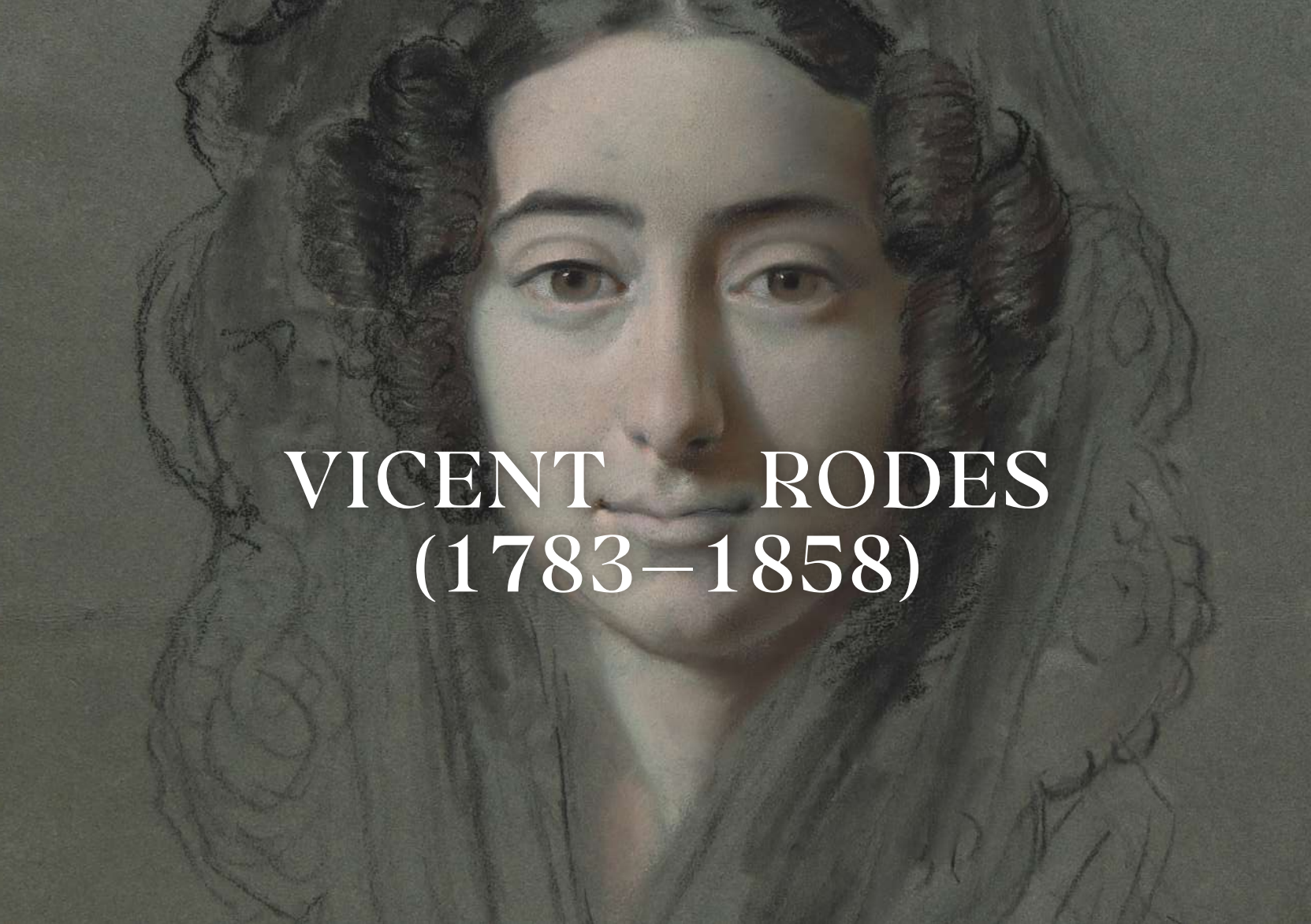


VICENT RODES (1783–1858)

05–11/2026 • 15–01/2027

VICENT RODES (1783–1858)

PASTELS

PALAU ANTIGUITATS

MARTÍNEZ AVEZUELA

DE NADAL FINE ARTS BARCELONA

VICENT RODES:
LA IDENTITAT I LA MEMÒRIA PINTADES

Francesc Quílez Corella

Començo la redacció d'aquestes pàgines amb una explicació dels motius pels quals ho faig. D'entrada, encara que pugui resultar una obvietat, tots els nostres actes obeeixen a una motivació i a una casuística que en aquest cas es remunta a uns mesos enrere, quan els amics Albert, Àlex i Jordi em van fer partícip de les seves descobertes i de la tasca de recopilació d'obres del pintor Vicent Rodes i Aries (1783-1858); que havien pogut reunir mercès a anys de dedicació i a l'exercici exemplar d'una pràctica professional que ha contribuït a dignificar el paper i la funció de l'activitat antiquària. La contemplació de noves realitzacions del mestre alacantí va servir per renovar la meva admiració per un artista que feia anys havia format part dels meus interessos professionals i que havia determinat la meva participació en el catàleg d'una exposició antològica que, entre els anys 2018 i 2020, es va celebrar a més de la seva ciutat nadiua —Alacant—, a Castelló, València i Valls. De la mateixa manera, mentre vaig ocupar el lloc de cap del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya, vaig tenir la satisfacció de poder incrementar el patrimoni del Gabinet amb algunes produccions de Rodes d'una qualitat artística innegable, les quals van confirmar l'excel·lència d'un artista no massa conegut entre el gran públic.

Contagiat per l'entusiasme que em van transmetre els impulsors del projecte, he de reconèixer que no em va costar gaire acceptar l'encàrrec que em van fer i que consistia en escriure sobre un autor amb el qual havia mantingut una gran complicitat i tenia una certa familiaritat. No cal dir que el compromís adquirit va representar un repte, atès que automàticament vaig ser conscient que no em podia limitar a recuperar el que ja havia escrit no feia gaires anys, limitar-me a fer un mal refregit o reescalfar un plat que se'ns podia indigestar tant als lectors com a mi mateix. Vaig pensar que havia de fer front a aquest desafiament adoptant unes premisses metodològiques i un enfoc diferent que, segons la meva opinió, havia de centrar-se en la necessitat de fer noves aportacions inèdites, malgrat que en la ja esmentada publicació, tots els articulistes que van participar ja

havien realitzat una contribució molt notable que exigia posar en valor altres aspectes complementaris que poguessin enriquir la figura de Rodes.

Per tant, l'assumpció d'aquesta premissa, m'obliga a intentar explorar altres qüestions que fan referència tant a les vicissituds personals de l'artista, com —sobretot— al context històric, cultural i social en el qual es va emmarcar la seva creativitat i examinar com aquestes referències, sense caure en el determinisme, sí que van condicionar la seva resposta estètica o el seu posicionament ideològic. També he decidit aprofitar l'oportunitat que se'm brindava per buscar nous incentius que servissin per estimular la reflexió sobre algunes particularitats de la pròpia història de l'art, una disciplina que, al meu entendre, necessita, sense derivar en una actitud de pessimisme ontològic, revitalitzar-se i donar resposta a una certa crisi de legitimitat. Aquest exercici meta-històric planteja més dubtes que no pas solucions màgiques i formula alguns interrogants que no tenen una resposta senzilla. Tanmateix, malgrat la incomoditat que pot generar abordar aquest tipus de matèries, penso que no es tracta de caure en l'autocomplaença, sinó que el que cal és posicionar-se, arriscar-se i obrir en canal un debat que, malgrat les dificultats o la mandra que pot provocar, és del tot imprescindible per tal de cobrar impuls i fer un esforç de regeneració de la caixa d'eines que ens proporciona una disciplina que no pot incórrer en el conformisme.

He decidit obrir la reflexió teòrica fent referència a un dels elements que per a mi és un dels més fonamentals i nuclears. Em refereixo a la necessitat de revisar el model i els criteris de construcció del cànon artístic català, una necessitat de revisionisme que cal fer extensiva a un marc teòric i conceptual que, tradicionalment, sempre s'ha emmirallat en el model francès més que no pas en l'anglosaxó. Més endavant em dedicaré a desenvolupar aquesta idea i intentaré exemplificar de quina manera la rigidesa de l'estructura canònica limita molt l'abast i la valoració de les aportacions més heterodoxes i més complexes, com les que va representar el cas de Vicent Rodes i Aries, artista molt arquetípic del segle XIX. L'exemple de Rodes permet visualitzar la dificultat d'adaptació i assimilació que sempre ha tingut un model construït sobre bases subjectives, dogmàtiques i poc permeable a la inclusió d'altres criteris de judici.

Penso que un dels grans dèficits de la historiografia artística catalana és l'absència de grans debats teòrics a l'entorn d'una disciplina que és deutora de les aportacions d'investigadors amb un predomini de la formació històrica, en detriment d'altres disciplines socials. Sense negar l'evidència que la contribució de tots ells ha estat molt destacada i ha contribuït al creixement dels estudis artístics, el cert és que ben entrat el segle XXI la historia de l'art català encara no ha abordat amb la profunditat i el rigor necessaris les bases del seu edifici epistemològic. Afortunadament, en els darrers anys, hi ha hagut intents, per part d'algunes institucions patrimonials, molt plausibles i lloables d'incorporar nous noms a un cànon que s'hauria de caracteritzar per la seva naturalesa oberta i permeable. Sembla existir un consens generalitzat respecte a alguns dels noms que haurien d'ocupar un lloc en aquest temple de l'imaginari artístic català. En termes generals, hem acceptat, sense massa discussió, l'existència d'una genealogia canònica que estaria formada —en gran part— per artistes pertanyents a la generació que cavalca entre finals del segle XIX i inicis del XX i aquests genis individuals, figures indiscutibles —atès els seu pes específic— haurien obligat a fer una decantació cap a una priorització de determinats períodes de la historia de l'art català en detriment d'altres. Malauradament, malgrat l'intent de visibilitzar un cànon, aparentment objectiu, el cert és que en aquest procés de selecció sempre han pesat molt els prejudicis estètics o la construcció d'un constructe teòric —el de la modernitat artística— que ha actuat com a obstacle mental per obrir el ventall i incorporar altres perspectives. També és cert que el predomini de la individualitat creativa, del creador envoltat d'un aura carismàtica i genial, dificulta la possibilitat de veure la producció artística com un moviment de fons, un context en el qual intervenen altres factors, de tipus social, cultural, històric, ideològic, polític, etc.

En qualsevol cas, tampoc no cal tenir massa capteniment per imaginar quins noms del context artístic català podrien formar part d'aquest Olimp màgic. Podem esmentar, entre d'altres, els noms de Marià Fortuny (1838-1874), que en aquest sentit, actuaria de nexe entre una tradició —deutora de l'esplendor medieval i interrompuda per una suposada decadència -fonamentada en apriorismes i prejudicis poc fonamentats— renaixentista i barroca, i la modernitat. Fortuny, el pintor català més internacional, faria la funció de frontissa entre dues cosmovisions. Amb ell l'art català prendria autoconsciència de formar part d'un moviment ascensional i de caire evolucionista que culminaria a finals del segle XIX, coincidint amb l'aparició de les grans figures artístiques. És evident que la decisió per ser admès en un club tant selecte i amb un estricte dret d'admissió lluny de respondre a criteris més flexibles que permetessin l'ingrés d'altres membres pertanyents a altres èpoques, sempre ha estat molt determinista i poc favorable a tolerar els desviacionismes heterodoxos.

En aquest panteó d'homes il·lustres, a més de Fortuny, a tots ens venen al cap altres noms de candidats elegits per compartir residència, com pot ser el nom dels següents pintors: Ramon Casas (1866-1932), Santiago Rusiñol (1861-1931), Isidre Nonell (1872-1911), Heremegild Anglada i Camarassa (1871-1959) i sobretot, la tríada, més internacional, formada per: Pablo Picasso

(1881-1973), Salvador Dalí (1904-1989) i Joan Miró (1893-1983). Tots ells, llevat d'alguna experiència amb un accent més local, presumeixen de compartir una pàtina cosmopolita, com una característica que també seria compartida, en termes de quinta-essència, pel que sens dubte ha esdevingut el símbol més icònic i universal del cànon artístic català, Antoni Gaudí (1852-1926), qui ha estat convertit en una marca registrada del talent artístic català, expressat en una obra original i irrepetible.

I ara és quan entra en escena el nostre protagonista i crec que és el moment adient per preguntar-nos si la seva va ser una contribució prou significativa com per contemplar l'opció que Rodes mereixi formar part del cànon pictòric català. D'entrada, no podem negar l'evidència que, com tants altres col·legues seus, el pas del temps ha contribuït al decliu de la seva obra i, per extensió, d'una figura que, durant els anys que va viure, va esdevenir el principal retratista barceloní —i per extensió català— de les dècades centrals de la primera meitat del segle XIX. La constatació objectiva entra en conflicte amb el canvi dels criteris de gust i de valoració d'una producció que, per diferents motius, ha estat menystinguda i desconsiderada, atès que, llevat d'un nombre reduït d'especialistes, la seva creativitat no ha trascendit, ni ha merescut l'apreci que crec que mereix. No sé si per esdevenir un referent del cànon català, però sí per servir com a pretext per poder reflexionar sobre els unilateralismes canònics.

