoría exacta de cada uno.

Otros cuadros más pequeños estaban sujetos a la cornisa circular de la cúpula, siendo visibles todavía los hierros anclados en el yeso para sostenerlos. Tres de ellos subsistieron, como queda anotado, hasta 1891. También hay señales en el yeso de la cornisa del trenzado de cuerdas de cáñamo, lo que prueba la existencia de tapices suspendidos de la cúpula tal como diversos autores afirman.

También había numerosos tapices en los muros con escudos nobiliarios de los donantes. Uno de ellos podría ser el paño mortuario de don Pedro de Aragón, actualmente en el Museo Archidocesano de Tarragona, que mide 4,8 x 6,80 metros, y fue bordado con hilo de oro con figuras en relieve, en Roma durante el siglo XVII. En él está el escudo de los duques de Segorbe y de Cardona con una cenefa floral.

Finalmente, esta abigarrada composición decorativa, este amontonamiento de preciosidades se terminaba con las pinturas del intradós de la cúpula. Invisibles hasta 1983, sólo eran perceptibles en las cuatro pechinas y en la cúpula a través de manchas muy negras sobre fondo blanco de las zonas donde se había desprendido la pintura, que se hizo al temple, fijándola seguramente con clara de huevo o encaústica. En el cupulín de la linterna había pintada una aureola como las que sirven de fondo a las palomas del Espíritu Santo suspendidas en el punto más alto del eje vertical de muchas capillas, y que suelen ser de plata o de madera policromada.

La atribución de las pinturas de la cúpula

La localización de las pinturas al temple sobre yeso en el intradós de la cúpula supuso una gran sorpresa, porque tal posibilidad no había sido considerada anteriormente, y tampoco había noticias de tales pinturas en las crónicas antiguas, pues solamente figuraban menciones a los cuadros de los muros.

La localización de la cúpula con restos de pintura fue seguida, al poco tiempo, cuando los andamios fueron montados a menor altura, por la posibilidad de leer íntegramente la inscripción del friso intermedio, que contiene la única mención de las mismas, aunque no se cita a su autor, solamente al promotor, al abad Vázquez de Varela.

Para hacer una aproximación correcta a esta cuestión es necesario hacer unas consideraciones previas, pues todo investigador debe aceptar la hipótesis provisional que explique los hechos de la manera más plausible. Ello obliga a examinar de modo exhaustivo la documentación escrita acerca de los pintores que pudieron haber realizado el trabajo en Poblet.

Queda dicho que ni Fray Juncosa ni Antonio Viladomat vivían cuando se hicieron los trabajos por orden al abad Vázquez, entre 1789 y 1792. Resta solamente el tercero de los maestros citados por Andrés de Bofarull en 1846 por vez primera.

Joseph Bernard Flaugier (Lo Martigues, Bouches-du-Rhône, 1757-Barcelona, 1813). Se sabe por diversos cronistas que trabajó en Tarragona, Reus, Montblanc y Poblet. Así lo mencionan Albertí⁵⁴, Alcolea⁵⁵, Altisent⁵⁶, «L'Art Català»⁵⁷, etc.

El estudio de Flaugier como pintor ha sido realizado por autores prestigiosos, especialmente Raimundo Casellas, en diversos artículos publicados en la página artística de *La Veu de Catalunya* de Barcelona en 1910, que, en conjunto, forman una monografía sobre el estilo imperio en Barcelona⁵⁸.

Pedro B. Tarragó recogió y comentó estos textos en 1944⁵⁹, mientras que Durán Sanpere se ocupó de una obra singular de Flaugier en Barcelona⁶⁰.

Folch i Torres dedicó un artículo a la obra tarragonesa de Flaugier publicado en *Destino* en 1955⁶¹, citando al más antiguo biógrafo de Flaugier que resulta ser el «Suplemento» de 1836 del *Diccionario Histórico o Biografía Universal Compendiada*⁶².

Este Diccionario puede consultarse en la Biblioteca de Catalunya (A-98-8.º-143-153, XII Vols., 1830-1835), pero no así el «Suplemento» que no se encuentra tampoco en la biblioteca del Instituto Municipal de Historia ni en la del Ateneo Barcelonés.

También Alfonso Maseras trató en profundidad el tema de Flaugier en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*⁶³; y José Selva, en el *Diccionario de Artistas*⁶⁴.

Joseph Bernard Flaugier nació en Martigues, Lou Martigues, Lo Martigues o incluso Almátega, según los diversos biógrafos, una pequeña población marinera, oficialmente llamada en francés Martigues, situada en el Departamento de Bouches-du-Rhône, entre el golfo de Fos y la laguna de Berre, a unos 20 kilómetros en línea recta de Marsella. Hacia 1760 se estableció con su padre en Tarragona, y en 1768 su progenitor murió en Córdoba. Regresó a Marsella en 1770, donde estudió náutica y también pintura con un tío suyo al que pronto superó en maestría, por lo cual se fue a Barcelona en 1774, y se matriculó al año siguiente en la Escuela Gratuita de Diseño de la Junta Particular de Comercio de Barcelona fundada precisamente en 1775. Obtuvo un premio, concretamente un tercero, en materia de flores y adornos en la clase de dibujo en el trimestre de junio a septiembre de dicho año, según consta en un Libro de Registro de la Biblioteca del Museo Marés⁶⁵. Trabajó luego en Reus, Tarragona, Montblanc y Poblet. Entre 1787 y 1793 figura como residente en Barcelona en las calles Brújuli, la Carassa y plazuela de la Platería. En Tarragona pintó el techo de la casa Castellarnau, en Reus la ermita del Roser, los techos y muros de la casa Miró en la plaza de Prim, techos de la casa Bofarull conmemorando la muerte de Carlos III en 1788 y, en Montblanc, los muros de una casa señorial que pasaron luego al Museo de la Virreina de Barcelona.

