

Strand 5: Crafts in the Origins of Design

El taller Amigó: de la tradició al progrés. El camí cap al vitrall modernista

Sílvia Cañellas / Núria Gil

A Catalunya, com arreu d'Europa, l'art del vitrall havia viscut el seu moment àlgid durant el gòtic. Nous temps van portar una nova estètica i el vitrall va perdre, progressivament, la seva importància. Tot i que hi va haver diferents intents de recuperació al llarg dels segles XVII i XVIII, no va ser fins al segle XIX que aquesta recuperació es va cohesionar i es va fer efectiva.

Les restauracions de vells edificis i les noves construccions del segle XIX, comportaren la necessitat de restaurar antigues peces i de crear noves sèries de vitralls. Aquestes noves realitzacions es van fer, tant per a les antigues esglésies que havien perdut els seus vitralls gòtics o que els conservaven molt deteriorats, com per a les esglésies i edificis civils de nova fàbrica.

Sembla que a mitjan segle XIX els tallers locals no estaven encara massa preparats i van ser diverses les obres de nova factura que van ser realitzades a l'estranger. L'any 1864, el projecte de Claudio Lorenzale per a la vidriera de sant Blai i santa Àgueda per a l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona va ser enviat a França per a ser realitzat¹. Un any abans (1863), a la Seu de Barcelona, s'havia repartit l'encàrrec per a dues vidrieres de la façana entre París i Barcelona. A Barcelona s'havia construït la part decorativa, repetitiva, mentre a la capital francesa s'havien fet les figures. La documentació ens explica que la raó de la tria es va basar en el fet que els tallers locals eren més cars i trigaven el doble de temps en fer la mateixa feina².

¹Antonio AYMAR I PUIG, "Recuerdos de Barcelona. Vidrieras Santa Maria del Mar de Barcelona y noticias de algunas personas que han intervenido en la restauración de tan insigne monumento", *El Correo Catalan*, 9, 14 i 15-X-1913: 9-X-1913.

²Es tracta de les vidrieres de la tribuna sobre les capelles de la Immaculada i de les Fonts Baptismals. Aquestes havien estat pagades pel canonge Tomás de Puiguriquer. El disseny i la

Això, però, va canviar al llarg del segle i, tal i com ens mostra la documentació de l'època, hi va haver una progressiva i cada cop més ferma aposta cap als tallers de tradició local, i la intenció manifesta per part dels clients i fins i tot dels propis artesans de crear ja vitralls a Barcelona, per no haver de recórrer a tallers forans³. Entre els mestres de vidrieres protagonistes de la recuperació del vitrall podem esmentar Ramon Travila, autor de diverses obres per a l'església dels sants Just i Pastor i de la catedral de Barcelona⁴; Jorge Muller que va treballar en algunes vidrieres de la capella de santa Àgueda del Palau Reial Major de Barcelona; Ramon Salas, Joan Labe, Ramon Garcia, entre altres, van treballar a la catedral de Tarragona⁵. I potser per davant de tots ells per la quantitat d'obres produïdes i el camí recorregut, cal destacar el taller d'Eudaldo Ramon Amigó.

El taller Amigó

Amb una obra molt extensa tant de vidriera nova com de restauracions, el taller Amigó és considerat com un dels obradors capdavanters del premodernisme. El taller ha estat

direcció dels treballs van córrer a càrrec de l'arquitecte de la catedral Josep Oriol Mestres (Arxiu de la Catedral de Barcelona. *Miscel·lànea* 2, p. 26: Barcelona, novembre 1863).

³L'interès per a aquesta recuperació no va ser exclusiu dels vitrallers, sinó compartit amb els artistes-intel·lectuals de l'època, com es fa palès en el fet que fossin els mateixos membres de la *Comisión de Monumentos* encarregats de la restauració de la Capella de Santa Àgueda i dels seus vitralls els qui financessin, amb diners propis, l'assaig de vitralls, que ells anomenen «del país», executats pel vitraller Georg Muller. En el text que esmentem a continuació, publicat a la revista de la Il·lustració Catalana en referència al taller de Josep Serra, es demostra clarament l'interès que es tenia en aquell període per fabricar vitralls a Catalunya sense dependre de tallers estrangers: «*La referida fàbrica fou fundada per D. Joseph Serra en la ciutat de Mataró envers l'any 1879 qui, desitjós de no ser tributari dels estrangers en quant li fos possible treballa ja desde'l principi per a obtenir los esmalts directament; y fou tan satisfactori'l resultat obtingut en aqueix terreno qu'això sols li doná grandísima ventatja sobre los demás competidors*». «Artes Decorativas». *La Ilustració Catalana*. Barcelona: 15 de febrer de 1887. núm. 158. Any VIII, Tom. VIII, p. 46.