No endebades, el pintor d'origen alacantí va esdevenir un reputat especialista en el gènere del retrat, com palesa l'existència d'un gran nombre de treballs que confirmen, a més d'una prolixa i fecunda activitat, una clientela molt fidel que va saber valorar les seves qualitats i una destresa en el domini de la tècnica al pastel, de la qual va esdevenir el representant més conspicu del seu temps. Curiosament, aquesta alta capacitació per treballar —molt particularment sobre el suport de paper— i fer-ho amb gran solvència i molta eficàcia ha resistit molt bé el pas del temps, fins al punt de convertir-se en una qualitat que ha acabat per associar-se al seu nom, fet que li ha permès disposar d'una parcel·la pròpia en el context de l'art català del segle XIX. En aquest sentit, la crítica especialitzada ha mantingut una absoluta fidelitat a un dels estereotips que més ha contribuït a caracteritzar el treball de l'autor.

Tanmateix, seria molt injust reduir el talent de Rodes al de considerar-lo un mer artesà dotat d'unes habilitats manuals que l'acostarien a la d'un tècnic amb una capacitat per resoldre els problemes compositius amb eficàcia, resolució i assolint el principi de la versemblança en la representació del rostre. Una valoració d'aquest tipus menysté una qualitat inherent a tots els artistes que van desenvolupar la seva activitat en un sistema artístic, com el pre-modern, en el qual encara no hi ha havia un reconeixement social dels pintors, no es donaven encara les condicions per l'existència d'un mercat en el qual regia la llei de l'oferta i la demanda, els bens artístics encara no es podien considerar mercaderies i els artistes encara estaven supeditats a un academicisme que limitava molt la seva llibertat creativa; per no parlar del fet que el reconeixement de l'autoria no tenia encara un gran pes específic en la plusvàlua econòmica de les obres d'art. Pel que fa a aquest darrer aspecte només cal posar en evidència la limitada quantitat de composicions fetes per Rodes que duen la seva signatura.

Una prova més de que, en el cas de Barcelona, durant la primera meitat del segle XIX, les lleis del mercat capitalista encara es trobaven en una fase molt embrionària de desenvolupament. Més aviat hem de pensar en un funcionament d'un sistema precapitalista que encara mantenia pràctiques regulatives i intervencionistes. La prova és que en la decisió de l'obtenció dels encàrrecs pictòrics deuria funcionar molt la posició social de l'artista, la seva pertinença a una elit acadèmica i com aquesta adscripció institucional podia facilitar l'accés a uns grups dominants necessitats de satisfer les seves pulsions estètiques. Encara que aquests aspectes sociològics han estat poc estudiats i necessitarien d'una explicació molt més extensa que la que ens permet un text d'aquesta naturalesa, hem de suposar que la influència, la capacitat d'exercir-la i la xarxa de relacions socials que l'artista podia establir amb els potencials clients, en un primer moment —més que no pas el talent— deurien ser determinants per poder accedir als primers encàrrecs. Ara bé, resulta evident que aquesta via de penetració social hagués estat insostenible sense una demostració d'unes qualitats que permetessin superar un estadi inicial i ajudessin a generar un efecte multiplicador que es traduís en un increment del nombre de persones interessades en encarregar una obra al pintor. La reputació i el reconeixement els deuria obtenir progressivament, però sense aquest impuls inicial, sense l'existència d'un ecosistema favorable, amb un alt factor de capil·laritat social, molt probablement, el pintor hagués tingut més dificultats per assolir l'èxit que va obtenir.

Per exemple, tot i que no existeix unanimitat sobre la data del trasllat de Rodes a Barcelona, sí que hi ha una absoluta coincidència a l'hora de considerar que aquestes circumstàncies socials —el que podríem definir com un *entourage* de relacions socials aristocràtiques— es troben al darrera del seu viatge a la capital del Principat. L'opció més plausible, a partir de les dades documentals exhumades, és aquella que avança el viatge a l'any 1819 i explica que la causa del mateix seria la d'acceptar l'encàrrec de pintar el retrat de Francisca de Asís Gutiérrez de los Ríos y Solís, duquessa de Fernán Núñez i comtessa de Cervelló. A aquest primer viatge d'anada i tornada, el succeiria un segon, realitzat el 1820, per encarregar-se de fer el retrat del que va ser Capità General de Catalunya entre 1802 i 1808, Joan-Procopi de Bassecourt i Bryas, comte de Santa Clara

i baró de Maials. Per desgràcia, no coneixem quin és l'actual parador d'aquests dos primers encàrrecs barcelonins que, és indubtable, van tenir una alta significació per a la carrera ascendent del pintor. En qualsevol cas, el que sí que és incontestable va ser la decisió ferma del pintor d'instal·lar-se a viure Barcelona a partir de l'any 1820 i després d'un breu període de temps en el qual va residir en una fonda, Rodes va fixar el domicili familiar al carrer d'Escudellers, a la mateixa casa en la qual ja hi vivia el pintor Pau Rigalt (1778-1845), pare del paisatgista Lluís Rigalt (1814-1894), amb qui va arribar a mantenir una gran relació d'amistat.

Tots dos episodis li van permetre iniciar un període d'activitat molt fecund, una successió continuada d'encàrrecs, la majoria d'ells retrats solemnes i pomposos, presidits per un gust estètic convencional i per unes fórmules artístiques abarrocades, estereotipades i compromeses amb l'art acadèmic oficial. Les anteriors característiques formals defineixen un primer grup d'obra, format per un corpus important de composicions, que documenta una actuació acostada a una tipologia de retrats amb escadusseres aportacions noves i adaptat als criteris de representació imposats per les experiències pictòriques apreses a l'etapa de formació llevantina. Som davant d'un model de retrat que beu en les fonts de la tradició pictòrica espanyola, poc amant de desviacions i d'experiments heterodoxos. La contemplació dels resultats finals d'una etapa, que caldria emplaçar en el ventall cronològic —que va de 1820 a 1840— no convida a l'optimisme, perquè l'autor no sembla sortir d'un guió, d'uns preceptes canònics que ell accepta sense oferir cap resistència o introduir algun signe que permeti albirar un canvi de rasant en la seva producció retratística. De tota manera, la fredor i inexpressivitat que desprenen aquestes imatges, l'efecte de distància emotiva que produeix la seva visió no entra en contradicció amb un estil pulcre, depurat, que permet visualitzar les característiques d'un llenguatge ancorat en una sòlida formació i un domini solvent de l'ofici pictòric que s'exterioritza en una estructura compositiva equilibrada, classicista, amb unes anatomies ben configurades i, sobretot, amb una paleta de colors molt variada, en gran part deutora de l'aprenentatge al costat del valencià Vicente López (1772-1850).



En definitiva, les pautes visuals que imposava el denominat retrat d'aparell, amb un repertori de característiques teatralitzades. molt predeterminat i amb una iconografia que no admetia cap desviació canònica, permeten explicar la decantació de Rodes cap una gramàtica insulsa, mancada dels revulsius necessaris per provocar emocions. Ara bé, les solucions acomodatícies no desmereixen la qualitat d'una clientela aristocràtica i dirigent d'un alt nivell social. Per la seva obra va desfilar la flor i nata de l'oligarquia i de les classes dirigents catalanes i espanyoles de l'època, confirmant una dinàmica que el pintor ja havia iniciat durant l'etapa d'activitat valenciana, un moment en el qual ja havia prestat el seu talent per representar alguns membres d'aquesta societat nobiliària i militar. Els retrats militars, amb tota la parafernalia de condecoracions, medalles, bandes i bengales, també van esdevenir una de les especialitzacions de Rodes, autor, entre d'altres dels retrats dels generals Castaños, Ramón de la Rocha, Manuel de la Concha i Mina. Als ja esmentats cal sumar els protagonitzats per nobles com ara, el baró de Corbera, el duc de Solferino, els comtes de Santa Clara, d'Espanya, de Santa Coloma, els intendents Manuel de Fidalgo i Antonio Barata o les duquesses de Fernán Núñez o de San Carlos.

De tota aqueta ingent producció, amb els corresponents encerts i desencerts, per mi el retrat doble dels senyors de Montserrat —pintat a València el 1822— s'erigeix, per diverses raons, que m'agradaria explicar breument, com un dels més meritoris de tota aquesta etapa. Per començar es tracta d'una iconografia diferent, la del retrat doble, no massa usual en l'obra de Rodes, que sobresurt, pel que fa a les seves característiques formals, per la seva elegància, composició i color. La tela també constitueix un compendi de valors culturals i socials, que palesen el conreu d'una estètica proto-romàntica, més reconeixible en la levita i la corbata de llaç que duu el protagonista masculí, Francisco Ignacio de Montserrat. El tipus de pentinat, de tall de cabell amb unes patilles molt ostensibles, amples i llargues, subratlla el gust del model per uns hàbits estètics que anuncien l'arribada de la moda romàntica. La indumentària que vesteix la dona, Dolores Caldés, encara manté la fidelitat a la moda imperi, com una evocació nostàlgica d'una estètica neoclàssica que, de manera retardatària, en el cas hispànic mantindrà la seva vigència fins ben entrada la dècada de 1820. El vestit avellutat de color vermell, que emfasitza l'efecte d'elegància i refinament, amb un entallament alt que permet mostrar el coll i les espatlles, és deutor de la tradició pictòrica neoclàssica i recorda, salvant les distàncies, per la seva atmosfera, per les seves citacions de tipus formal, algunes de les realitzacions del gran retratista francès, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). El pintor interpreta molt bé les aspiracions d'uns personatges que traspuen l'empremta de la distinció social del grup al qual pertanyen; sense que la seva postura resulti artificial o impostada com la que acostuma a acompanyar els retrats més oficialistes. Fins i tot, l'ambientació general de la pintura contribueix a crear un ecosistema de fingida intimitat domèstica que accentua la presència d'uns atributs de gènere —eines de cosir— que cosifica

Dolores Larroza, dona de l'artista, circa 1816-1820. Aquarel·la de pigments opacs sobre ivori. 72 × 60 mm





[ESQUERRA]: *La conversió de sant Pau*, circa 1834-1840. Aquarel·la de tinta negra sobre paper verjurat. 293 × 204 mm
[DRETA]: *La multiplicació dels pans i els peixos*, circa 1834-1840. Aquarel·la de tinta negra sobre paper verjurat. 300 × 212 mm

l'estereotip femení, però que ajuda a reduir la sensació de solemnitat i de fredor arquetípica que acostuma a acompanyar la majoria dels retrats aristocràtics.

En aquest sentit, l'obra que acabem de comentar —que forma part de la col·lecció del Museu de Belles Arts de València— juga la funció simbòlica de connectar una primera etapa retratística molt formal i escassament espontània, pel que fa a la manera de copsar les actituds o els gestos dels retratats, encara molt rígids, emfàtics i solemnes, amb una segona que comença a emergir a partir de finals de la dècada de 1820 o, fins i tot, en moments anteriors en el qual assistim al que podríem denominar —potser de manera exagerada— una democratització aburgesada del retrat. El que sí que resulta un fet indiscutible és que Rodes amplia la seva clientela i aquesta pot accedir a unes pràctiques, fins aleshores reservades a unes determinades elits socials. Aquesta etapa que arribarà al seu clímax durant la dècada de 1840 es caracteritza per una dinàmica de popularització de la producció de Rodes, adaptada als gustos estètics, als interessos d'una burgesia que, progressivament, ocupa parcel·les de poder i que comença a discutir el paper hegemònic i dominant d'una oligarquia que es resisteix a claudicar o renunciar als seus privilegis. A diferència de l'extracció social del grup anterior, en aquest cas, es tracta d'un grup que va fonamentar el seu ascens social en el treball d'emprenedoria; una iniciativa que li va permetre obtenir grans beneficis econòmics a partir del desenvolupament d'una activitat comercial o empresarial. Els grups socials emergents van destinar una part reduïda dels guanys obtinguts a fomentar una demanda artística, emmirallada, però, en els models tipològics del període anterior.