Folch i Torres al referirse a esta primera época de Flaugier dice encontrarle cierta influencia de Rosalba Carriera (Venecia, 1675-1757) retratista, especializada en dibujo al pastel, que viajó por toda Europa difundiendo su estilo. Alcolea estima importante la influencia de Rafael Mengs que Carlos III llevó de Nápoles a España en 1761⁶⁶. Según Menéndez Pelayo, Mengs desterró el colorido de los Tiepolo y Corrado Giaquinto, sustituyéndolo por un pseudo clasicismo mezclado con la timidez servil del miniaturismo y la abstracción ideológica⁶⁷. Según don Marcelino, Mengs pintaba con ideas literarias, siendo su ideal las formas de los Carracci y la copia del antiguo.

Cabe pensar, pues, que el primer período de Flaugier estuviera sometido a estas influencias, aunque el padre Ferrer, que habló de Flaugier en 1817, antes que el «Suplemento» citado más arriba, define el pincel de Flaugier⁶⁸ como fino y delicado, pero demasiado suave para pintar ciertas figuras con las que tropieza el arte del pintor.

Más adelante Flaugier, atraído por las ideas revolucionarias, decidió marchar a París en fecha incierta, pero que puede aproximadamente determinarse por un salvoconducto conservado en el Instituto Municipal de Historia, citado por Alcolea⁶⁹, librado en Martigues el 8 de junio de 1797 para desplazarse a Marsella, desde donde debió viajar a París.

En la capital francesa trató con Jacques-Louis David (1748-1825), al que encontró en la segunda de sus tres fases como pintor. David se inició de modo puramente académico, estuvo en Roma en 1775, pero al volver a Francia participó activamente en la Revolución, apoyando a Robespierre y los jacobinos. A la caída de éstos estuvo en prisión, y, ya desde los inicios del siglo XIX, se dedicó al tema histórico, siendo famoso su cuadro de la coronación imperial de Napoleón.

Según Juan Cortés⁷⁰, después de conocer a David, Flau-

gier cambió su estilo, tendiendo decididamente hacia el neoclasicismo reconocible en las pinturas de la casa Vedruna en la calle de San Olegario, ahora en el Museo del Palacio Real de Pedralbes, las que le son atribuidas en la casa Erasme de Gónima en la calle del Carmen y la representación del bautizo de San José Oriol en la capilla bautismal de San Pedro de las Puellas de Barcelona, destruidas en julio de 1909.

Volvió a tener relación con la Escuela Gratuita de Diseño de Lonja como más adelante se verá, y fue director de la misma cuando la ocupación napoleónica de Barcelona. Entonces ninguno de los profesores quiso asumir la dirección, y, en 1808, Flaugier, que además de afrancesado era francés, no tuvo inconveniente en asumir el cargo que ocupó, mejor dicho detentó, hasta su fallecimiento el 1 de enero de 1813, todavía con la ciudad ocupada por los franceses.

En 1803 el Ayuntamiento le había encargado las imágenes del Rey Carlos IV y de la Reina para el monumento que se levantó en el Llano de la Boquería⁷¹, que fue demolido cuando la ocupación, y que es conocido por un cuadro que Carreras Candi atribuye a Flaugier⁷² y Durán Sanpere a Salvador Sayol⁷³. De este cuadro hay dos versiones, una en el Museo-Biblioteca Balaguer de Vilanova i la Geltrú, donativo del conde del Montseny, y otro en el Instituto Municipal de Historia de Barcelona.

Pintó también Flaugier la Adoración de los Pastores y la Crucifixión, óleos sobre tela que se conservan en la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge. En 1805 intentó, sin éxito, ser admitido en la Real de Bellas Artes de San Fernando.

Pintó su autorretrato, reproducido por Marés⁷⁴, ofrecido al Ayuntamiento por el nieto del artista Andrés Clarós Flaugier en 1944 y el del Rey intruso José I, que fue regalado por el doctor Fábregas al Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Las cúpulas de Flaugier

Hay en Barcelona, en la plaza de Castilla, la iglesia de los PP. Mercedarios, cuya primera piedra la colocó en 1710 el obispo de Solsona y ex abad de Poblet, Fray Francisco Dorda, que dos años más tarde proyectó la Sacristía Nueva de aquel monasterio. Esta iglesia, terminada al parecer en 1727, es de planta de cruz latina con cúpula sobre el crucero de perfil muy rebajado, y recuerda a su contemporánea, la capilla castrense del parque de la Ciudadela, realizada según proyecto de Próspero Felipe de Werboom, ingeniero militar de Felipe V, en 1718⁷⁵. Formaba parte del convento de Sacerdotes Seculares de la Congregación de San Vicente de Paul, y estaba dedicada a San Severo y San Carlos Borromeo. Los paúles la abandonaron en 1808, cuando la francesada, regresando en 1816 para dejarla definitivamente en 1833.