⁴Lluís CABO Artistes i artesans que, en el transcurs dels segles, han intervingut al temple parroquial de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona. Barcelona, Arxiu Diocesà i Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona, 1979, p. 13 i 40; Sílvia CAÑELLAS. «Projectes de vidrieres premodernistes per a la Seu de Barcelona», *A Butlletí del MNAC* I, 1, 1993, ps. 171-197: p. 173-174.

⁵Sanç CAPDEVILA La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el «tresor dels artistes, els capitulars». Barcelona, Biblioteca Balmes, 1935, p. 70-76.

poc estudiat i en resta encara per fer un recull complet de la seva obra. Iniciada aquesta tasca per les dues autores del present article, s'ha autenticat un important volum d'obres i han sorgit alguns documents interessants part dels quals volem donar a conèixer en el present article.

Les fonts per a la nostra recerca van des de la poca bibliografia⁶ prèvia que s'ha ocupat del taller, a revistes del moment, passant pels testimonis dels propis vitrallers de l'època, les restes de peces procedents del taller i, sobretot, els projectes conservats en diferents col·leccions, entre els quals cal destacar més d'un centenar d'aquarel·les procedents de la col·lecció de Paloma Somacarrera⁷.

Integren la Casa Amigó: Eudald Ramon Amigó, els seus fills Josep i Joaquim i tota una colla de treballadors dels quals molt pocs ens han deixat el seu nom⁸. Cal dir també que,

⁶Parlen dels Amigó algunes obres genèriques escrites a la dècada de 1980: Manuel GARCIA MARTÍN et altri *Vidrieras de un gran jardín de vidrios*, Barcelona, Catalana de Gas y Electricidad, 1981, p 37 i 40; Joan VILA-GRAU *Els vitrallers de la Barcelona Modernista*, Barcelona, 1982, p 67-69. S'ha ocupat del taller o de les seves obres de forma específica: A. AYMAR "Recuerdos..." 1913; Joseph GUDIOL, "De vidrieres i vidriers catalans" *Pàgina Artística de La Veu de Catalunya*, (Barcelona), CDXCII, (15-IX-1919); L. CABO "Artistes..." p. 13; Josep Maria GASOL *La Seu de Manresa. Monografia històrica i guia descriptiva*, Manresa, Caixa d'Estalvis de Manresa, 1978, p. 210; M. Montserrat MIRET *La Basílica de Santa Maria. Vilafranca del Penedès*, Vilafranca del Penedès, Museu de Vilafranca, 1987 p. 72, 78-82, 84; S. CAÑELLAS, «Projectes...». 1993; Llorenç TOUS *Vitrales de la Catedral de Mallorca*, Palma de Mallorca, Rotay club Palma-Almudaina, 1993, p. 31, 89 i 96; Sílvia CAÑELLAS, "Vidrieres conservades del taller Amigó a la Catedral de Barcelona (1972-1906)", a *Butlletí del MNAC*, 2, 1994, p. 93-113; Núria GIL FARRÉ, "La capella del Santíssim", a *Història de la Parròquia de Viladecavalls*. Quaderns d'història de Viladecavalls VI. Viladecavalls, Ajuntament de Viladecavalls, 1999, p. 43-50: p. 45; Josep MASABEU *Santa Maria de Montalegre. Església de l'antiga Casa de Caritat. Centenari 1902-2002*, Barcelona, Albada, 2004, p. 57-59; Sílvia CAÑELLAS i Núria GIL "Réintroductions techniques et "innovations" dans le vitrail catalan du XIXe siècle", A *Techniques du vitrail au XIXe siècle. Forum pour la conservation et la restauration des vitraux. Namur 14-16 juin 2007*, p. 45-54; Sílvia CAÑELLAS "Les vidrieres postmedievales del Monestir de Santa Maria de Pedralbes", A *Els Vitralls del Monestir de Pedralbes i la seva restauració*, p. 41-49, Barcelona, Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura, 2011; Francesc FONTBONA, *Els vitralls del cambril de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, p. 13.