Tanmateix, la irrupció d'aquesta nova classe dirigent no va representar un canvi en la funció reservada al gènere del retrat; un canvi que hagués suposat una impugnació de la dimensió simbòlica que connotava la imatge del retratat d'uns valors de prestigi i reconeixement que ajudava a enfortir l'estatus social adquirit. Aquesta nova burgesia no va alterar aquest marc ideològic i va saber adaptar-se als usos que la retòrica literària tradicional havia assignat a l'ús i la significació del retrat. El que sí que s'observa és l'aparició d'una complicitat entre artista i client que va determinar una transformació de la significació semàntica de la pràctica retratística. Rodes va saber interpretar les necessitats estètiques dels nous grups dirigents i, per satisfer aquest objectiu, va saber reconduir l'orientació del seu estil, adoptant un llenguatge que va abandonar les convencions que havien definit el gènere fins ben entrat el segle XIX, per tal de realitzar un gir visual presidit per una sensibilitat obertament romàntica. En termes generals, l'eclecticisme visual de signe acadèmic i oficialista va ser reemplaçat per un romanticisme que va començar a explorar la subjectivitat, tant de l'artista, com de les persones retratades. Aquest canvi de registre va

desvetllar la potencialitat d'un tipus de retrat que volia copsar l'emotivitat dels models, les seves característiques psicològiques, malgrat l'absència de vivacitat o d'expressivitat gestual, renunciant al que els tractadistes renaixentistes descrivien com els *motti dell'anima*. No obstant això, l'increment de la subjectivitat no va significar que automàticament es produís un increment de la gesticulació, o el suggeriment de la representació d'accions o activitats per part dels protagonistes. Més aviat, aquests van romandre encapsulats en una atmosfera d'un immobilisme perenne del qual no es van arribar a sostreure mai. Els anteriors trets formals dibuixen un segon grup, molt ben representat per les obres que formen part de l'exposició, i és el protagonitzat per membres de les nissagues familiars dels Bonaplata, els Gil, els Pasqual, els Compte, els Bofarull o els Cabanyes. Aquestes produccions venen a confirmar el canvi de procedència de la seva clientela. La transformació d'un estil depurat d'excessos ornamentals i amb tendència a la contenció iconogràfica, palesa la influència, en determinats episodis, del llenguatge de retratistes romàntics catalans com Pelegrí Clavé (1811-1880) o Joaquim Espalter (1809-1880). Es tracta d'una estètica i una sensibilitat compartida amb la qual es poden establir punts de contacte i concomitància.

A l'expansió del treball de Rodes, que li va permetre accedir a noves capes socials, és molt probable imaginar que també deuria contribuir l'abaratiment dels preus de les obres, per part de l'artista. Segons la nostra opinió aquesta política va provocar un fenomen d'estandardització d'uns productes artístics que van acabar semblant-se els uns als altres, tant idèntics com dues gotes d'aigua. Llevat dels trets fisonòmics de cadascun dels models representats, que, lògicament, eren diferents, les obres van adquirir una morfologia, unes característiques formals, una aparença externa que presenta molt poques diferències entre elles. Encara que responen a dinàmiques diferents, el fenomen de democratització del retrat, o la tendència a l'especialització en el conreu del gènere, presenta un gran nombra d'analogies amb la pràctica que va desenvolupar Lluís Vermell (1814-1881), autor d'un corpus molt important d'obra, destinada a cobrir la demanda d'unes classes menestrals, amb menys poder adquisitiu que les que van sostenir la demanda de Rodes, i que, fonamentalment, va desplegar la seva activitat en zones rurals i petites ciutats de les comarques de l'interior de Catalunya.

En el cas del nostre pintor, el segon grup d'obra es caracteritza per la utilització d'un format de paper regular i de mides semblants, una mecànica de treball molt definida, l'ús de papers tintats o acolorits per aconseguir resultats estètics més convincents, una tècnica caracteritzada per introduir poques variants, una tipologia de retrats de bust, amb un lleuger escorç de la disposició de la figura, l'economia del repertori iconogràfic, amb sobrietat, sense renunciar a subratllar els valors d'elegància i estatus social, la utilització dels aspectes anecdòtics o la inclusió de motius atributius. A tot plegat, com ja comentarem més endavant, haurem de sumar l'ús de la fotografia com a recurs instrumental per incrementar l'eficàcia del procés creatiu. Tots aquests són elements que si bé no resten els mèrits acumulats per Rodes sí que ens ajuden a relativitzar el valor d'una aportació que, en alguns moments va quedar diluïda, com a conseqüència d'un cert síndrome d'uniformització i homogeneïtzació artística.

De la mateixa manera, en una ciutat de dimensions reduïdes, com era la ciutat de Barcelona, abans de l'enderrocament de les seves muralles, aquest efecte multiplicador no hagués estat possible sense un sistema social tancat, com era el d'una oligarquia dominant que, a través d'un sistema tan rudimentari, com el del boca-orella, permetia que un pintor s'obrís pas en ell. Finalment, no cal insistir en el fet, que ja hem apuntat anteriorment, de com la relació de Rodes amb l'academicisme artístic, a través de l'Escola de la Llotja —una institució en la qual va ocupar diferents càrrecs, fins assolir, en la data tardana de 1840, el lloc de director— el deuria catapultar i facilitar-li l'accés a un mercat artístic molt incipient. Igualment, la seva consolidació acadèmica també explicaria la seva presència en l'entramat institucional artístic de la ciutat. Al capdavall, hi ha constància de la seva pertinença a diferents acadèmies i institucions, com l'Acadèmia de Ciències Naturals i Arts, la Societat Econòmica d'Amics del País, la Filarmònica i la del Foment de la Il·lustració de Barcelona. Amb anterioritat a la seva arribada a Barcelona, el pintor ja havia gaudit del reconeixement oficial per part de les acadèmiques artístiques tant de la seva ciutat nadiua com de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València. La condició de director de l'Escola de Llotja, li va permetre participar, en qualitat d'expert i consultor, en processos de remodelació urbanística o de conservació patrimonial de béns immobles, seguint el requeriment de l'Ajuntament de Barcelona, com, per exemple, va ser el cas del concurs públic que va tenir lloc l'any 1848 destinat a la construcció d'una plaça porticada que s'havia d'edificar a l'espai que fins aleshores havia ocupat l'enderrocat convent de Caputxins. En aquest marc institucional s'emmarca la seva participació en la comissió organitzadora de l'exposició de productes francesos programada per a l'any 1855 i que va comptar amb la participació d'altres col·legues acadèmics com ara els pintors Lluís Rigalt o Claudi Lorenzale (1814-1889).

Altres notícies escadusseres, rescatades de l'hemeroteca si bé no permeten dibuixar el perfil ideològic de l'artista, sí que subratllen més que un compromís cívic, una necessitat de formar part —com a membre distingit dels professionals liberals— dels grups de poder de la ciutat de Barcelona i de fer-se notar, ja fos com a

contribuent o com a membre d'un cos electoral del qual només en formaven part les persones amb una renda alta o determinades personalitats que, com ell, havien adquirit un cert estatus social. Tal i com tenia per costum, el *Diari de Barcelona* publicava la relació dels membres —evidentment tots homes— del cos electoral, en un sistema de representació censal, de la ciutat de Barcelona i en una d'aquestes llistes, publicada el 24 de maig de 1836, descobrim, el nom de Rodes com un dels candidats que integraven l'apartat que el diari agrupava a l'entorn de l'epígraf de «Capacidades». La ciutat estava dividida en quatre districtes i en el denominat de les Cases Consitorials, després de relacionar el nom dels contribuents més importants, a la lletra R apareixia el nom del nostre artista qui, per cert, encara es publicitava com a pintor membre de l'Acadèmia de Sant Carles de València. En aquesta curiosa relació també hem pogut identificar el nom d'altres col·legues de Rodes, com, per exemple els pintors Jaume Batlle (1801-1865) o Francesc Rodriguez (1767-1840).

En un període de gran convulsió social i inestabilitat política, amb l'esclat de conflictes i revoltes populars —com les denominades 'bullangues', molt esteses a la dècada de 1830— que van enfrontar sectors liberals, Rodes no va dubtar en destinar diners per sufragar el manteniment d'una mobilització permanent de soldats com requeria una guerra, com la carlina, que va travessar tot el segle XIX. D'aquesta manera, gràcies a la noticia publicada al *Diari de Barcelona*, sabem que la seva contribució, l'any 1835, va consistir en una suma diària de 20 rals de bilió, durant un període sis mesos. El seu interès en adquirir una certa notorietat cívica es va concretar en la realització de determinades accions benèfiques, com la que va liderar la Societat Econòmica d'Amics del País i que va consistir en la creació de dues escoles infantils; una iniciativa que va comptar amb el suport econòmic de Rodes.

En el camp professional, la diversificació de la seva carrera —el que podríem denominar com un fenomen de pluriocupació, consistent en assolir simultàniament diferents tasques—, són elements indicadors prou il·lustratius de la feblesa estructural d'un sistema que era incapaç de poder garantir una activitat artística permanent i oferir l'opció als creadors de poder viure de la seva creativitat, sense necessitat de compaginar diferents ocupacions. Més que versatilitat o multidisciplinarietat, els creadors es van veure empesos a fer un esforç d'adaptació a un moment històric d'una gran precarietat en el qual, si bé ja es detectava un cert interès per utilitzar la creació artística com un mètode de prestigi social, la situació dels artistes no formava part de les preocupacions d'unes elits que es trobaven, com totes les estructures socials, en un procés de transició i transformació, sense que el nou ordre, però, acabés de substituir, de forma definitiva, l'antic règim. Al capdavall, en aquest context, la figura de Rodes constitueix el model arquetípic de l'artista actiu a la primera meitat del segle XIX, caracteritzat per la necessitat de superar una situació d'oscil·lació de la demanda, d'inestabilitat econòmica i d'una sensació de desprotecció, atès que ja no disposava del sistema de protecció garantista que oferia el desaparegut sistema gremial. Malgrat que la desaparició de la regularització aparentment podia oferir més possibilitats a l'hora d'obtenir més recursos econòmics i que els pintors podien aspirar a una situació d'un major benestar econòmic i un estatus social superior, el cert és que l'arribada d'aquesta nova fase es va fer esperar. Més aviat l'arribada de la desregularització de les activitats, incloses les artístiques, va sumir als artistes en una situació d'indefensió que, com ja hem esmentat anteriorment, els va obligar a subsistir desplegant una capacitat de treball frenètica, desmesurada, que per Rodes es va concretar en la carrera pedagògica, en la principal institució acadèmica del país, una actuació didàctica que va compaginar amb la realització de classes de dibuix en una escola privada, en la qual va coincidir amb alguns dels col·legues que formaven part del claustre de professors de l'escola de Llotja.

Aquesta darrera activitat va consistir en impartir classes a l'acadèmia privada que l'any 1840 —coincidint amb la data del seu accés a la direcció a l'escola de Llotja— va crear el doctor en medicina Josep Castells al número 60 de la Rambla. En ella també van exercir la docència, a més de Rodes, l'escultor Damià Campeny (1771-1855) i el pintor Josep Arrau (1802-1872). Després d'arribar a ocupar la direcció de l'Escola de Llotja, Rodes es va ocupar, entre d'altres tasques, de seleccionar les



Cap de nen (escaiola), Circa 1835. Contraprova de litografia sobre paper. 300 × 243 mm

persones (homes) que van ser contractades per l'acadèmia per fer de models i que, segons els requeriments publicats al *Diari de Barcelona*, el 27 de novembre de 1841, havien de tenir una edat situada en la franja que va dels 20 als 25 anys, sense que en aquesta crida es fessin constar altres requisits, llevat del de l'edat dels candidats. També li coneixem la seva faceta de dibuixant i litògraf d'escenes bíbliques i mitològiques, cartilles i llibres de dibuix, que es conserven a la col·lecció de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi i que van ser destinades per servir d'eina formativa per als alumnes de l'escola. De fet, de la seva etapa a l'escola d'Alacant es conserva un gran nombre de models acadèmics, dibuixos, que confirmen la seva condició pedagògica.

Per si no fossin suficients, a les facetes, de retratista o miniaturista, també cal sumar altres inquietuds que, sense formar part de la seva pràctica professional, també ens obliguen a dibuixar el perfil d'un personatge polièdric molt ric en matisos i en detalls. Fem referència a la seva pulsió per la pràctica d'una disciplina incipient, la fotografia, amb la qual va mantenir una relació que es va intensificar i va créixer a mesura que la tècnica va evolucionar. En aquest sentit, la pròpia especialitat retratística de Rodes es va veure influenciada pel diàleg i la interacció que va mantenir amb la fotografia, fins al punt d'esdevenir un pioner en la realització dels primers daguerreotips. La curiositat i l'interès que li va desvetllar una tècnica en la qual deuria iniciar-se d'una manera amateur, com un aficionat que sentia una gran passió per un sistema de reproducció que constituïa un misteri, deuria incidir, a partir de finals de la dècada de 1840, en un moment en el qual la fotografia començava a evolucionar, perfeccionar-se i permetia altres aplicacions més sofisticades i útils pel seu sistema de treball. L'existència de proves documentals confirmen l'aplicació d'una mecànica en la qual les reproduccions fotogràfiques sobre plaques de vidre deurien constituir un dels pilars instrumentals de la pràctica artística. Molt probablement, les plaques deurien tenir un ús auxiliar, i deurien de ser utilitzades com a un mètode destinat a ultimar la realització dels retrats. Tot fa pensar que deuria incorporar el recurs instrumental de la fotografia el deuria incorporar en un període més avançat de la seva carrera artística i amb l'objectiu de reduir, quan no eliminar, el temps d'exposició del model que, segons documentació conservada, tampoc no requeria de sessions massa llargues, atès que alguns dels retrats els va fer en un termini de temps de dos dies. La prova de la familiaritat de Rodes amb la fotografia la certifica el fet que ell mateix fos el model d'un daguerreotip que formava part de la col·lecció familiar. Tanmateix, com a contrapartida, hem de reconèixer que l'ús d'un sistema d'aquestes característiques el va acostar a un procediment de mecanització de la feina que pot generar contradiccions. La major eficàcia sistèmica podia entrar en col·lisió amb elements, com ara, l'enginy, la imaginació i la creativitat. En qualsevol cas, aquesta metodologia també deuria contribuir a intensificar els ritmes de treball i a poder assumir un major nombre d'encàrrecs, en el supòsit que es produís un increment de la demanda.