En 1840 se convirtió en hospital militar hasta 1942, en que se inauguró el nuevo en Vallcarca, derribándose entonces el convento, y restaurándose la iglesia a la que se añadió un elegante pórtico. La cúpula fue pintada por Flaugier, aunque era casi desconocida del público barcelonés, que no tuvo cabal conocimiento de la misma hasta 1912, cuando se propuso el derribo de la iglesia y el traslado de las pinturas al Museo.

La cúpula presenta grisallas en las cuatro pechinas, y en el intradós del casquete esférico hay un gran número de personajes en actitudes variadas y violentos escorzos de movimiento ascensional entre nubes, con rico colorido. Los personajes son fundadores de Ordenes de Caridad, y hay así mismo ángeles que parecen elevar un alma elegida a la presencia del Ser Supremo.

Lo curioso del caso es que durante los trabajos de restauración, entre 1945 y 1948, se observó que la cúpula estaba pintada sobre una bóveda tabicada, detrás de la cual está la auténtica cúpula igualmente pintada. Dada la proxi-

1. El cuarto plafón antes de la limpieza.
2. Plafón limpio y consolidado.
3. Detalle de la Asunción en el cuarto plafón.
4. Estado anterior a la restauración del quinto plafón.
5. Detalle del plafón en restauración.
6. Plafón completo con una supuesta crucifixión de San Pedro.
7. El sexto plafón antes de la limpieza y restauración.



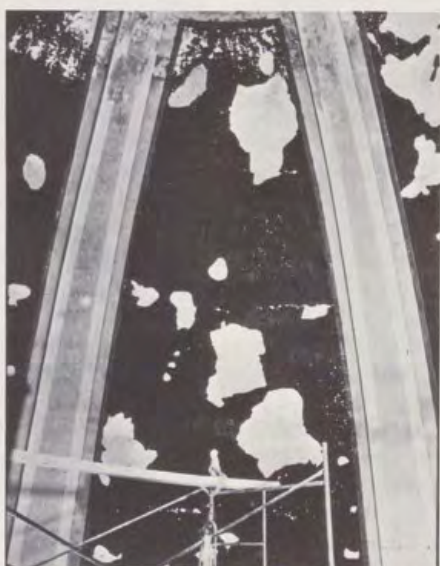
3.



6.



1.



4.



2.



5.



7.

midad entre ambas cúpulas, es imposible determinar el contenido y el estilo de las que permanecen escondidas. Duran Sanpere⁷⁶ comentó el hallazgo así como el arquitecto Adolfo Florensa⁷⁷, que explicó la forma de la bóveda «un tosco revoque» en el extradós de la primera cúpula y las pinturas escondidas que atribuyó a los hermanos Francisco y Manuel Tramullas. Duran dice que la restauración del edificio no ayudó a aclarar sobre la pintura de Flaugier, pues parece lógico considerar la pintura oculta anterior a la vista. Si se pintó una nueva cúpula no debió ser porque la primera no gustase a los paüles, pues era muy fácil pintar encima de la primera. Se supone que el problema era cuestión de óptica, ya que desde la iglesia las figuras de la primera cúpula debían ser muy difíciles de ver. Por esta razón debió hacerse la

nueva bóveda más rebajada para ayudar al efecto perspectivo. Al parecer, las dos cúpulas de Duran, tienen el mismo estilo, y están hechas «alla manera rococó». En 1947 el aparejador Juan Benavent Santandreu y el fotógrafo Francisco Ribera Colomer⁷⁸ penetraron en el hueco, entre las dos cúpulas, a través de un estrecho orificio practicado en el tambor. Pudieron comprobar que la separación entre ambos casquetes era de 35 centímetros en el arranque sobre la cornisa y de unos 70 en la clave donde hay un agujero que permite comprobar que la bóveda inferior es de sencillo, es decir, de un solo grueso de ladrillo tabicado, estando el extradós cubierto de polvo que Florensa tomó por tosco revoque. Fue imposible hacerse una idea de lo que representan estas pinturas escondidas (véase también el texto de la nota 88).



8.



11.

8. Conjunto del sexto plafón después de la limpieza.

9. El Evangelista San Marcos, detalle del sexto plafón.

10. El séptimo plafón, chamuscado antes de su limpieza.

11. Plafón restaurado y consolidado.

12. Jasón y David joven tocando el arpa, detalle del séptimo plafón.



9.



10.



12.

En una carta de Flaugier a los padres de la Misión escrita en 1802, citada por Alcolea⁷⁹, reclamaba los honorarios por su trabajo. Dice que trabajó allí cinco meses más otros cinco en la preparación. Murió sin haber cobrado su trabajo.

Fundamentos documentales de la atribución a Flaugier de las pinturas de la cúpula de Poblet

Queda dicho que Flaugier fue alumno de la Escuela de Lonja en 1775, alcanzando un tercer premio en «Flores y Adornos».