⁷Agraïm a Paloma Somacarrera la seva amabilitat i les facilitats prestades per a l'estudi i publicació dels fons de la seva col·lecció particular.

⁸Entre aquests destaca Joan Bertran que va ser dissenyador de moltes de les peces fetes pel taller.

com veurem més endavant, molts dels principals dissenyadors, arquitectes i pintors catalans del moment van col·laborar amb el taller.

Des de mitjan segle XIX, els Amigó van ser autors de moltes obres, tant de nova fàbrica com restauracions, per a esglésies, edificis institucionals, comerços i cases particulars a Catalunya (Barcelona⁹, Terrassa, Igualada, Viladecavalls, Vilafranca del Penedès, Montserrat, Manresa, Figueres, Portbou, Sabadell...) i a la resta d'Espanya (Lugo, Segòvia, Madrid, Vitòria, Comillas, Terol, Santa Cruz de Tenerife, Palma de Mallorca, Ciutadella...).

L'iniciador d'aquesta nissaga de vitrallers va ser Eudald Ramon Nonat Amigó i Dou (1818-85). Fill d'un mestre llanterner procedent de El Papiol, va ser el director del taller que portava el seu nom¹⁰. Segons les factures de l'empresa, la fundació del taller s'havia produït l'any 1701¹¹. Hem de suposar que aquesta fundació no fa referència pròpiament al taller Amigó sinó al dels seus antecessors en les figures del pintor de vidrieres i mestre llauner Josep Ravella, primer, i, posteriorment, en la d'Hipòlit Campmajor, del mateix ofici¹². Eudald Ramon Amigó seria el continuador del mateix taller amb un canvi de nom, circumstància que retrobarem posteriorment en diverses ocasions. Amb

⁹Entre altres esglésies i edificis religiosos de la ciutat podem destacar els de: el Convent de santa Caterina, Nostra Senyora dels Reis, Santa Maria del Pi, Santa Maria del Mar, la Catedral, el Convent de Sant Joan de Jerusalem, el Santíssim Sagrament de Sant Miquel del Port, el Sagrat Cor de Jesús de Sarrià, Sants Just i Pastor, la Mercè, la Concepció, els Pares Escolapis, la capella de les Monges Adoratrius, el Seminari Episcopal, Santa Maria de Pedralbes, Santa Maria de Montalegre, el convent de l'Ensenyança... I també: el Palau Reial Major, el Cementiri de Montjuïc, l'Hospital de la Santa Creu, la Universitat Central, el Col·legi de Jesús i Maria de Sant Andreu, la casa *Ricart*, el cafè *Colon*, els magatzems *El Siglo*, la joieria *Guimet*, la botiga de queviures *Torra y San*, el cafè-restaurant *Gran Continental*, la sastreria *La ciudad de Londres*, la perfumeria *Lafont*, o bé la confiteria *La Palma*.

¹⁰Fill de Ramon Amigó i Puigcarbó, mestre llanterner de Barcelona, natural de El Papiol, i de Maria Dou i Senjaume, natural de Barcelona (AYMAR "Recuerdos..." 15-X-1913)

¹¹Les referències documentals i de factures sorgeixen de l'estudi de la tesi doctoral de Sílvia Cañellas Aproximació a l'estudi de les vidrieres de la Catedral de Barcelona: des de les primeres manifestacions a la conclusió del cimbori, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993, Col·lecció de tesis microfityxades, núm. 1804.

¹²«...lo suceí són pròxim parent D. Eudald R. Amigó heretant són crèdit, sos antics llibres i l'atresorat caudal de sa experiència», fragment extret de: «La Fàbrica de vidrieras pintades de D. Eudald R. Amigó», *La Ilustració Catalana*, Barcelona, núm. XVIII, 1, 30 desembre 1880, p. 143.

tot això, les primeres feines que tenim veritablement documentades com procedents del taller Amigó, se situen ja a la segona meitat del segle XIX.