Sembla plausible imaginar que, paulatinament, les instantànies en plaques deurien substituir la utilització dels esbossos en paper, destinats a copsar els trets fisonòmics essencials per poder acabar el retrat a l'estudi, amb un paper d'una qualitat superior i amb la utilització de la tècnica del pastel —que ocuparia el lloc del llapis grafit o del llapis gras— o, fins i tot —com alguns articulistes ja comentaven— fent servir el dit per fregar el paper, estendre la matèria i obtenir resultats estètics més efectistes. Afortunadament, un gran nombre de papers inacabats es conservaren en mans dels seus descents, tal i com ja documenta una noticia molt primerenca de 1891, publicada en el context de la celebració d'una mostra que, organitzada per la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, va tenir lloc al Museu Martorell. Aquests familiars, tal i com va informar Joaquim Folch i Torres en un article publicat a *Destino*, ja havien tingut cura d'organitzar al 1882 una exposició amb obra del seu parent. Una política de difusió dels fons familiars que confirmarien les exposicions d'art antic de l'any 1902 i la de retrats, del 1910, que van incloure una selecció important de retrats del pintor.

De fet, existeix un bon grapat d'imatges fotogràfiques —en mans dels descendents de la familia Moragas— branca que es va emparentar amb la dels Rodes després del casament, el mes de novembre del 1857, a l'església barcelonina de sant Miquel, de la única filla del pintor, Júlia Rodes i Larroza amb Josep de Moragas. L'any següent va néixer a Valls el primer dels fills del matrimoni, en Fidel de Moragas i Rodes. Com a dada curiosa volem recordar que Fidel de Moragas, militant catalanista, alcalde de Valls i autor de diversos estudis sobre la història de la ciutat, va ser oncle de l'escriptor Narcís Oller (1846-1930), nascut a Valls i qui, com altres membres de la nissaga familiar, també conservava dibuixos de l'artista, alguns dels quals, actualment, formen part del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya. La documentació personal que del literat es conserva a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona inclou una carpeta, titulada «Efemerides de família», en la qual Oller relata la mort, a l'edat de 92 anys, de la seva tia, Júlia Rodes, de qui per cert a l'exposició es pot veure el seu retrat.



Els diferents historiadors i biògrafs han destacat la facilitat i la rapidesa d'execució del pintor a l'hora de representar els trets fisonòmics dels seus models i com

Retrat de noia, Fotografia retocada amb tinta a ploma. 68 × 498 mm

aquestes facultats innates ja es van manifestar durant el període d'activitat valenciana, abans de la seva arribada i afincament a la capital del Principat. Algunes cròniques evoquen, de forma llegendària la seva fama com a retratista i parlen d'un procés d'especialització en el gènere del retrat, que cronològicament s'emmarcaria en el context de l'ocupació francesa de la ciutat de València. Aquestes fonts taxen el preu de cada retrat, coneguts com els retrats fets al minut, en una xifra de tres pessetes per exemplar. Amb posterioritat, coincidint amb la seva arribada a Barcelona, el valor econòmic del seu treball, tal i com confirma la documentació personal que va conservar la família, es va revaloritzar i va assolir la respectable xifra de 16 duros per composició, en el cas dels pastels, i de 50 duros si es tractava de retrats a l'oli.

El 13 de desembre de 1823, el diari *El Europeo* va dedicar unes línies a glosar les virtuts d'un artista que, segons apuntava l'autor del text, tot i tractar-se d'un artista molt desconegut que residia a Barcelona «en la obscuridad de esta capital» era un pintor «dotado de muy eminentes cualidades». Més endavant, l'articulista no estalviava adjectius a l'hora de valorar molt positivament els seus mèrits com a eminent retratista, capaç de «brillar verdad, espresion y exactitud». Igualment, reconeixia tant l'excel·lència del seu dibuix, com la capacitat de disposar d'una gran curiositat pel conreu d'altres disciplines mecàniques o musicals. Deu anys més tard, un autor anònim *d'El Vapor*, diari, com l'anterior, publicat a Barcelona, ja havia transformat, totes aquestes qualitats amables amb les quals es guarnia la figura de Rodes, en un dels tòpics més celebrats per la literatura romàntica, el de la seva fama com a gran retratista, capaç de desvetllar, amb els seus retrats femenins, respostes de caire sentimental amorós.

I quina podria ser l'aspiració de les persones que volien ser retratades per Rodes? Tot i que ens movem en el camp de les especulacions, de les suposicions, res fa pensar que entre les preocupacions de les persones que feien els encàrrecs figurés, com a prioritat, la necessitat de satisfer un impuls estètic o a la autoconsciència de les classes dominants —la majoria dels retratats eren els de persones d'extracció social alta— de retre tribut de reconeixement al talent d'un artista únic i singular. Tot fa pensar que la majoria d'aquestes representacions retratístiques van respondre a motius més prosaics, entre els quals, deuria mantenir-se, com a factor dominant i determinant, la idea ennoblida, d'emmirallar-se en l'ideari aristocràtic, consistent en utilitzar el retrat com un mètode per poder reafirmar el llinatge dinàstic i la pertinença a una estirp familiar que expressava el seu ancoratge històric en la imatge simbòlica de la continuïtat dels seus membres. En realitat, aquesta projecció imaginària —en l'ús i la funció que, segons la mentalitat d'aquesta oligarquia, tenia el retrat— responia a un model arcaic, en el qual adquiria una major rellevància i tenia més pes social, la construcció de grans galeries de personatges familiars que entre ells mantenien un vincle sanguini. Aquesta dimensió sociològica sobre la casuística de la retratística d'època i de quines podrien ser les possibles raons que justificarien l'interès de la clientela per aquest tipus de representacions, no restringeix la possibilitat de realitzar altres lectures de tipus estètic, artístic i sentimental.

Al capdavall, la recerca del prestigi social que perseguien els retratats o els caps de família que encarregaven uns retrats que ambicionaven la representació de tots els membres d'una mateixa família, en un sentit extensiu —inclosos els fills i altres graus de consanguinitat— malgrat reproduir una inèrcia cultural històrica, que ja trobem a finals de l'època medieval i que s'intensifica amb la gènesi de la cultura i la mentalitat renaixentista, també deixa entreveure l'eclosió d'una sensibilitat —la romàntica— que comença a interpretar les obres artístiques com una font d'experiències estètiques sensibles, plenes d'emocions i d'una intensificació de les relacions afectives. Precisament, les relacions afectives, com un sentiment molt burgès vinculat a la consolidació del matrimoni i la projecció familiar o el conreu de la sensibilitat, edificada a partir de l'hàbit de la lectura, de l'estima per la pràctica artística, del conreu per l'afició a la música, de la participació en tertúlies socials, encara que formin part de l'àmbit de la privacitat, són expressions que venen a corroborar la irradiació d'una cultura sentimental que s'obre pas entre les classes dirigents catalanes. Sens dubte, l'aparició d'àlbums privats, formats per pàgines dibuixades, pintades, acompanyades de dites populars o de l'escriptura de breus poemes i que poden respondre a comportaments culturals i socials, a ritus de pas de la infantesa a la maduresa o es poden emmarcar en la pràctica de regals de noces o d'assolir una determinada edat, per nois o noies, esdevenen la principal expressió de com la pràctica artística, en un format íntim i sense grans pretensions estètiques, podia formar part del desenvolupament sentimental d'una persona o del seu procés de formació, en el qual hi havia un espai per la literatura, les arts visuals i la música.

Sense anar massa lluny, fa relativament poc temps hem tingut la sort d'adquirir un àlbum privat, d'aquestes característiques, que va ser regalat a la seva filla —Joaquima Compte—, pel seu pare —Manuel Compte i Ferran—, el retrat del qual va ser realitzat per Rodes i que es trobava a la magnífica col·lecció d'obres del pintor que va formar qui va ser conservador del Castell de Peralada, l'enyorat Jaume Barrachina. Tal i com ja va assenyalar Barrachina, el retrat de Compte documenta la influència del llenguatge romàntic i el gust del pintor per reflectir els gustos estètics refinats i sofisticats d'una burgesia ascendent i amb un alt poder adquisitiu. El retratat va fer una gran fortuna amb els beneficis obtinguts en la gestió de la companyia naviliera de la que va ser propietari.

Malgrat la modèstia de les seves empreses artístiques i observar una actitud prudent, aquest membre distingit d'una classe social emergent sí que va tenir cura d'encarregar la construcció de la que va ser la vivenda familiar, que es trobava al barceloní carrer Palau, a l'arquitecte Elies Rogent, autor, entre d'altres, de l'edifici de la Universitat de Barcelona. De manera el·líptica i amb una sobrietat continguda, les referències a l'estatus social del retratat també es poden observar en l'ús d'una indumentària d'època, que sense ser ostentosa, sí que contribueix a atorgar-li una elegància i una dignitat —la famosa *imago dignitas*— deutora dels preceptes dictats per la literatura artística renaixentista. El fet que l'obra fos realitzada sobre un suport de seda, com un aspecte força habitual en altres obres de Rodes, o l'elecció d'un marc daurat, d'un cost elevat, són elements simbòlics molt representatius del valor econòmic afegit que, més enllà de la satisfacció d'un impuls de vanitat, per a la clientela tenien aquest tipus d'encàrrecs.

El propi Rodes va ser un dels protagonistes de moltes de les tertúlies existents a Barcelona en aquella època, conreant un sistema de socialització en el qual, a més de facilitar-li l'expansió de la xarxa clientelar, podia exhibir els seus dots de compositor i intèrpret musical diletant; una afició melòmana que va compartir amb la seva dona, qui, segons Folch i Torres, va interpretar algunes de les peces musicals compostes per Rodes. Recordem que som en plena gènesi del moviment de la Renaixença i que algunes fites històriques ens ajuden a contextualitzar les coordenades ideològiques i culturals d'un període històric en el qual Pau Piferrer l'any 1841 va viatjar a Mallorca amb l'objectiu d'iniciar la seva enciclopèdica obra *Recuerdos y Bellezas de España* o que dos anys abans el Brusi va publicar la primera poesia del *Gayter del Llobregat*.

Més enllà de l'esfera de la privacitat subjectiva, dominada per un estat d'ànim que podríem qualificar de proto-romanticista, l'escenari artístic de l'època també va estar immers en una dinàmica de canvi, de dialèctica entre la continuïtat de models i tipologies artístiques provinents d'èpoques anteriors —i que l'academicisme es va encarregar de perpetuar—, sobretot pel que fa a la pràctica d'una estètica oficial que va oscil·lar entre un neoclassicisme tardà, emmascarat per una pàtina d'oficialisme acadèmic i la irrupció de corrents emergents impulsades per una estètica romàntica que palesava la necessitat de superar unes pràctiques artístiques ancorades en preceptes retardataris que van impossibilitar el predomini d'un corrent obertament romàntic. El propi Rodes va ser víctima d'una situació ambivalent en la qual va alternar produccions definides per una indubtable fidelitat als postulats de l'academicisme, d'un marcat eclecticisme visual, amb altres treballs en els quals, especialment els encàrrecs privats, relacionats amb la seva faceta com a retratista, s'observa una sensibilitat molt amatent a la inclusió de fórmules artístiques romàntiques. Al capdavall, qualsevol intent d'adscriure la seva obra a un determinant moviment artístic col·lisiona amb una pràctica contradictòria que dificulta la voluntat de significar i etiquetar el treball d'un artista esquerp a aquest tipus d'exercicis.

Aquesta reflexió particular la podem fer extensiva al conjunt de la situació artística catalana de l'època sotmesa a una indefinició estètica i caracteritzada, a grans trets, per la inexistència d'un llenguatge que pogués adquirir una condició hegemònica. En termes generals, la hibridació va ser un fenomen que va permetre la coexistència de diferents models, de convivència de diferents sensibilitats i gustos estètics que també palesa la diferència dels ritmes artístics en realitats geogràfiques diferents. Tanmateix, com ja hem apuntat, des del punt de vista metodològic crec que seria un error abusar de les convencions i les categories artístiques i extrapolar els ritmes, les perioditzacions que es van produir en altres latituds artístiques i traslladar-los a la dinàmica artística catalana. En aquest sentit, adoptar un model interpretatiu d'aquestes característiques acabaria per homogeneïtzar i uniformitzar l'art occidental europeu i derivaria en una relació dialèctica entre dos pols oposats: centre i perifèria que establiria una divisió artificial entre un pol caracteritzat pel seu dinamisme i per ser el focus irradiador de les novetats artístiques i un altre pol reduït a fer d'espai de recepció i assimilació d'aquestes dinàmiques avantguardistes, dibuixant una posició subsidiària i passiva. Aquesta correlació de forces, en cap cas contemplaria l'aparició d'aspectes diferencials, ni tampoc excepcions a la regla. Les singularitats artístiques serien observades com a extravagàncies contràries a la condició normativa d'aquesta successió de moviments artístics. Al meu entendre, el que no podem fer és sacralitzar els aparells conceptuals, establir una mena de veneració acrítica amb aquells models que no contemplen l'heterodòxia i els corrents disruptius que sovint provoquen una reacció de desconcert perquè trenquen els esquemes de laboratori. De tota manera, tampoc no podem ser ingenus i puristes, atès que som conscients que l'eclecticisme artístic moltes vegades el que oculta és una falta d'ambició, ja sigui dels creadors, de les institucions o d'una clientela poc amant d'incorporar novetats estètiques massa atrevides o contràries al gust dominant.