El 24 de mayo de 1787 presentó un recurso ante la Junta de Comercio de Barcelona pidiendo que se le permitiera firmar las oposiciones a la Escuela de Dibujo, publicadas por edicto, atendido que «aunque de nación francesa hace 14 años que reside en este Principado (o sea desde 1773) y tiene contraídos los méritos que alega». En sesión de 24 de mayo⁸⁰ se acordó «pase este recurso a los Sres. Antonio de Siscar y don Ignacio de Dou con un ejemplar del escrito para informar sobre la solicitud con toda la brevedad posible atendido que urge el tiempo para firmar tales oposiciones».

En sesión de 31 de mayo⁸¹ «visto el informe de los Sres. Siscar y Dou de 26 del mismo mes sobre la pretensión de Joseph Flaugier que quiere firmar en las oposiciones que

se han establecido en la Escuela de Dibujo para pensionados, acordar que no ha lugar a lo solicitado».

Flaugier insistió nuevamente en la convocatoria de 1789⁸² tal como figura registrado en el Libro de Acuerdos: «Habiendo hecho presente el Secretario que Pedro Comellas, maestro dorador domiciliado en la calle de Mercaders, entregó el 19 de octubre una carta con cubierta escrita en el monasterio de Poblet el 12 de diciembre de 1789 expresando que Joseph Flaugier pretende ser admitido en la primera clase de pintura a las oposiciones públicas convocadas el 20 de octubre de 1789 y habiendo concurrido a la Junta el referido Pedro Comellas y que preguntado sobre el contenido de dicha carta y sus circunstancias, ha expresado que la citada carta (la cual se le hizo ver) es la misma que le mostró el Secretario, acompañada de un pequeño papel dirigido al respondiente, que lo pasara en manos de dicho secretario a quien con el referido papel se le previene entregue la referida carta, sin que se le haga otra prevención, sino la que se lee continuada en el mismo papel. Oída por la Junta la expresada declaración y considerando que Flaugier ha sido discípulo de la Escuela de Nobles Artes establecida en la Casa Lonja, no ha acudido por sí mismo, ni por legítimo procurador a firmar la oposición ante el secretario de la Junta, ni a firmar ante todas las cosas la obligación de cumplir en todo tiempo, como se prescribe a los opositores si fueren elegidos, según está mandado en el capítulo 1.º del citado edicto. Y en atención de no poder practicarlo por haber concluido el término previsto en el mismo capítulo 1.º, a fin de avitar recursos, así del dicho Flaugier como de los demás opositores en la declaración de admitir o repeler al citado Flaugier y de asegurar al mismo tiempo el acierto en la mentada resolución. Acordando se exponga a la Real Junta de Comercio e Intendencia del Reino lo que ocurre sobre este particular, acompañando la misma carta de Flaugier y un ejemplar del Edicto para que en vista de todo se sirva prevenir a esta junta si debería o no admitirle, o lo que fuese de su mayor agrado, practique en el asunto». Esta resolución inhibitoria es mucho menos radical que la negativa de 1787, y supone que Flaugier debía contar con el apoyo de alguien muy influyente que bien pudiera ser el abad de Poblet, Agustín Vázquez de Varela.

En sesión de 21 de enero de 1790⁸³ se lee «Visto el recurso de Pedro Comellas, dorador de esta ciudad, de 11 de enero de 1790 en el que expone no haber podido cumplir la orden de la Junta de poner en manos del Secretario de la misma el papel o esquila en que Joseph Flaugier le prevenía entregase la carta que cita el secretario de la Junta sobre ser admitido a las oposiciones por haberla extraviado y no encontrarla». A pesar de esta circunstancia agravante, pérdida de la credencial, el asunto no quedó cerrado en espera de la opinión del Intendente. Era éste un cargo creado por Felipe V con facultades sobre el gobierno económico, la administración de justicia y las causas públicas en cada provincia del Reino. Se les denominaba también Intendentes Generales o Corregidores, y eran de designación real directa. Entre otras prerrogativas tenían la de fomentar las artes y oficios. Según Agustín Argüelles, el Divino (1776-1844), orador y político asturiano que intervino en la redacción de la Constitución de 1812, los intendentes tenían que ser los tutelares de los pueblos confiados a su cargo y escrupulosos inspectores de las inversiones del Estado⁸⁴. En la sesión de la Junta de 11 de febrero se leyó una orden del Intendente, firmada el 3 del mismo mes, en la que se prevenía se admitiese por aquella vez a Joseph Flaugier, «que se halla en el monasterio de Poblet, en la primera clase de pintura a las oposiciones públicas de las pensiones que ha ofrecido esta Junta en Edicto de 20 de octubre de 1789, si, hecho cargo de las obligaciones que debe contraer y, contrayéndolas de modo que los demás opositores lo hicieron en el término que según el prudente juicio de esta Junta se determine. Acordando que se guarde y cumpla la citada orden

y con arreglo a ella se escriba a dicho Flaugier, señalándole 15 días de tiempo para la ejecución de lo que debe practicar para ser admitido»⁸⁵.