El taller barceloní va canviar d'emplaçament en diverses ocasions. Durant el segon terç de segle XIX el taller estava situat al carrer de l'Espaseria núm. 18. Entre 1862 i 1869 tenien un obrador al 3r pis del convent de Sant Joan de Jerusalem de Barcelona, on van ser realitzats els vitralls per a l'absis de l'església de Santa Maria del Pi¹³. El 1873 tenien taller a la Gran Via de les Corts 238 i el negoci al carrer Tapineria núm. 44. En aquestes dates l'encapçalament de les factures ens parla de "Tienda de vidrios y hojalatería de Eudaldo Ramon Amigó"¹⁴. El 1878 el nom canvià pel d'"Eudaldo Ramon Amigó Trabajos de arte y comercio".

Durant els anys 80 la intervenció dels fills José i Joaquin va prendre cada cop més importància. Amb la mort del pare (1885) les factures van passar a nom dels fills: "Hijos de Eudaldo Ramon Amigó". En aquells moments, la necessitat d'ampliació del taller va fer que la seva seu es repartís entre el carrer de les Corts 102 i el carrer Viladomat 110-112, mentre el despatx es va mantenir al carrer Tapineria 44. Des de 1887, va ser el pintor Enric Monserdà i Vidal (1851-1926) qui es va encarregar de la direcció artística del taller¹⁵.

A partir de 1892 algunes de les factures van a nom de "Hijo de Eudaldo Ramon Amigó y Compañía, Sociedad en Comandita"¹⁶. Posteriorment, la casa Amigó es va associar

¹³«La Fábrica de vidrieras...» p. 143.

¹⁴A l'encapçalament de les factures, al costat del nom i la localització, s'explica que "se construyen vidrieras de colores, se curvan vidrios y cristales".

¹⁵«Enrique Monserdá. Justo tributo». *La Vanguardia*. Barcelona, 23 de febrer de 1928. p 7.

¹⁶A partir d'aquesta data es fa càrrec del taller Joaquín Amigó i Monteiro (1852-1925), segurament a causa de la mort del seu germà Josep. Joaquim Amigó va morir l'any 1925 (la seva esquela es troba a *La Vanguardia* Barcelona, 28 maig 1925, p. 2)

amb José Pelegrí¹⁷. L'any 1914 es va produir un succés tràgic al local del carrer Viladomat en assassinar un dels nebots del propietari el seu propi germà¹⁸.

La vitralleria continuà fins al 1920 quan el taller Pelegrí i Amigó s'associà amb el vitraller Antoni Oriach i Rovira (1888-1980), fill del també vitraller i pintor Lluís Oriach Casellas (1847-1937), qui va fer de director artístic d'aquesta casa¹⁹

El 1923 en la publicitat del seu taller es llegeix "Artes del vidrio y molduras s.a. Sucesora de Pelegrí y Amigó, José Homs y Luís Oriach"²⁰. Posteriorment, durant els anys quaranta del segle XX i arrel de la mort dels principals socis de l'empresa, tornà a canviar de nom, llavors, pel d'Artes del Vidrio A. Oriach²¹.

Innovació o recuperació tècnica?

La rellevància tècnica i l'espectacularitat estètica i artística de la nostra vidriera modernista ha fet que sovint s'hagin deixat de banda les manifestacions d'aquest art anteriors a aquest moviment. Podríem dir que mentre que el Modernisme va suposar l'esclat artístic, formal i estilístic, el premodernisme va ser l'antecedent immediat que va avançar pel camí de la tècnica. Les seves obres encara que situables dins d'una

¹⁷El 1896 José Pelegrí va crear una societat en comandita, juntament amb Baldomero Berenguer i Caba i Narciso Porqueras, per una durada de cinc anys per a la "*fabricación y venta de vidrieras artísticas y grabadas en cristal y trabajos relacionados con dicho ramo*" (la *Vanguardia*, Barcelona, 10 de maig de 1896, p 6).

¹⁸ *La Vanguardia*. Barcelona, 29 d'agost de 1914, p.3: Joaquim Amigó Cuyàs assassinà el seu germà Ramon d'un tret al cap per ressentiment degut a l'herència materna.