Sens dubte, l'actitud conservadora de les classes dominants, en matèria de gustos estètics, o el fet que la pràctica artística no figurés com una prioritat del seu sistema de valors, en el cas que ens ocupa també cal consignar-ho com una causa —no determinant, però sí necessària— per explicar una inèrcia immobilista. Una clientela sense aspiracions artístiques, sense voler sortir de la zona de confort, no era el millor aliat per decantar l'estètica catalana cap a una determinada direcció, ni per ambicionar un canvi de paradigma. En aquest context de limitada ambició

s'emmarca l'actuació d'un artista que va saber acomodar-se a un escenari poc favorable a la realització de grans transformacions artístiques. Tanmateix, sí que cal posar en valor una formació molt sòlida, fonamentada en l'assimilació de la tradició acadèmica, que va desplegar amb perícia, elegància i amb una gran resolució; virtuts que va saber complementar amb una progressiva autoexigència amb l'objectiu de no estancar-se i créixer professionalment, amb la intenció de respondre, amb més capacitat i millors eines, al propòsit de millorar com a retratista.

Encara que pugui semblar un tòpic, la fórmula de l'èxit que va saber destil·lar Rodes va combinar, en dosis similars, la tradició i la innovació. D'una banda, la gramàtica del pintor estava sostinguda sobre unes bases molt sòlides, deutores del procés d'aprenentatge de l'ofici en un marc acadèmic molt solvent, com va ser el de l'escola valenciana, formada per una llarga cadena genealògica d'artistes i que, en els darrers anys del segle XVIII, va saber trobar en la persona de Vicente López el seu representant més conspicu i qualificat. Les bases formatives de Rodes van ser prou sòlides com per construir una carrera acadèmica modèlica que el va impulsar a donar el salt i instal·lar-se en una ciutat com Barcelona, en la qual, a diferència del que s'hauria pogut trobar a la Cort de Madrid, el nivell de competència era menor i l'ecosistema social era més propici a materialitzar les seves aspiracions. Ara bé, lluny de resignar-se o ser víctima del síndrome de repetició, amb l'ús abusiu de les fórmules acadèmiques que havia après durant el seu procés de formació, el nostre pintor va optar per experimentar, per palesar una gran capacitat de recepció a la irradiació de nous sistemes de creació que com la fotografia haurien pogut significar una impugnació total al seu sistema de treball. Rodes va saber incorporar, amb una voluntat de superació, el repte tècnic que va representar l'aparició de la fotografia i va assimilar alguns dels seus procediments amb un objectiu lloable d'autoperfecció, a la recerca d'una major eficàcia creativa i amb la intenció de respondre, de forma més satisfactòria, als anhels dels seus clients.

Ambdós factors vindrien a explicar els motius pels quals va esdevenir el retratista més cobejat de la seva època, perquè el nivell quantitatiu de la seva producció va ser tant alt i es va convertir en el retratista de les grans famílies barcelonines dels anys que van del 1830 al 1850. Tres dècades en les quals va acabar per monopolitzar el mercat retratístic català, i va esdevenir l'artista que va configurar el rostre de les classes dirigents catalanes, oferint-los el principi d'una identitat, tant personal, com d'estirp. Amb el seu esforç i treball va ser un dels arquitectes del procés de construcció de la memòria col·lectiva de diverses generacions de catalans, de tota una galeria de personatges que van transitar per un període molt llarg de la història de Catalunya ■

JOSEP SERRA I RIBA, circa 1820
Pastel sobre paper grisós
535 × 392 mm

PROCEDÈNCIA: Descendents de Vicent Rodes (1883); Joan Dasca i de Moragas (1925-2011).
BIBLIOGRAFIA: *Álbum heliográfico de la exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas y dibujos de eidificios y monumentos que ya no existen. Asociación Artístico-Aqueológica Barcelonesa*. Barcelona: 1883, p. 43, pl. 19. RODRIGO Y ALHARILLA, M., *La familia Gil. Empresarios catalanes en la Europa del siglo XIX*. Barcelona: Fundación Gas Natural, 2010. PASCUAL GARNERÍA, S. i TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catàleg d'exposició. Castelló, Valls, Alacant i València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, pp. 158-159.

Un dels grups d'obres més coneguts de Rodes són els retrats al pastel de la família Gil: Pere Gil Babot (1783–1853), un distingit comerciant, industrial, armador i col·leccionista; la seva esposa, Josefa Serra Cabanyes (1789–1858); els quatre fills de la parella – Claudi, Teodora, Pere i Lluís Gil Serra –; i, finalment, Teodora Cabanyes, sogra de Pere Gil. A aquests hi afegim ara el de Josep Serra i Riba, marit de Teodora Cabanyes, sogre i soci de Pere Gil. Serra, que va morir el desembre de 1820, va establir vincles comercials amb el jove Gil a partir de 1811. Poc després, Gil es va casar amb una de les tres filles de Serra, la Josefa. En morir Josep, la seva vídua Teodora es va convertir en la beneficiària de la fortuna que el seu marit havia invertit en «capital i actius comercials», un actiu que el seu gendre va aprofitar per expandir el seu negoci de transport marítim i importació entre Catalunya i Cuba. Per tant, seria un dels primers retrats que Rodes va pintar a Barcelona, on s'havia establert pocs mesos abans. Aquests comparteixen les mateixes dimensions i tècnica que els retrats dels dos joves cònjuges. En canvi, es creu que els retrats dels quatre fills de la parella Gil daten de finals de la dècada de 1830 o fins i tot de 1840 ■



RETRAT DE NEN (VICENT RODES, FILL?), circa 1820-1822
Pastel sobre paper grisós
526 × 389 mm

PROCEDÈNCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011). **BIBLIOGRAFIA**: SERRAHIMA, M., «Vicenç Rodés», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, V, juny de 1935, p. 176. PASCUAL GARNERÍA, S. i TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catàleg d'exposició. Castelló, Valls, Alacant i València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, p. 31.

Respecte aquest dibuix, Sergio Pascual explica que, juntament amb una altre retrat d'un nen, de faccions similars però de mides menors, eren considerats per la família Dasca i de Moragas, que els guardaven, com retrats del «xicotet Vicent», és a dir, el primogènit del pintor. Rodes s'havia casat amb Dolores Larroza al 1816 i el noi havia nascut al 1817. Donat que l'infant del retrat aparenta uns 4 o 5 anys, podem situar el dibuix al cap 1822, poc després que l'artista s'instal·lés definitivament a Barcelona. Segons s'explica, el fill Vicent Rodes se'n va anar a fer les Amèriques i no se'n sabé res més, de manera que l'hereva va ser la seva germana Júlia. Notem que al 1935, Fidel de Moragas conservava l'esbós al pastel del retrat d'ella com a nena, de factura prou similar a la nostra obra i publicat per Maurici Serrahima al *Butlletí de Museus de Barcelona* ■





DOLORS CALDÉS DE MONTSERRAT, circa 1820-1822
Pastel sobre paper grisós
514 × 398 mm
Inscripció a l'anvers, a llapis: «Moragas»

PROCEDÈNCIA: Col·lecció particular, Barcelona. **FONTS**: Existeix còpia digital d'una placa de col·lodi humit, amb identificació de la retratada, provinent del Fons Moragas. **BIBLIOGRAFIA**: *Álbum heliográfico de la exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas y dibujos de eidificios y monumentos que ya no existen. Asociación Artístico-Aqueológica Barcelonesa*. Barcelona: 1883, p. 43, pl. 19. PASCUAL GARNERÍA, S. i TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catàleg d'exposició. Castelló, Valls, Alacant i València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, p. 82 (fig. 1) i p. 104.

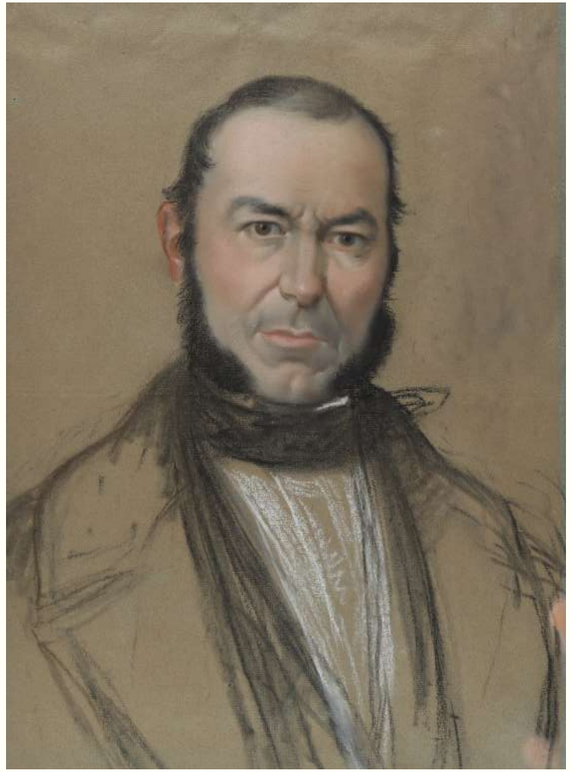
Es tracta de l'estudi per al doble retrat *Francesc Ignasi de Montserrat i Dolors Caldés* –oli sobre tela, 117,4 × 90,9 cm–, signat i datat per Rodes al 1822 i ara conservat al Museu de Belles Arts de València (inv. 2727, provinent de Reial Acadèmia de Sant Carles de València). Tal i com s'informa al catàleg de l'exposició de 2019, el fet que Montserrat fos cavaller de la Real Maestranza de Caballeria de València pressuposa que tant ell com la seva esposa provenien de llinatges de l'alta noblesa valenciana. L'oli final palesa que els retratats volgueren reflectir-se en un moment d'intimitat acomodada, que Rodes sabé captar ja en aquest pastel preparatori, en combinar la relativa senzillesa del vestit i pentinat imperis de la model amb la seva pesant *parure* de grosses perles. El fet que des d'inicis de 1820 Rodes ja es trobés instal·lat a Barcelona, fa pensar que l'esbós ha de ser anterior a aquesta data, mentre que l'oli es deuria completar després i, probablement, fou enviat des de de la Ciutat Comtal al domicili valencià dels retratats ■



PAU BOSCH I MORÉ, circa 1820-1830
Pastel sobre paper marró clar. 536 × 392 mm
Inscripció al revers: «Francº Bover»

PROCEDÈNCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011). **FONTS**: Fotografia a l'Archivo Moreno del IPCE (sig. 03090_B), mostrant el retrat a l'oli de Pau Bosch Moré, obra de Rodes, propietat del seu fill Pablo Bosch Barrau, del qual informa que figurà a la *Exposición de Retratos Españoles* organitzada per la *Sociedad de Amigos del Arte* al 1913 (núm. cat. 208, p. 33). **BIBLIOGRAFIA**: PASCUAL GARNERÍA, S. y TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catàleg d'exposició. Castelló, Valls, Alacant i València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, pp. 33-41. SOCÍAS BATET, M. I., *Pablo Bosch i Barrau. Col·leccionista d'art (1842-1915)*. Barcelona: Editorial Base, 2024, pp. 28-30.

Segons explica Socías, Pau Bosch i Moré (1790-1849), nascut a Cervià de Ter, es casà amb Teresa Barrau Esplugues, d'una família amb negocis a Girona i Barcelona. Bosch actuà com a comerciant en ambdues ciutats, segons es recull a la premsa de l'època, però la seva gran empresa va ser l'obertura, al 1844, la important fàbrica de filats de cotó coneguda posteriorment com a *Can Barrau*, al Carrer Nou 4 de Girona. Malauradament, una atac se l'endugué només cinc anys després, deixant dos fills: Pablo i Eduardo. El més conegut dels dos fou Pablo Bosch Barrau, cèlebre financer, home polític i creador d'una important col·lecció d'art que acabaria donant al Museo del Prado. La connexió amb la capital li deuria venir del seu nou padrastre i segon marit de la seva mare, Laureà Figuerola Ballester, ministre d'Hisenda durant els governs del Sexenni Revolucionari, introductor de la pesseta i president del Senat i regidor del consistori madrileny durant la Restauració. El retratat mostra una edat entre la trentena i la quarantena i és a partir d'aquesta dada que hem datat l'obra. Donat que el primogènit Pablo no va néixer fins a 1842, suposem que el retrat es va fer abans del casament de Pau Bosch. Potser és aquesta la raó per la qual el seu fill, al 1913, només pogué prestar el retrat d'ell. Al revers de l'obra trobem la signatura d'un «Francisco Bover». Segurament es correspon a Francesc Bover, escultor, professor i Tinent de Director, entre 1797 i 1831, de l'Escola de Nobles Arts de la Junta de Comerç ■



RETRAT D'HOME, circa 1820-1830
Pastel sobre paper marró clar
526 × 392 mm

PROCEDÈNCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011).