En otro manuscrito existente en la Sección de Reserva de la Biblioteca de Cataluña, el «Copiador de Cartas de la Real Junta de Comercio de este Principado»⁸⁶ se transcribe una carta del Secretario de la Junta a Flaugier, en el monasterio de Poblet, el 16 de febrero de 1790 en la que se dice: «por acuerdo de esta Junta prevengo a V.M. que el expresado tribunal a consecuencia de la solicitud de V.M. de 12 de diciembre de 1789, admite a V.M. por otra vez en la próxima clase de pintura a las oposiciones públicas a las pensiones que ha ofrecido en el edicto de 20 de octubre de 1789 de que acompaño un ejemplar con la condición de que echo (*sic*) V.M. a las obligaciones que debe contraer y, contrayéndolas al modo que los demás opositores, lo practique V.M. dentro del término de 15 días que la Junta le reclama por preciso y perentorio para ser admitido y de quedar V.M. en exacta inteligencia me dará aviso para hacerlo presente». El 24 de febrero Flaugier contestó, y en la Junta de 1 de marzo de 1790 se acordó: «Vista la contestación que hace Joseph Flaugier en 24 de febrero a la orden que se le pasó el 16 del mismo para que dentro del término de 15 días acudiese a firmar las obligaciones que firmaron los demás opositores a los premios en la clase de pintura que es a la que solicita oponerse. Que se una al expediente y se tenga presente». Significa este acuerdo que el 24 de febrero de 1790 Flaugier no estaba en Barcelona, y es de suponer que siguiera en Poblet. Las actas de la Junta de Comercio no vuelven a citar a Flaugier dentro del siglo XVIII, pero en sesión de 22 de julio de 1790 se dio a conocer el resultado de las oposiciones con las pensiones otorgadas para grabado a Blas Ametller Rotllan (1768-1841) para ir a estudiar a la Academia de San Fernando de Madrid; en escultura, a José Bover Mas (1770-1866), pensionado en Roma; y en pintura, a Francisco Rodríguez Púsat (1767-1840) para ir a Roma con 12 reales diarios. Es decir, Francisco Rodríguez se llevó la plaza que pretendía Flaugier. Rodríguez fue, con el tiempo, Director de la Escuela de Lonja, en 1827, y pintó una colección de retratos de Intendentes que se conserva en la Sala de Actos de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, en el segundo piso de la casa Lonja de Barcelona. Se trata de los retratos de don Fernando de Oteiza, don José de Ansa, don Juan de Erro, don Domingo de Bonafont, don Pedro A. Díaz de Labandero y don Vicente Frigola. Fue Rodríguez, además, académico de San Fernando de Madrid⁸⁷.

Los documentos transcritos demuestran que a finales de 1789 y principios de 1790 estaba Flaugier en Poblet. Toda vez que no le fue otorgada la pensión, tuvo oportunidad de continuar su trabajo en el monasterio hasta su viaje a Francia en 1797.

La presencia continuada de Flaugier en Poblet hace muy posible que fuera el autor de las pinturas de la cúpula de la Sacristía Nueva, ya que a pesar de que se le atribuye también el cuadro de la Virgen de la Misericordia en el testero, por ser esta pintura al óleo sobre tela, pudo haberse pintado en otro lugar, y luego ser transportada al monasterio en tanto que el trabajo de la cúpula exigía necesariamente su presencia en el lugar.

A la vista de los hechos documentales, y comparando las cúpulas de Poblet y San Severo y San Carlos Borromeo de Barcelona, parece lógico pensar que se trata de dos obras del primer estilo de Flaugier influido por Mengs y antes de conocer las maneras de David⁸⁸.

Por tanto, mientras no aparezcan documentos más fehacientes, que pudieran hallarse en los Legajos del Archivo de Poblet en el Histórico Nacional de Madrid, hay que atribuir las maltrechas pinturas de la cúpula de la Sacristía populetana al provenzal José Bernardo Flaugier (1775-1813).