¹⁹*El vitrall modernista*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i Fundació Joan Miró, 1984, p. 89

²⁰Informació extreta del currículum presentat per Rafael Corzo, aprenent de vitraller al concurs Vinyals del 1928 (Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya C/134/26). Al concurs Vinyals es podien presentar els aprenents dels diferents rams de la construcció. S'ha conservat també una carta (16-II-1923) a nom d'aquesta empresa i signada per José Pelegrí, amb una oferta de pressupost per a vitrall emplomat per a l'Hospital de la Sant Pau. A la capçalera de la carta apareix la referència, Sucesora de Pelegrí i Amigó, José Homs y Luis Oriach. (Arxiu de l'Hospital de la santa Creu i de sant Pau. *Obres del Nous Hospital 1892-1959*. Volum XIV, carpeta 13, vidres. 1921-1929. Proveïdors). Vegeu també: *Anuari de les Arts Decoratives*, Barcelona, 1923, p. XLVI

²¹A Antoni Oriach el va succeir el seu nebot Francesc Alavedra. El 1981 l'empresa va tancar (informació facilitada pel vitraller Xavier Bonet). Fins al seu tancament, aquesta empresa es trobava al carrer Viladomat.

estètica academicista i historicista, mostren ja l'evolució tècnica que calgué per tal de fer possible el camí cap a les obres del Modernisme.

La restauració de les vidrieres de les esglésies de Santa Maria del Pi i dels Sants Just i Pastor de Barcelona van posar en evidència els pocs coneixements que sobre les antigues tècniques tenien els tallers locals. Tomàs Padró i el taller Amigó es van enfrontar en aquestes feines al desconeixement del procediment i a la inexistència de vidres similars als antics. No disposaven tampoc de grisalles adequades²².

Però les seves feines van iniciar el canvi i es van constituir en els avançats de la renovació tècnica del vitrall. Així, a finals de segle es disposava ja de tots els elements necessaris per a la realització de bones peces i el problema, segons Antoni Rigalt havia passat a ser el dels terminis fixats i la competència de preus que atemptaven contra el bon fer de l'art del vitrall.

Els encapçalaments de les factures del taller Amigó ens donen pistes sobre aquestes innovacions. El 1873 s'hi diu que es fan vidrieres de colors i corben vidres. El 1878 l'encapçalament ha canviat i ens explica que són especialistes en gravar, matisar, corbar, lapidar vidres i que estan també especialitzats en objectes de llauna, zinc, plom... A partir de 1891 sota del text es remarca que s'han especialitzat en l'elaboració de mussolines-esmalt, cosa que diu que és una gran novetat. Aquesta anotació sobre les mussolines-esmalt es manté durant un temps i ja el 1905 esmenten les mussolines gravades.

Cal, però centrar-se en les peces per tal de veure quins dels procediments utilitzats pels diferents tallers han de ser considerats com innovacions i quins són més aviat recuperació d'antigues tècniques.

²² Antoni RIGALT "Presentación de algunas muestras de vidrieras de color, y explicación de los procedimientos seguidos para pintar y construir las mismas, desde la aparición de este arte, hasta nuestros días", *A Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 3a època, vol. 2, p. 291-297: p.293, Barcelona, 1900. Detalla que treballaven "sin conocer el procedimiento, con unos vidrios que no tenían ninguna semejanza con los antiguos, no disponiendo de ninguna grisalla, únicamente del rojo para las carnes, que les daba una entonación antipática, y el negro para los ropajes, que ensuciaba los tonos"

L'aplicació de grisalla, de sanguines i carnacions, es va mantenir al llarg dels segles. El problema però que plantejava era la seva mala qualitat. Les vidrieres del XIX presenten sovint defectes de cuïta que fan que la grisalla hagi desaparegut. El cas del taller dels Amigó és molt clar en aquest sentit. Els problemes principals de les seves peces apareixen precisament en la consolidació d'aquests colors vitrificables²³. Groc d'argent i esmalts són altres dels elements de vell ús que es renoven en aquestes èpoques.

Un dels elements de nova aplicació que són considerats a l'època com a inconvenients, són precisament els vidres industrials de nova factura. La regularitat de la seva superfície i del fet que no s'assemblen als antics són destacats com a fets negatius. Es busquen diferents textures i contrastos en la superfície del vidre a utilitzar en els vitralls per poder així obtenir els jocs lumínics que proporcionava la irregularitat del vidre dels vitralls medievals. Això que s'anirà generalitzant durant el segle XIX tindrà el seu esclat en el moment modernista amb l'aparició de vidrieres amb vidres de textures i colors diferents combinats i l'aplicació de peces emmotllades i altres tipus de vidres que enriqueixen la superfície en color i textura. Queda en segon terme, i sovint fins i tot eliminada, la presència de grisalla i altres colors vitrificables i de cimentació.