RETRAT DE DONA, circa 1820-1830
Pastel sobre paper marró clar
528 × 392 mm

PROCEDÈNCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011).



GENERAL SIR GEORGE EVANS, circa 1820-1835
Pastel sobre paper grisós. 526 × 394 mm

PROCEDÈNCIA: Fidel de Moragas i Rodes (1859-1951); Joan Dasca i de Moragas (1925-2011).
EXPOSICIONES: Barcelona, 1910, *Catálogo de la Exposición de Dibujos y Retratos Antiguos y Modernos*. cat. 28 (Sala XIX), p. 126. **BIBLIOGRAFIA:** PASCUAL GARNERÍA, S. i TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catàleg d'exposició. Castelló, Valls, Alacant i València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, p. 88.

Sir George de Lacy Evans (1787-1870), nascut irlandès, fou un militar de vocació que aconseguí participar en tots els conflictes majors del seu temps. Feu les seves primeres armes com a voluntari a la Índia al 1806 i seguidament passà a servir amb Wellington a Espanya (batalles de Vitòria i Tolosa). Pel que sembla, l'experiència li deixà un regust amarg, en veure que, per culpa dels sistema d'ascensos per compra que imperava a l'exèrcit britànic, el seus mèrits no foren recompensats amb un ascens. Aquesta situació, d'altra banda, l'abocava a continuar la seva carrera al camp de batalla i ja al 1814 el trobem a l'atac britànic als Estats Units i seguidament, altre cop a Europa, on participà a Waterloo (1815) amb especial distinció a una llarga carrera política en el si del Partit Radical –fou membre del Parlament entre 1830 i 1865–, la qual combinà amb la seva activitat militar. Més tard, el seu prefil va ser idoni. Desmobilitzat al 1817, la seva antiga frustració l'empenyé a una carrera política, com a membre del Partit Radical, la qual esdevingué especialment llarga (fou membre del Parlament entre 1830 i 1865) i que combinà amb la seva activitat militar. El seu perfil, en efecte, era l'idoni per al càrrec que el govern britànic li trobà a continuació: el comandament de la *British Auxiliary Legion* de 1835, una força de voluntaris amb què els anglesos cobriren l'expedient d'una ajuda a la causa d'Isabel II en plena I Guerra Carlina, sense però comprometre l'exèrcit regular i sense provocar excessivament els francesos. Lacy Evans arribà amb la seva legio el 15 de juliol i durant els dos anys següent, operà en el teatre del nord, en suport d'Espartero. L'èxit de la campanya fou regular –participà en les victòries de San Sebastián i Arlabán, però fou derrotat a Oriamendi– i a mitjans de juny de 1837 ja estava de retorn, per bé que el conflicte continuava viu. Més endavant, encara participà a la Guerra de Crimea al 1854 –batalla d'Alma–, de





manera tan destacada que fou felicitat públicament pels seus companys de la Cambra dels Comuns. Aconseguí així el tan desitjat ascens a general, al 1861. Morí a Londres al 1870. De moment no hem pogut determinar el moment exacte de l'encontre entre Rodes i Lacy Evans; de vegades anomenat George, per tal de no confondre'l amb Luis de Lacy Gautier, el general gaditá, fill de militar irlandès, que esdevingué un famós màrtir liberal en ser executat al 1817. D'una banda, no podem descartar del tot que Lacy Evans, fos un dels molts oficials que Rodes retratà quan encara era un estudiant a València, cap a 1814. Aleshores comptava Lacy Evans amb uns 27 anys, una edat compatible amb la del nostre retrat. El fet és però, que un retrat litografiat per M. O'Connor al 1833 demostra que Lacy Evans, passada la quarantena, mantenia encara uns trets prou juvenils, de manera que també és plausible situar el nostre retrat al voltant de la seva segona estada a Espanya. Hem de reconèixer però, que totes dues opcions presenten l'inconvenient que no està documentada la presència del Lacy Evans a València o Barcelona, ni la de Rodes en algun dels destins coneguts del militar britànic ■

General Sir George Evans [DETALL].

***GENERAL ANTOINE DE ROTTEN*, Circa 1823**
Pastel sobre paper marró fosc. 394 × 278 mm
Inscripció a llapis, a l'angle inferior esquerre: «Roten»

PROCEDÈNCIA: Fidel de Moragas i Rodes (1859-1951); Joan Dasca i de Moragas (1925-2011). **BIBLIOGRAFÍA:** *Catálogo de la Exposición de Dibujos y Retratos Antiguos y Modernos*. Barcelona: 1910, cat. 9 (sala XIX), p. 124. COURTHION, L. y BIOLEY, P., «Le general Roten», *Annales valaisannes*, 1924, vol. 5, núm. 3-4, pp. 49-65. PASCUAL GARNERÍA, S. y TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catàleg d'exposició. Castelló, Valls, Alacant i València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, pp. 88-89.

D'origen suís, l'oficial liberal Antoine de Rotten (1780–1845) es va traslladar a Espanya amb el Regiment Valois durant la Guerra d'Independència. Posteriorment es va incorporar a l'exèrcit espanyol, on es va distingir per la seva crueltat. Després de diverses vicissituds típiques dels constants aldarulls polítics de l'època, va ser destinat a Catalunya el 1822. La seva tasca era suprimir els focus de resistència absolutista al voltant d'Urgell. El seu èxit en aquesta missió va ser recompensat amb el seu nomenament com a governador de Barcelona el 1823. El nostre esbós data molt probablement d'aquest període, quan Rotten tenia entre 35 i 40 anys. Derrotat l'octubre de 1823 pels «Cents Mil Fills de Sant Lluís» sota el comandament del duc de Conegliano, Rotten va acceptar la rendició de Barcelona i va marxar a l'exili el novembre d'aquell mateix any, tornant a la seva terra natal. La seva carrera militar va continuar amb el seu nomenament com a coronel federal a Suïssa el 1831, però després de la mort de Ferran VII el 1833, va tornar a Espanya, on se li van atorgar honors, tot i que va ser apartat de la vida militar i política. Va morir a Mallorca el 1845 ■



MARIA CONCEPCIÓ DE CARAMANY I DE CAMPS, MARQUESA D'ALFARRÀS I DE LLUPIÀ
Circa 1824-1835
Carbó i clarí sobre paper verjurat blau grisós. 354 × 253 mm

PROCEDÈNCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011). **BIBLIOGRAFIA:** FERNÁNDEZ TRABAL, J., «La família Desvalls», *Anuari del Grup d'Estudis Cubellencs Amics del Castell*, 2016, pp. 36-50. PARÍS, J. (coord.), *Els Moragas de Valls: la memoria d'en Rodes*. Valls-Valencia: Museu de Valls y Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, 2019. GIMÉNEZ, C., «La Torre Sobirana d'Horta y el Palau Desvalls», *Revista El Pou*, nº 9, desembre, 2019, pp. 8-20.

Casada l'any 1824 amb Joaquim Desvalls i de Sarriera (1803–1883), futur 6è marquès d'Alfarràs i marquès de Llupià, Maria Concepció de Caramany va tenir diversos fills, però cap no va sobreviure més enllà dels primers mesos de vida; com a resultat, van adoptar una nena de l'Hospital General a finals de la dècada de 1830. Malgrat l'abolició definitiva dels privilegis i drets feudals el 1837, el seu marit va conservar pràcticament tota la finca familiar –inclòs el castell de Cubelles i les terres associades– i es va convertir en un dels terratinents més grans de Catalunya. Desvalls, que s'havia posicionat a favor de la causa carlista, es va establir a París durant un període de deu anys, fugint de la situació convulsa de Barcelona, que amenaçava l'estabilitat de la seva finca familiar a Horta. El 1845, un cop s'havia establert la monarquia constitucional d'Isabel II, va tornar a Barcelona. Va ser aleshores quan va ser nomenat senador, president de l'Institut Agrícola i Català de Sant Isidre i president de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Els marquessos d'Alfarràs passaven els hiverns al palau de Barcelona i els estius a la Torre del Laberint d'Horta. El dibuix que presentem ara resulta ser un esbós preparatori per al retrat que es conserva a la col·lecció particular de Marcelo Desvalls ■



PEDRO DE ALCÁNTARA DE NAVARRETE Y DE LA TORRE, BARÓ DE PERAMOLA
Circa 1830-1833
Pastel sobre paper verjurat blau grisós. 535 × 394 mm
Inscripció a llapis, al marge inferior, centrada: «Peramola»

PROCEDÈNCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011). **FONTS**: Es conserva una còpia digital de la placa fotogràfica del retrat del baró a la col·lecció Enric Olivé. **BIBLIOGRAFIA**: ESPUNYES, J., *Baronia i municipi de Peramola. Apunt històric i noms de casa. Segles XVII-XX*. Tremp: Garsineu Edicions, 1995. PASCUAL GARNERÍA, S. y TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catàleg d'exposició. Castelló, Valls, Alacant i València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, p. 58, fig. 4. FLUVIÀ I ESCORSA, A. de, «Els barons de Peramola (segles XVIII-XXI)», *Paratge*, 16, 2003, pp. 23-25.

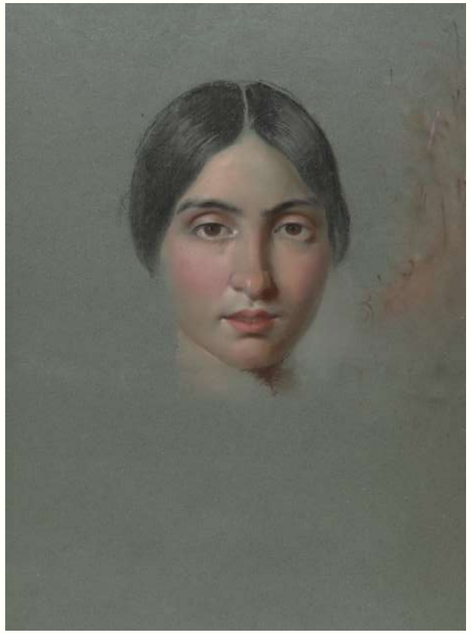
Pedro de Alcántara de Navarrete y de la Torre (1802–1855) va néixer a Barcelona el 21 de desembre de 1802. Va heretar del seu pare una jurisdicció feudal medieval que comprenia els pobles de Tragó, Cortiuda, Castell-Llebre i Nuncarga. Peramola es va casar amb María del Pilar de la Roza y Maza el juny de 1845, i va morir sense descendència a Madrid, el 6 de gener de 1855; li va succeir José de Castañeda y de Navarrete, i des de llavors el títol ha passat a la família Ceruti. Va ser mestre de l'Orde Reial de Cavalleria de Ronda i cavaller de l'Orde de Carles III. Peramola va abandonar la seva residència a la ciutat de Barcelona arran de l'incendi que va devastar el palau —situat al costat de la Muralla del Mar, actualment el Passeig de Colom— l'any 1833; per tant, el retrat en qüestió deu haver estat pintat per Rodes abans d'aquesta data. Un cop establert a Madrid, Peramola va sol·licitar al 1847 la confirmació del seu títol de baró a la reina Isabel II en una petició en la qual reconeixia que el document original que li atorgava el títol havia estat destruït en l'incendi ■



RETRAT DE DONA JOVE AMB MANTELLINA / RETRAT DE DONA JOVE
Circa 1830-1833
Pastel sobre paper verjurat blau grisós
535 × 390 mm

PROCEDÈNCIA: Joan Dasca i de Moragas.





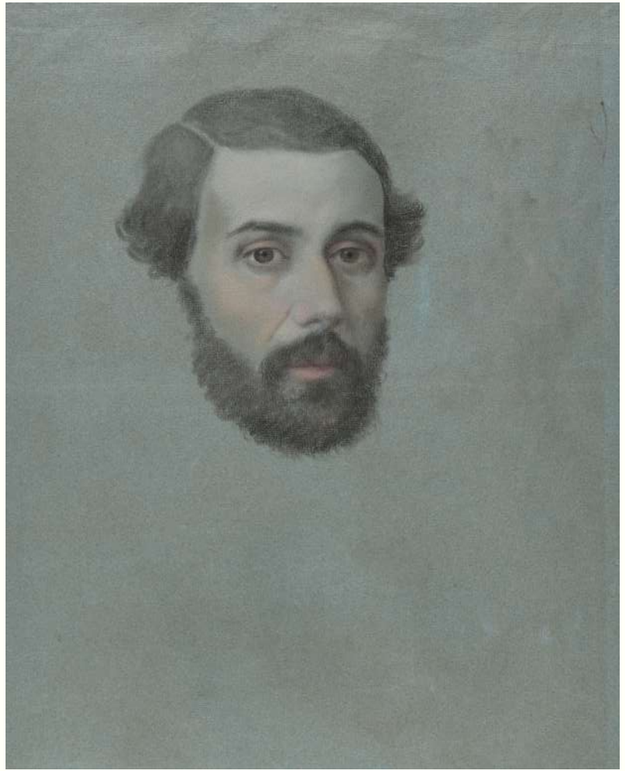
RETRAT D'HOME
Circa 1830-1835
Pastel sobre paper blau grisós
531 × 389 mm

PROCEDÈNCIA: Fidel de Moragas i Rodes (1859-1951); Joan Dasca i de Moragas (1925-2011).