NOTAS

- ¹ Agustí ALTISENT, *Història de Poblet*. Monestir de Poblet, 1974, p. 599.
- ² Joaquim GUITERT i FONTSERE, *Col·lecció de manuscrits inèdits de monjos del Real monestir de Poblet, transcrits per...* (IX Vols.). La Selva del Camp, 1947-1949, Vol. I, p. 64.
- ³ Joaquim GUITERT FONTSERE, *Poblet. Guia, notes històriques y artístiques*. Barcelona, 1921, 1923 y 1929, 3.^a edició (1929), pàgs. 44-45.
- ⁴ Mn. Josep PALOMER, *La decadència de Poblet*. Imp. Verdaguier, Barcelona, 1928, pàgs. 144-145.
- ⁵ Alexandre MASOLIVER, *Fra Francesc Dorda*. Poblet, 1981, pág. 91.
- ⁶ Arxiu de Poblet (A.P.), *Manuscrits*. Abat Francesch Dorda. Armari IV, Calaix 29.
- ⁷ ALTISENT, *op. cit.*, pàgs. 599-606.
- ⁸ GUITERT (1929), pág. 287.
- ⁹ Jaime FINESTRES Y MONSALVO, *Historia del Real Monasterio de Poblet*. Tarragona, 1765, Vol. V, pàgs. 210-211 y 216.
- ¹⁰ César MARTINELL i BRUNET, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya. Monumenta Catalonia*. Vol. XI. Editorial Alpha, Barcelona, 1961, Vol. III, pág. 71.
- ¹¹ Informació facilitada per el Prof. Alcolea el 1 de junio de 1984. Sobre la iglesia parroquial de San Martín de L'Aleixar véase: F. ANGLES i SORONELLAS, *Guia de L'Aleixar*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1983, páginas 63-73. BOLETIN PARROQUIAL, *La Santa Fimbria*, n.º 1. L'Aleixar, marzo de 1947. Mercè VIDAL, *Descripció històrico-artística de l'església de L'Aleixar*.
- ¹² FINESTRES, *op. cit.* Cervera, 1753, Vol. I, pàgs. 257, 265 y 277.
- ¹³ Ll. DOMENECH i MONTANER, *Historia y Arquitectura de Poblet*. Diputació de Barcelona, 1927, pàgs. 379 y 397.
- ¹⁴ *Enciclopedia Universal Ilustrada*. Editorial Espasa-Calpe, Madrid-Barcelona, 1921, Vol. XLV, pàgs. 958-977.
- ¹⁵ Fray Pedro DE JESUS, *Templo nuevo de los Agustinos descalzos de Granada*. Imprenta Francisco Gómez Garrido, Granada, 1695, pàgs. 47-49.
- ¹⁶ Atanasio Genaro BRIZGUZ Y BRU, *Escuela de Arquitectura Civil*. Oficina de Joseph de Orga, Valencia, 1804, pàgs. 100-101.
- ¹⁷ Juan BASSEGODA NONELL, *Historia de la Restauración de Poblet*. Poblet, 1983, pág. 318.
- ¹⁸ ALTISENT, *op. cit.*, pág. 609.
- ¹⁹ Domingo COSTA BOFARULL, *Memorias de la ciudad de Solsona y de su iglesia*. Editorial Balmes, Barcelona, 1959, Vol. I, pág. XIII; Vol. II, páginas 526-542.
- ²⁰ D. COSTA BOFARULL, *op. cit.*, Vol. I, pág. XII.
- ²¹ Cartas de Fray Jesús M.ª Oliver al autor el 26 de abril y 7 de junio de 1984. Archivo de la Catedral Gaudí. Barcelona.
- ²² G. DESDEISES DU DEZERT, *Barcelone et les grans sanctuaires catalans*. Ed. H. Laurens, Paris, 1913, pág. 140.
- ²³ J. A. CEAN BERMUDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Imp. Ibarra, Madrid, 1800, Vol. V, páginas 236-238.
- ²⁴ *Diccionario geográfico universal dedicado a la Reina Ntra. Sra. (q.d.g.) por una sociedad de literatos*. S.B.M.F.C.L.D. (10 volúmenes). Imprenta José Torné, Barcelona 1831-1836, Vol. VII (1832), pág. 538. Entre 1831 y 1834 dirigió la edición Antonio Bergnes de las Casas (1801-1879) y desde la letra R Pascual Madoz.
- ²⁵ *El Museo de las Familias*. Imp. de A. Bergnes de las Casas, Barcelona, volumen I (1838), pàgs. 197-198.
- ²⁶ Andrés DE BOFARULL Y DE BROCA, *Poblet*. Imp. Boix, Tarragona, 1848, página 32.
- ²⁷ 2.^a edición (Reus, Imp. Muñoz), 1870, pág. 23. 3.^a edición (Reus, Imprenta Torroja y Tarrats), 1881, pág. 23. 4.^a edición (Reus, Imp. Vda. de Torroja), 1889. 5.^a edición (Reus, Imp. Vda. de Torroja), 1894.
- ²⁸ Pascual MADDOZ, *Diccionario geográfico, estadístico e histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1849, Vol. XIII, pág. 95.
- ²⁹ Eduardo TODA GÜELL, *Apuntes y Recuerdos*. Manuscrito, 1870. A.P. Armario VI, Cajón 26.
- ³⁰ Eduardo TODA GÜELL, *Poblet. Descripción histórica*. Imp. Tosquella y Zamora, Reus, 1870, pág. 17.
- ³¹ Josep MARTÍ i FOLGUERA, «Monografía de Poblet», en *El Eco del Centro de Lectura*, III.^a época, n.º 74. Reus, 17 de diciembre de 1871.
- ³² Eduard TODA Y GÜELL, *Poblet. Recorts de la Conca de Barberà*. La Renaixensa, Barcelona, 1883, pág. 65.
- ³³ Víctor BALAGUER, *Las ruinas de Poblet*. Escritores Castellanos, Madrid, 1885, pàgs. 122-123.
- ³⁴ Antonio ELIAS DE MOLINS, *Diccionario de escritores y artistas de Cataluña*. Imp. Giró, Barcelona, 1889, Vol. I, pàgs. 604-605.
- ³⁵ Eduard TODA, *Poblet. Lectura popular*. Butlletí d'autors catalans. Il·lustració Catalana. Vol. VI, N.º 100. Barcelona, s.a. (1901), pàgs. 353-484.
- ³⁶ Buenaventura BASSAGODA AMIGO, *Las Bellas Artes, Catalanes Ilustres*. Ed. Bastinos, Barcelona, 1905, pàgs. 62-63.
- ³⁷ Luis DE ARCO, *Guía artística y monumental de Tarragona*. Tarragona, 1906, pág. 177.
- ³⁸ Cayetano BARRAQUER y ROVIRALTA, *Las casas de Religiosos de Cataluña en el primer tercio del siglo XIX*. Imp. Altés, Barcelona, 1906, volumen I, pàgs. 259-260 y 264.
- ³⁹ GUITERT, *op. cit.* (1921), pág. 37.
- ⁴⁰ Eduard TODA, *Reconstrucción de Poblet*. Poblet, 1935, pág. 56.
- ⁴¹ Eduard TODA, *Destrucción de Poblet*. Poblet, 1935, pàgs. 127, 181 y 277.
- ⁴² Joaquín FOLCH Y TORRES, «Obras del pintor Flaugier en tierras tarraconenses», en *Destino*, n.º 956. Barcelona, 3 de diciembre de 1955, páginas 28-29.