Tradició i localisme

Els models dels dissenys de la part ornamental de les peces del taller tenen molt en comú amb els que apareixen en els repertoris de l'època. Els dissenys conservats procedents del propi taller i les vidrieres que van fer per a la Seu de Barcelona o per al monestir de Pedralbes mostren aquests dissenys ornamentals (1895), que tenen el seu origen en medallons i lòbuls de vidrieres del món medieval²⁴. En podem trobar de molt

²³És ben apreciable en les vidrieres del Panteó Mariano Ubios e Ibarra i de la seva germana Victoriana Via Santa Eulàlia, núm. 107-108, Agrupació 3a al cementiri de Montjuïc de Barcelona obra del taller Amigó del 1907. I és el problema que es van trobar amb la restauració de les vidrieres de la Catedral de Lugo, Espanya, obra del mateix taller (restaurades per M3).

²⁴Tant en els de la col·lecció de Paloma Somacarrera com en els conservats a l'ACB és evident aquest fet. Vegeu: CAÑELLAS, "Projectes..." p. 188-189; CAÑELLAS, "Vidrieres conservades..." p. 99 i CAÑELLAS "Pedralbes..." p. 42 i 46.

similars en algunes “grisalles Císter” del segle XIII²⁵. Alguns dels seus fons, com els aplicats al monestir de Pedralbes, tenen uns dibuixos en grisalla en forma de creu d’inspiració vegetal que recorden alguns fons medievals d’origen britànic recollits també per algunes peces, sobretot angleses, del XIX²⁶. Localisme, tradició i internacionalització es confonen i s’agermanen.

Les fonts gòtiques són també les triades per a les arquitectures. Els seus referents els podem trobar en els edificis gòtics per als quals es van fer les noves vidrieries. Són estructures pròpies de les grans sèries de vidrieries del segle XIV i són les mateixes que trobem a la taula de vitraller de Girona²⁷. Són, per altra banda, models arquitectònics de dossers comuns a moltes altres vidrieries del neogòtic tant català com internacional. La utilització de models extrets del gòticisme prevalen en els edificis religiosos, ja que gòticisme i cristiandat van estretament lligats.

En relació a les figures, cal dir que també tenim algun cas d’inspiració directa en peces gòtiques. L’exemple de la santa Tecla representada en una de les dues darreres vidrieries de l’absis de la Catedral de Barcelona, és clar. La figura s’inspira directament en la santa representada en el retaule de Sant Sebastià i Santa Tecla de la mateixa Seu. La figura de la santa, dissenyada per Agustí Rigalt l’any 1880 i portada a vidre per la casa Amigó, segueix fidelment la forma de la imatge del retaule esmentat que havia estat realitzat en el tombant del segle XV al XVI²⁸ (Fig. 1).

²⁵La Catedral de Salisbury i la de Troyes, la Saint-Chapelle i Notre-Dame de París i Chartres, entre molts altres, en tenen bones mostres.

²⁶Richard MARKS, *The Medieval Stained Glass of Northamptonshire*, Oxford, Oxford University Press, 1998 p. XXIX; Catherine BRISAC *Le Vitrail*, Paris, Nathan, 1985, p. 146-147 i 150.

²⁷Vegeu: Rosa ALCOY «Architectures habitees et edifices de representation dans le vitrail gothique catalan (1320-1430) dins *Representations architecturales dans les vitraux*. Liège, Commission royale des Monuments, sites et Fouilles de la Région wallonne, (Dossier 9), 2002, p. 95-104.

²⁸La peça gòtica per a una capella del claustre de la Catedral de Barcelona, es conserva avui a la capella de l’església dedicada al Cor de Maria, a Sant Sebastià i a Santa Tecla. Encarregada a Jaume Huguet pel canonge Joan Andreu Sors el 1486, va ser en realitat realitzada pel taller dels Vergós. (Joan SUREDA i altres *L’Art Gòtic a Catalunya. Pintura III Darreres Manifestacions*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, p. 101, 127 i 143)

Contactes amb l'exterior

Els vitrallers catalans del s. XIX no es van conformar amb la simple imitació de les models antics. Es van obrir també a influències externes, que els arribaren mitjançant revistes especialitzades i exposicions. Van també tenir un paper cabal els viatges a l'estranger que realitzaven els mateixos vitrallers per conèixer de primera mà el que es feia a la resta d'Europa.