PRESUMIBLE RETRAT DE FEDERICO SOLER
Circa 1830-1835
Pastel sobre paper verjurat blau grisós
530 × 392 mm
Inscripció al revers, a llapis: «1º borrador / Federico Soler. 5 / 3º»

PROCEDÈNCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011).



RETRAT DE DONA
Circa 1845
Pastel sobre paper blau grisós
528 × 386 mm

PROCEDÈNCIA: Joan Dasca i de Moragas (1925-2011).

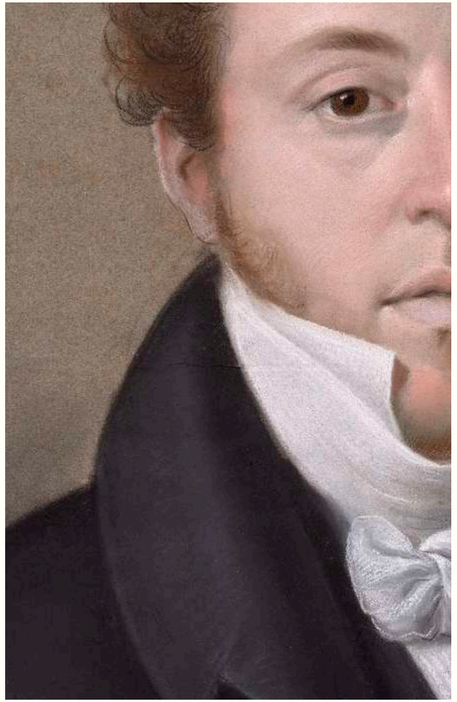


FRANCESC TUSQUETS COMADURAN I DELAFORGE, circa 1834-1835
Pastel sobre paper grisós. 540 × 400 mm

PROCEDÈNCIA: Herederos de Francisco Tusquets Comaduran y Delaforge, Barcelona. **FONTS**: *Causa de Francisco Comadurán de Laforge, y su hija Maria Francisca Comadurán de Laforge Tusquets, consorte de Antonio Tusquets, comerciante de Barcelona, contra los consortes Pedro Arquer y Teresa Valls Arquer*, Arxiu de la Corona d'Aragó, Reial Audiència, Pleits civils, núm. 1242, any 1803. *Pleitos de la Sociedad De Laforge, Comadurán y Tusquets*, Arxiu de la Corona d'Aragó, Reial Audiència, Consulat i Tribunal de Comerç, núm. C12412, C6867, C6882 y C6889, anys 1817-1826. *Llibre de matrimonis de la parròquia de Santa Maria de la Mar*, Arxiu Diocesà de Barcelona, Santa Maria de la Mar, caixa 169 (matrimonis), lligall s/n, foli 212v, 29 de març de 1834. *Oficio del 14 abril de 1835, Nombramiento de oficiales de la milicia urbana de Barcelona*. Citat a: BARRAQUER I RIBALTA, Gaietà, *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, Barcelona, 1915-1917, t. II, p. 407. *Diario de Barcelona*, 1835, nº 281 (7 octubre de 1835), p. 2271. *Diario de Barcelona*, 1835, nº 330 (27 nov. 1835); p. 2671. *Habitantes de Barcelona (Programa para la publicación de la Constitución)*, 22 d'agost de 1836. *Diario de Barcelona*, 1837, nº 170 (19 de juny de 1837), pp. 1360 -1361. *Almanak Estadistico de Lisboa em 1841*, Lisboa, 1841, p. 151. *Collecção das informações estatistico-commerciales dos agentes consulares de Portugal nos diversos portos do mundo*, Lisboa, 1851, p. 325. *Almanak Estadistico de Lisboa em 1851*, Lisboa, 1851, pp. 95-96. *Anuario Portuguez, historico, biographico e diplomático*, 1855, p. 10. *Índice de defunciones*, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Registro Civil, 1878, p. 263, reg. 468. *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1879*, Barcelona, 1878, p. 83. **BIBLIOGRAFIA**: FUSTER, J., *Barcelona a la dècada moderada (1843 – 1854). El projecte industralista en la construcció de l'estat centralista*, tesi doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2004; vol. II, p. 573. RADIGALES, J., "Contribución al estudio de la actividad operística en Barcelona (1844-1851): el caso de las sociedades filarmónica y apolínea y del teatro Odeón", *Cuadernos de Investigación Musical*, gener-juny 2022, (14), pp. 251-265. BERTRÁN, LL. *Mecenazgo musical de la familia Tusquets y recepción de la música vienesa en la Barcelona de siglo XIX*. Turnhout: Brepols (en premsa).



Fill d'Antoni Tusquets i de Maria Francesca Comaduran de Laforge, Tusquets heretà una sòlida empresa familiar que sabé expandir. Es casà, relativament tard, amb Margarida Gualba, el 29 de març de 1834, data plausible per al nostre retrat, si tenim en compte l'edat i la indumentària del retratat. És també el moment a partir del qual Tusquets adopta un paper més públic. Ingressa a la Milicia Nacional barcelonina, com a capità de la 3a. Companyia de la nova 10a. Brigada i, entre octubre de 1835 i juny de 1837 exerceix de regidor de l'Ajuntament de la ciutat (era, a més a més, vicecònsul de Portugal, a Palamós i Barcelona). Tot fa pensar que els menys de dos anys de Tusquets en el consistori, així com la seva adscripció militar, no respongueren a una sobtada vocació política, sinó a la necessitat, sentida per bona part de la puixant burgesia barcelonina, liberal però moderada, de respondre a la greu crisi política provocada per les contundents bullangues de 1835, de manera puntual i decisiva. Com és sabut, aquet aixecament, de caràcter radical, comportà l'assassinat de presoners carlistes i de l'intendent general Bassa, així com la crema de diferents convents urbans, i, fins i tot, de la fàbrica de Bonaventura Bonaplata. A diferència dels altres fets que, en el fons, s'inscrivien en la lluita entre les diferents faccions de lliberals i de reaccionaris iniciades dècades anteriors, l'incendi de l'establiment industrial fou sorprenent i provocà un grau d'alarma tan elevat, que la reacció fou dràstica: al cap de pocs dies se n'afusellaven els responsables. Amb tot, s'havia creat un cert buit de poder, el qual comportà al nomenament d'una *Junta de Autoridades* (31 de juliol de 1835) que, a la pràctica, substituïa a l'Ajuntament i als governadors i que, poques setmanes més tard, fou substituïda per una *Junta Auxiliar* encara més radical. Aquesta però pogué ser finalment rebutjada pel govern central del comte de Toreno, si bé al preu de la seva dimissió i el traspàs de poder a Mendizábal, impulsat per la seva promesa de consolidar i expandir, com a desamortització legal, allò que ja s'havia iniciat de fet, sobretot en el cas de Barcelona: l'expropiació de béns de l'Església a favor de l'expansió urbana i la seva nova burgesia. Fou aleshores que l'Ajuntament barceloní i la resta d'autoritats pogué començar a recuperar el poder perdut a mans de les juntes i així s'ha d'entendre l'elecció, el 7 d'octubre de 1835, d'un nou consistori. En ell s'hi integrà a Tusquets per primer cop, com a representant, juntament de bona part de la resta dels electes, d'aquells "*comerciants i propietaris*" que intervenien, ni que fos breument, per tancar el parèntesi radical i encarrilar la situació. Tusquets en efecte s'hi mantingué només el temps imprescindible: proclamada la nova Constitució el 8 de juny de 1837, ja no figurà ni tan sols com a candidat en les eleccions consegüents, celebrades deu dies després. Deslligat així del seu breu compromís polític, Tusquets continuà amb la seva activitat al capdavant de la firma familiar, al temps que s'entregava més decididament a la seva altra passió: la música. L'11 de desembre de 1847 s'incorporà, com a vocal suplent, a la Junta de la *Sociedad Filarmónica* barcelonina, en un moment culminant de la història d'aquesta entitat. En efecte, la *Sociedad* s'havia constituït al 1844 per a oferir concerts (entre ells, els de Franz Lizt en la seva gira europea de 1845) i recitals d'òpera sense seu fixa, però tres anys després mostrava la seva autèntica ambició, en anunciar, el 31 de maig de 1847, la seva intenció d'erigir la tercera sala de concerts, teatre d'òpera i acadèmia musical de la ciutat (al Palau Centelles del carrer Conde del Asalto). Com era d'esperar de l'esperit emprenedor i resolutiu de l'època, la nova seu fou efectivament inaugurada el desembre següent, és a dir, sota la presidència de la Junta a la qual Tusquets s'havia incorporat. Hem d'assenyalar, d'altra banda, que segons una notícia de la *Ilustració Catalana* de 1882, també Vicent Rodes era membre de la *Sociedad Filarmónica*. Continuant amb Tusquets, la llista d'electors de Barcelona del mateix 1847 ens dona una indicació de la seva posició econòmica: la seva contribució territorial de 5.398 rals el situava entre els majors contribuents de la ciutat. Tusquets viuria una dècada més, fins al 17 de gener de 1858, quan morí amb 84 anys al seu domicili del carrer Aymeric núm. 2, víctima d'una pneumònia i ja vidu. Deixava dos fills, Lluís i Magí. De la descendència del primer, en destacà el seu nét Francesc Tusquets Prats, també regidor de l'Ajuntament barceloní i, més modernament, el seu rebesnét Carlos Tusquets Trias de Bes, conegut financer i directiu ocasional del Futbol Club Barcelona. Entre els descendents actuals de Magí Tusquets Gualba cal esmentar els germans Esther i Oscar Tusquets Guillén, reconeguts per la seva tasca com a editora i arquitecte i dissenyador respectivament ■



Francesc Tusquets Comaduran i Delaforge [DETALL].

JOAQUIMA DURAN I MANELLA
Circa 1846
Pastel sobre paper marró clar
530 × 358 mm

PROCEDÈNCIA: Col·lecció particular, Barcelona. **BIBLIOGRAFIA:** VÉLEZ, P., «En record i agraïment a la col·laboració i generositat de Josep M. Garrut (1915-2008)», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XXIII-XXIV, 2009-2010, pp. 307-310. PASCUAL GARNERÍA, S. y TÉBAR MARTÍNEZ, P. (comis.), *Rodés*, catàleg d'exposició. Castelló, Valls, Alacant i València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2019, p. 42.

Les similituds fisiognòmiques amb la protagonista del Retrat de Joaquima Duran i Manella no permeten gaires dubtes: la nostra obra és en efecte l'estudi preliminar per al retrat conservat a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (1846 , oli sobre tela, 95 × 78 cm). Joaquima Duran (1807-1885) fou l'esposa de l'industrial barceloní Pau Vilaregut i Albafull (1802-1858). El seu retrat ingressà juntament amb de la seva dona a la col·lecció de la RABASJ. Segons que explica Pilar Vélez, Vilaregut, fill d'un dels fundadors del Vapor Bonaplata, va ser regidor tres vegades de l'Ajuntament de Barcelona i cofundador de la pionera Associació d'Amics de les Belles Arts, al 1847. El retrat a l'oli del matrimoni fou donat a l'Acadèmia pel seu bésnet Josep Maria Garrut (1915-2008), ell mateix acadèmic i figura important en la recuperació d'Antoni Gaudí en temps moderns, a través de la presidència de l'Associació d'Amics de Gaudí, exercida des de 1963 fins a la seva mort ■



1783–1814. Formació a Alacant i València. La Guerra del Francès. El primer dibuix conegut de Rodes és signat i datat de 1799, segurament ja com a alumne de l'escola de dibuix del Consolat de la seva Alacant natal. Aquesta institució proveïa només la formació bàsica, de manera que els alumnes més prometedors havien de continuar en alguna de les dues Acadèmies superiors, a Madrid o València). En el cas de Rodes el pas es dilatà, potser per raons econòmiques, ja que quan finalment es matriculà a la Reial Acadèmia de Sant Carles al 1807 ho feu pensionat pel Consolat alacantí. La progressió fou però ràpida i dos anys després aconseguia ser designat per cobrir temporalment la plaça de director de la seva antiga escola, per malaltia del titular.

Mentrestant, ja havia esclatat la Guerra dels Francès (1808-1814) i la capital valenciana, que al maig del 1808 s'havia alçat en contra dels acords de Baiona i la invasió, havia resistit un primer setge napoleònic. De fet, les tropes franceses no aconseguiren la rendició fins al gener de 1812, de manera que la seva ocupació no durà més d'un any i mig. Alacant, en canvi, seria una de les poques futures capitals de província que no fou mai ocupada.

1815–1819. Família, títol i fama com a retratista. Aquesta situació afectà el recorregut acadèmic de Rodes, que no es diplomà fins acabada la guerra, al 1815. Tot apunta que es tractava però d'un retard administratiu, donat que al juliol de 1814 ja havia sol·licitat i obtingut, per part de la direcció de la Acadèmia, el tema per al quadre que li permetria accedir al grau d'Acadèmic de Mèrit, al febrer de 1818 (pocs mesos després de rebre el grau d'Acadèmic Supernumerari). En el transcurs, s'havia casat amb Dolores Larroza al 1816 i li havia nascut el primogènit Vicent al 1817.