- ⁴³ Joaquín GUITERT, *La época contemporánea del monasterio de Poblet*. Ed. Orbis, Barcelona, 1955, pàgs. 54-58.
- ⁴⁴ ALTISENT, *op. cit.*, pág. 564.
- ⁴⁵ MARTINELL, *op. cit.*, pág. 71.
- ⁴⁶ J. BASSEGODA, *op. cit.*, pág. 206.
- ⁴⁷ Joan BASSEGODA i NONELL, *Memòria del projecte de Restauració de la Sagristia Nova de Poblet*. Barcelona, 16 de març de 1983. Càtedra Gaudí. Barcelona.
- ⁴⁸ Antoni PALAU i DULCET, *Guia de Poblet. Conca de Barberà*, II. Imp. Romana, Barcelona, 1931, pág. 163.
- ⁴⁹ FINESTRES, *op. cit.*, Vol. I, pág. 277.
- ⁵⁰ ALTISENT, *op. cit.*, pág. 373.
- ⁵¹ L. DOMENECH i MONTANER, *op. cit.*, pág. 84.
- ⁵² GUITERT, *op. cit.* (1921), pág. 44.
- ⁵³ PALAU i DULCET, *op. cit.*, pág. 152.
- ⁵⁴ ALBERTI, *Diccionari biogràfic*. Ed. Alberti, Barcelona, 1968, Vol. II, página 224.
- ⁵⁵ Santiago ALCOLEA, «La pintura española durante el siglo XVIII», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XV. Barcelona, 1962, Vol. II, pàgs. 76-77.
- ⁵⁶ ALTISENT, *op. cit.*, pàgs. 606-609.
- ⁵⁷ *L'Art Català*. Editorial Aymà, Barcelona, 1958, Vol. II, pág. 266.
- ⁵⁸ Raimon CASELLAS, «L'estil imperi a Barcelona», en *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 23 de gener-14 d'abril de 1910.
- ⁵⁹ Pedro B. (BOHIGAS) TARRAGO, «Contribución a la biografía de Flaugier», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, II. Barcelona, julio de 1944, pàgs. 24-29.
- ⁶⁰ Agustín DURAN SANPERE, *La iglesia del antiguo hospital militar y las pinturas de Flaugier*. Barcelona, *Divulgación Histórica*, tomo V. Ed. Aymà, Barcelona, 1948, pàgs. 257-264. En versión catalana en *Barcelona i la seva història*, Vol. III. Curial, Barcelona, 1975, pàgs. 429-433.
- ⁶¹ J. FOLCH i TORRES, *op. cit.*, pág. 29.
- ⁶² E. A. B. y M., «Suplemento» al *Diccionario histórico o Biografía Universal compendiada*. Librería de los editores Antonio y Francisco Oliva. Barcelona, Diccionario, 12 vols., 1830-1835. «Suplemento», 1 vol., 1836.
- ⁶³ Alfons MASERAS, «Una decoració de Flaugier al Museu d'Arts Decoratives de Pedralbes», en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, III, n.º 22. Barcelona, març de 1933, pàgs. 67-73. «Claricies sobre l'origen de Joseph Flaugier», en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, III, n.º 28. Barcelona, setembre de 1933, pàgs. 257-264. «Les pintures de Flaugier llegades pel Dr. Francesc Fàbregas als nostres Museus», en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, IV, n.º 41. Barcelona, octubre de 1934, pàgs. 306-312. «Un peintre provençal fameux en Catalogne et inconnu dans son pays», en *Revue des Pays d'Oc*, An I, n.º 10. Avignon, oct. 1932, pàgs. 668 y ss.
- ⁶⁴ José SELVA VIVES, «Arquitectura», en *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*. Ed. Millà, Barcelona, 1954, Vol. III, pág. 388.
- ⁶⁵ Libro de Premios de la Escuela Gratuita de Diseño. Manuscrito (1775-1799). Biblioteca del Museo Marés. Barcelona.
- ⁶⁶ ALCOLEA, *op. cit.*, Vol. I, pàgs. 187-188.
- ⁶⁷ Marcelino MENENDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1940, Vol. III, página 534.
- ⁶⁸ P. Raymundo FERRER, *Barcelona cautiva*. Imp. Brusi, Barcelona, 1817, volumen IV, pág. 423.
- ⁶⁹ ALCOLEA, *op. cit.*, Vol. I, pág. 284.
- ⁷⁰ Juan CORTES, «Pintura», en *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña de J. F. Ràfols*, Ed. Millà, 1954, Vol. III, pág. 438.
- ⁷¹ Libro de Acuerdos, 1803, Fol. 137. Instituto Municipal de Historia. Barcelona.
- ⁷² Francesch CARRERAS CANDI, *Geografía General de Catalunya. La Ciudad de Barcelona*. Barcelona, s.a. (1916), pág. 835.
- ⁷³ Agustín DURAN SANPERE, *Barcelona. Divulgación histórica*. Ed. Aymà, Barcelona, 1948, Vol. V, pág. 269.
- ⁷⁴ Federico MARES DEULOVOL, *Dos siglos de Enseñanza Artística en el Principado*. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. Barcelona, 1964, página 320.
- ⁷⁵ José M.ª GARRUT ROMA, *Itinerarios de Piedad de Barcelona*. Ed. Aymà, Barcelona, 1952, pàgs. 60 y 90.
- ⁷⁶ DURAN SANPERE, *op. cit.* (1948), pàgs. 257-264; (1975), pàgs. 429-433.
- ⁷⁷ Adolfo FLORENSA FERRER, *Veinte años de labor en la conservación y restauración de edificios artísticos e históricos de Barcelona*. Ayuntamiento de Barcelona, 1949, lám. XI, figs. 22, 23 y 24.
- ⁷⁸ Relación del Sr. Ribera Colomer el 28 de junio de 1984 al autor.
- ⁷⁹ ALCOLEA, *op. cit.*, pág. 285.
- ⁸⁰ Libro de Acuerdos de la Real Junta de Comercio de Barcelona. Años 1786-1788 (Lib. Ac., 1786-1788). Fol. 263.
- ⁸¹ Lib. Ac., 1786-1788. Fol. 268.
- ⁸² Lib. Ac., 1789-1791. Fol. 175.
- ⁸³ Lib. Ac., 1789-1791. Fol. 189.
- ⁸⁴ *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*. Ed. Montaner y Simón, Barcelona, s.a., tomo XI, pàgs. 982-983.
- ⁸⁵ Lib. Ac., 1789-1791. Fol. 202.
- ⁸⁶ Copiador de Cartas de la Real Junta de Comercio de Cataluña. Vol. 1790-1794, 16 de febrero de 1790.
- ⁸⁷ *Catálogo de las obras de pintura pertenecientes al Museo a cargo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona*. 2.^a edición. Imp. Celestino Verdaguier, Barcelona, 1867, núms. 356, 361, 362, 364, 365 y 366, páginas 42-43.
- ⁸⁸ «Ocupase a continuación el señor Miguel Farré Albagés acerca de la cúpula de la iglesia del derruido Hospital Militar, atribuida a Flaugier.