A partir de mitjan segle XIX noves propostes artístiques van arribar progressivament a Catalunya. Aquestes es van difondre a través d'exposicions internacionals i de publicacions periòdiques d'arts decoratives i d'arquitectura, tant nacionals com internacionals, a les quals en van estar subscriptes la majoria d'artistes.

La concepció d'aparador del potencial artístic i industrial de les grans exposicions universals europees del XIX, i el seu poder com a divulgadors artístics, industrials i de progrés, van ser plenament utilitzats pels nostres tallers de vidrieres. Com ho van fer altres, els Amigó van aprofitar la celebració d'aquestes trobades i intercanvis de coneixements per a posar-se al dia i donar-se a conèixer.

Així, el 1867, José Amigó va participar amb diferents obres a l'exposició de París. Per altra banda, en aquesta exposició va conèixer els procediments de la policromia i el gravat en vidre, tècniques ja conegudes a Europa, hi que va importar al seu obrador²⁹. Anys després trobem aquest taller participant a l'Exposició Universal de Chicago de 1893³⁰.

La seva participació a l'Exposició Universal celebrada a Barcelona el 1888 fou molt important: hi van presentar nombrosos vitralls pintats, gravats a l'àcid i cornucòpies, i van competir en qualitat amb les empreses presents procedents de França, Bèlgica i Alemanya³¹.

²⁹*La Il·lustració Catalana*, Barcelona, 30 de desembre de 1880. Any I, núm. 18, p. 143.

³⁰*La Vanguardia*, Barcelona, 16 de Maig de 1893, p.5.

³¹Támaro, E. *Vidrieras de Colores.* "La Dinastía". Barcelona Año VI, núm. 3138.25 de desembre de 1888, p.2.

Joaquín Amigó, per la seva banda, va estudiar a l'estranger per aprendre els nous avenços. En tornar, va experimentar amb el vidre corbat³². Això degué produir-se cap als anys 70 del segle XIX, ja que, com s'ha comentat anteriorment, als encapçalament de les seves factures de 1873 ja figura que corben vidre.

Com hem vist, les innovacions tècniques arribaven per diferents camins. De la mateixa manera, també els nous corrents estètics van seguir les mateixes vies d'introducció. Ho podem veure en alguns exemples, com el conjunt de petites peces que es troba en un monument funerari del cementiri de Montjuïc³³. L'historicisme neogipci s'inscriu aquí en l'exotisme dominant en l'estètica europea que té les seves arrels en el Romanticisme i el gust per l'exotisme. Les peces, avui molt malmeses, mostren al cim l'Horus Behdety en forma de disc solar amb les ales esteses. Aquest, que s'associa al falcó d'Horus, simbolitza aquí el protector del difunt en el seu camí cap a la vida del més enllà. Al voltant té flors de la passió associades amb la mort i la resurrecció. El centre era ocupat per caps de santes, avui totalment perdudes. El projecte d'una d'aquestes peces es conserva a la col·lecció de Paloma Somacarrera i gràcies a ell coneixem el seu aspecte inicial (Fig. 2).

Artistes col·laboradors

En les obres executades pel taller Amigó, la modernitat estètica no l'aportava el mateix vitraller com seria comú en tallers posteriors, sinó que eren els artistes i arquitectes dissenyadors dels vitralls els responsables d'aquest progrés³⁴.

³²El fet de viatjar a l'estranger per aprendre noves tècniques era un fet comú entre els artistes i artesans d'aquest període. Tenim documentats viatges fets per Europa dels vitrallers: Antoni Rigalt, Josep Serra, o Frederic Vidal i Puig, o Antoni Oriach, *La Il·lustració Catalana*, 30 de desembre de 1880. Any I, núm. 18 p. 143, *La Il·lustració Artística*, 2 de setembre de 1907. Any XXVI, núm. 1340, p. 14.

³³Via Sant Oleguer, núm. 49, Agrupació 5a, núm 145. Vegeu: Fernando CORTÉS, Carmen DOMÍNGUEZ, Sílvia CAÑELLAS "Autre utilisation, autres techniques. Vitrail et art funéraire en Catalogne" A *Techniques du vitrail au XIXe siècle. Forum pour la conservation et la restauration des vitraux Namur 14-16 juin 2007*, p. 221-228: p. 223 i 226.