1. Cúpula pintada por Flaugier a finales del siglo XVIII en la iglesia de San Severo y San Carlos Borromeo de Barcelona, ahora de los Padres Mercedarios.
2. El octavo plafón restaurado, de tema no determinado.
3. Detalle del plafón, con una figura femenina plenamente rococó, casi goyesca.



Expone que en virtud de poderse examinar de cerca al presente, dadas las obras que allí se fechtúan, ha dado con la particularidad de existir dos cúpulas, ambas pintadas, oculta una de ellas por la que aparece con la composición considerada de Flaugier. Añade que ésta no guarda relación técnica alguna con la decoración del presbiterio, la cual se relaciona, en cambio, con la pintura de la cúpula primitiva. Señalado por don José Puig i Cadafalch que pudiera ser arrancada la pintura que está a la vista para su traslado a la tela, el Sr. Farré objeta la dificultad que el caso reviste para ello, en atención a como está realizada dicha obra». Libro de Actas de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona. Acta de la Sesión General de 20 de abril de 1945. Archivo de la Academia de San Jorge.

OTRAS NOTAS BIOGRAFICAS

BENEZIT, M.: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*.
 FLORENSA, Adolfo: *Conservación y restauración de Monumentos históricos* (1947-1953).

FLOREZ, Enrique: *España Sagrada* (2.ª edición). (No menciona Poblet).

IMBERT, Erasmo de: *Erasmus de Gónima*. Barcelona, 1952.

PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Vol. XIV, págs. 220-228 (no hay mención de la Sacristía Nueva).

PUIGGARI, José: *El Museo Universal*. Imp. Gaspar y Roig, Madrid, 1861, año V, núms. 18, 25, 26, 38 y 40; págs. 140, 197, 300-302, 315, 316 y 317. (Contiene interesantes grabados a la pluma, pero sólo una mención sobre la Sacristía en el texto de Puiggari, págs. 300-302).

RAFOLS FONTANALS, J. F.: *Entorn del nostre barroc*. Barcelona, 1936. (Inédito, Archivo Catedral Gaudí. Barcelona). Fols. 52-54.

SELVA, José: *El Arte español durante los Borbones*. Ed. Amaltea, Barcelona, 1943, pág. 179.

THIEME, Ulrich: *Allgemeines Lexikon des Bildenden Künstner*. Leipzig, 1916.

VILLANUEVA, Jaime: *Viaje Literario a las iglesias de España*. Imprenta de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1851, Vol. XX, Carta CXLI, páginas 148-156 (no menciona la Sacristía Nueva).