³⁴Tenim constància que van col·laborar amb el taller, entre altres, els arquitectes José Oriol Mestres, Jeroni Martorell, Elies Rogent, August Font i Josep Puig i Cadafalch els pintors Enric

Estèticament molts dels vitralls sorgits d'aquest taller provenen de models historicistes, molt arrelats a finals del segle XIX. Els responsables de l'encàrrec eren arquitectes com Joan Martorell, Josep Oriol Mestre, Francesc de Paula Villar, Camil Oliveres o Elies Rogent que encarregaven al taller l'execució de les obres i sovint en proposaven els dissenys.

Per altra banda, també trobem projectes sorgits de la mà de pintors de renom de l'època. Van ser col·laboradors habituals d'aquest taller: Claudio Lorenzale, un dels principals representants del moviment nazarè a Catalunya, i els seus deixebles Tomás Padró, Agustí Rigalt i Enric Monserdà³⁵.

Per entendre millor l'organització del taller, podríem esmentar el fet que no sempre els pintors projectaven la peça complerta. A la Catedral de Barcelona hi ha diversos casos en els quals les figures i els fons ornamentals procedeixen de diversos projectistes³⁶. Sembla que això mateix podria haver passat amb els dissenys de Claudio Lorenzale. El cas dels projectes per als àngels de la capella-panteó del palau de Sobrellanos (1881) així sembla mostrar-ho (Fig. 3)³⁷. Amb unes figures perfectament dissenyades, però amb els fons en blanc, són mostres clares del pinzell del pintor nazarè. El cas de Monserdà, per contra, sembla diferent i la seva integració com a director artístic del taller suposaria uns projectes molt més complexes i complets, com veiem a la rosassa de l'església del Monestir de Montserrat (Fig. 4).

Monserdà, Clàudio Lorenzale, Francesc Morell i Cornet, Isidre Lozano, Torres Garcia, Apel·les Mestres, Agustí Rigalt i Pelegrí Talarn Anglès.

³⁵Molts dels principals artistes catalans van disposar de la possibilitat de rebre formació acadèmica a Roma, gràcies als ajuts que oferia la Junta Particular de Comerç de Barcelona. Aquest fou el cas de Claudio Lorenzale format a Roma entre 1840 i 1850, on va conèixer el nazarènisme d'Overbeck i d'altres artistes alemanys instal·lats a Itàlia.

³⁶Són clares en aquest sentit les factures pagades a Agustí Rigalt per als dissenys de les figures de Santa Tecla i Sant Jordi, més amunt esmentades. Per altra banda, l'arquitecte José O. Mestre va ser el projectista de moltes de les parts ornamentals de les vidrieres del XIX de la Catedral de Barcelona, mentre les figures van ser fetes en altres moments i seguint projectes d'altres artistes.

³⁷Situat a Comillas és obra de l'arquitecte Joan Martorell i Montells (Barcelona 1833-1906). Vegeu: Manuel GARCÍA MARTÍN *Comillas Modernista*, Barcelona, Gas Natural SDG. SA. Martin Editor. 1993. Agraïm la informació oferta i l'amabilitat prestada per aquest autor i el permís per a la publicació de les seves fotografies.

Tancament

Amb tot això, podem remarcar alguns dels elements definitoris del taller: la producció d'Eudald Ramon Amigó estava estèticament vinculada al gust dels historicistes decimonònics i allunyada dels posteriors preceptes modernistes; els seus assajos tècnics, amb influències europees i tradició local i el suport d'artistes de renom, van obrir camí cap el vitrall modernista; la seva intuïció comercial els va portar a vendre prestigi i innovació, a vendre modernitat.

En les obres del taller Amigó, sobretot les de finals del segle XX, ja tenim presents tots els elements tècnics necessaris que després emprà el Modernisme, allò que els manca és el canvi estètic cap a les formes toves i sinuoses pròpies d'aquest moviment.

Com a tancament cal dir que tot just iniciem l'estudi d'un dels tallers més importants de la Barcelona de finals de segle XIX. Un munt de projectes conservats esperen trobar la seva corresponent obra; un munt d'obres esperen trobar la seva atribució. Mostrem aquí alguns dels encaixos ja realitzats i aportem algunes anàlisis de la forma de fer d'un taller que es configura com un dels principals agents de canvi del vitrall català del s. XIX, abans de l'esclat del Modernisme, i en un dels més importants precursors d'aquest moviment en el camp del vitrall.