El retard de tres anys i mig en entregar l'obra en qüestió es deuria, primordialment, a la seva activitat creixent com a retratista, perquè tenim notícies que ja s'havia fet famós pels seus retrats 'al minut' i al preu de tres pessetes, fins i tot d'alguns dels militars ocupants. Un altre motiu, però, podia ser la dificultat política que plantejava el tema proposat. Com és sabut, Ferran VII (1784-1833), desembarcà a València en el seu viatge de retorn a mitjans d'abril de

1814 i al maig ja hi ofegà qualsevol esperança constitucional o liberal, en decretar des d'allà la derogació de la Constitució de Cadis de 1812 i establir el retorn a l'absolutisme. S'entén doncs, que al juliol l'Acadèmia proposés a Rodes un assumpte prou ambigu: «Espanya col·loca en el tron a Ferran VII». Igualment es comprèn que en l'obra de Rodes, entregada anys després i en plena època de conspiracions i repressions, més aviat sembla que sigui el monarca qui doni assistència a la pàtria. No hem d'entendre per això que Rodes s'incorporés a les files absolutistes. De fet, era capaç d'accedir a encàrrecs d'un ampli espectre: del cos diplomàtic (retrat de Peter Carbey, col. privada), de l'aristocràcia més elevada (retrat del matrimoni Montserrat, acabat ja a Barcelona) o d'elements netament liberals (retrat de Bertran de Lis o els múltiples retrat de la duquessa de Frías).

1819–1820. Arribada a Barcelona i primers encàrrecs. Quan Rodes arribà a Barcelona era ja doncs un retratista reputat i a la vora de la quarantena, amb esposa i fill i una especial habilitat per trobar clients en totes les faccions polítiques. Tradicionalment, s'ha donat dues explicacions per al seu trasllat: o bé al 1819 per a retratar la duquessa de Fernán Núñez (Francisca de Asís Gutiérrez de los Ríos y Solís, 1801-1836) o bé al 1820, per al retrat de l'ancià II Comte de Santa Clara

Les dues possibilitats lliguen la seva arribada a l'impuls de la més alta aristocràcia, però no era aquesta la única interessada amb els seus serveis. De fet, situat als voltants de 1820 el seu **retrat de Josep Serra i Riba**, és a dir, del sogre de Pere Gil i Babot, cap d'una de les nissagues burgeses més potents de la ciutat, la família del qual Rodes retrataria al complet (significativament no pas a l'oli, sinó al pastell).

També les autoritats militars barcelonines acudiren a Rodes des de ben aviat. De fet, dels arguments a favor de la data de 1819 com la d'arribada és que explicaria millor el seu retrat del general absolutista Francisco Javier Castaños Aragorri Urioste y Olavide (1758 - 1852), Duc de Bailèn (pel seu destacat paper en aquella victòria de la Guerra del Francès) i Capità General de Catalunya encarregat, per tant, de la repressió dels elements liberals. A inicis de 1820 perdia el càrrec, com a conseqüència del *pronunciamento* al gener del tinent coronel Rafael del Riego que, com és sabut, forçà Ferran VII a declarar-se disposat a «marchar francamente, y yo el primero, por la senda constitucional», la qual, d'altra banda, abandonaria tres anys després.

Notem d'altra banda que la Barcelona a la qual arribà Rodes tenia una extensió molt reduïda respecte la potència que ja mostrava. Per culpa de la pesant herència de 1714, vivia encara constreta per les odiades muralles i, sobretot, per la condició de zona polèmica del Pla de Barcelona i dels terrenys de la Ciutadella. Aquest estatut comportava la seva reserva estricta a l´ús militar i impedia l'expansió de la ciutat, a pesar que vivia superpoblada fins al límit i era víctima recorrent d'epidèmies. Però les seves enormes possibilitats deuria decidir a Rodes a instal·lar-s'hi, en un moment d'optimisme com el que traspua el seu retrat de nen, tradicionalment identificat com el seu fill Vicent.

1820–1823 · Trienni Liberal. Intent a l'Escola de Dibuix i retrats de les autoritats. La instauració del règim constitucional de 1820-1823 a Barcelona no deuria ser una mala notícia per a Rodes, amb una bona entrada amb els cercles liberals, com hem vist. De fet, podem aventurar que fou aquesta circumstància la que l'animà a reprendre la seva carrera institucional i acadèmica, tot presentant-se a la plaça vacant de direcció de l'Escola de Nobles Arts de la Junta de Comerç, amb una recomanació ni més ni menys que del nou governador civil. La seva pretensió, però, fou sumàriament descartada per haver-se presentat fora de termini. Rodes no s'incorporaria formalment a la institució fins a la següent onada liberal, si bé amb tots els honors i amb una actuació que, com veurem, fou decisiva.

Per entendre bé tan l'intent de Rodes de 1820 en el si de l'Escola, cal que ens aturem breument a considerar la Junta que li donava aixopluc. La Reial Junta Particular de Comerç de Barcelona era una institució fundada al 1758 prenent com a model l'antic Consolat de Mar (de fet, n'ocupà l'edifici). Tal i com recollien les seves ordenacions de 1763, comptava amb un grau d'autonomia financera —aconseguí l'abolició de la bolla, però recaptava el pariatge—, jurisdiccional i de gestió que fou aprofitat espectacularment durant les més de mig segle, tot projectant-se a tot el país i fundant diferents establiments d'ensenyament superior que suplien, en part, la pèrdua de la universitat barcelonina.

Rodes, com veurem, acabaria jugant un paper decisiu en la història d'aquesta institució. Però el petit fracàs momentani no el frenà en la seva activitat. És en aquesta època que situem el **retrat de Dolors Caldés de Montserrat**, preparatori del retrat a l'oli del matrimoni Montserrat que envià a València.

D'altra banda, per entendre el context en què es movia Rodes, hem de considerar alguns dels canvis bruscos que comportà la recuperació de la Constitució de 1812 i els seus plantejaments polítics Destaquem així l'inici de les primeres desamortitzacions de béns conventuals en aquells anys i el fet que, en la majoria dels casos, quedessin sense

culminar, deixant una bon gruix de compradors ressentits. Subratllem també el restabliment d ela Milicia Nacional, és a dir, cossos de voluntaris civils armats encarregats de controlar l'ordre públic.

Amb aquestes tipus de mesures, no és estrany el trienni fos una època de repetides conspiracions i repressions en un i altre sentit, però com de costum, tot apunta que Rodes sabé trobà el seu lloc. És així que podem explicar el seu **retrat d'Antoine de Rotten (1780-1845)**. Soldat de ventura d'origen suís, Rotten s'havia destacat en la Guerra del Francès, fins a tal punt que, durant el trienni, el seu company d'armes Francisco Espoz y Mina (1781-1836), Capità General de Catalunya, per tal assumir el govern militar de Barcelona, on naturalment deuria coincidir amb Rodes. Mina aviat s'hagué d'ocupar d'ofegar els moviments absolutistes de l'interior —Regència d'Urgell de 1822—, de manera que quan entraren els Cent Mil Fills de Sant Lluís —enviats per les potències del Congrés de Viena per tal de 'rescatar' Ferran VII de la seva 'presó liberal' a Cadis—, fou Rotten qui assumí la defensa i, finalment, la capitulació de Barcelona.

1823–1833. Dècada Ominosa: l'ocupació francesa, repressió ferrandina i primera Regència. Èxit de Rodes. S'iniciava així l'anomenada Dècada Ominosa (1823-1833), durant la primera part de la qual la ciutat visqué una cohabitació *sui generis*, entre les autoritats ferrandines teòricament titulars del poder i unes tropes franceses que efectivament l'ocupaven i n'assumien bona part de la gestió. La situació es mantingué fins al 1827 i, encara que comportava un grau cert de repressió, era millor que la que es vivia en d'altres llocs i, de fet, aconseguí que liberals perseguits en d'altres llocs busquessin refugi a Barcelona.

Rodes, com era habitual, pogué continuar la seva destacada activitat de retratista sota el nou règim i és en aquesta època que podem situar el **retrat del baró de Peramola** (Pedro de Alcántara y Navarrete, 1802–1855), inclòs a l'exposició. Peramola era un aristòcrata conservador que, amb retorn dels liberals anys al 1833, hagué d'abandonar la ciutat i veié el seu palau cremat Finalment s'uní a la revolta carlina, com a membre de la Junta de Berga, però aquest passat no li impedí d'obtenir la confirmació del títol seu per Isabel II al 1848 i de morir a Santander al 1855.

Precisament el caràcter menys agressiu de l'ocupació francesa es considera com un dels motius de l'aixecament dels anomenats Malcontents de 1827, sectors absolutistes que exigien un règim més estricte. La crisi fou prou greu com per a que els ocupants francesos, amb pocs incentius per continuar la seva missió, se'n

desentenguessin, obrint la porta per a què el propi Ferran VII es desplacés a Barcelona i hi romangués més d'un any. Deuria ser en aquest moment que Rodes, sempre oportú, va aprofitar per fer-ne un retrat que només coneixem per fotografia, en què el monarca mostra l'edat d'uns quaranta-cinc que li corresponia i que Rodes executà amb prou vivacitat com per pensar que no es tracta d'una còpia d'un retrat d'algun altre autor. D'altra banda, durant l'estada del monarca a la ciutat, es procedí a la retirada de les tropes estrangeres i la seva substitució per un règim de terror sota el sanguinari nou Capità General de Catalunya, el Comte d'Espanya (Charles d'Espagnac, 1775 - 1839), veterà de la Guerra del Francès, el qual, naturalment, també va ser retratat per Rodes (coneixem el retrat per fotografia).

Es conegut que ens últims anys del regnat de Ferran s'anà operant un gir de la monarquia cap a posicions reformistes, el primer pas del qual fou l'aprovació de la Pragmàtica Sanció de 1830, per la qual s'assegurà la successió en Isabel II. La tendència s'accentuà amb la greu malaltia del rei de 1832 que desencadenà la regència assumida per la seva esposa Maria Cristina (per minoria d'edat d'Isabel) i un govern del reformista Cea Bermúdez, moment en què es destituí a d'Espagnac i se'l feu exiliar. Amb el anys es passaria a la causa carlina i acabaria assassinat truculentment al Pont d'Espia prop d'Organyà. Així dons, al mateix 1832 s'aprovava un Decret d'Amnistia per als exiliats liberals i també, el Decret de divisió provincial de Javier de Burgos.

Notem que Rodes havia viscut els anys de l'absolutisme amb una certa prosperitat, com confirma un testimoni preciós aportat per Francesc Quílez en aquest mateix catàleg, en acarar una crítica a la premsa de 1823, que tracta Rodes de pràcticament desconegut, amb una altra de 1833, que ja el considera un retratista famós. De fet, és en aquests anys que situem algunes de les obres de la nostra mostra: **retrat Pau Bosch i Moré, retrat de Maria Concepció de Caramany i de Camps** i l'anònim **retrat d'home**. **1833–1834. Inici de la Regència cristina i de la primera Guerra Carlina: Rodes a la forja de la burgesia liberal barcelonina.** La confirmació d'Isabel com a hereva al juny de 1833, seguida de la mort del seu pare al setembre següent, provocà, com és sabut, l'aixecament del Pretendent i l'inici de la primera Guerra Carlina o dels Set Anys, fet que comportà que la via reformista fos impracticable i que el poder passés en mans dels liberals moderats. Aquests assumiren la direcció de la guerra, mentre culminaven forçadament un procés constituent que no anà més enllà d'un Estatut Reial de 1834 de caràcter limitat: hi brillava per la seva absència el concepte de sobirania na-

cional espanyola consagrada a l'art. 3 del text de 1812 i s'optava en canvi per un poder compartit entre el monarca i les Corts.

El pas formal d'un a altre règim fou viscut amb certa tranquil·litat a Barcelona, gràcies a l'habilitat i la presència d'esperit que, en aquells anys, mostrà el Capità General Manuel Llauder (1789-1851), successor d'Espagnac. Naturalment era veterà de la Guerra del Francès i naturalment va ser retratat per Rodes. Llauder era bàsicament un monàrquic que havia traslladat la seva fidelitat a la corona Ferran VII a Isabel II i la Regent, al temps que es posava al capdavant de les tropes liberals en guerra en el teatre català. Aquest trasllat de fidelitats fou el que li atorgà l'autoritat per resoldre l'espinós assumpte dels antics Voluntaris reials ferrandins, que ell transformà en isabelins i més o menys equiparats a la Guardia Nacional: eren els cèlebres Tiradores de Isabel II on s'enrolaren figures tan destacades en el futur com Joan Prim.

La calma amb què a Barcelona es passà del règim ferrandí a l'isabelí —més exactament, a la regència de María Cristina— no ens ha amagar que aquells anys de guerra i l'evolució posterior comportaren una degradació del pes polític de la ciutat i, per extensió de Catalunya, en el conjunt de l'Estat. El manteniment de la divisió provincial de 1833, encara que no tingué un efectes immediats —les necessitats de guerra exigien un comanament únic per tot Catalunya, alimentat per una Junta d'Armament civil del mateix àmbit—, sí que apuntava a la creixent identificació de l'estat liberal amb l'estat centralista. Així, per més que, com veurem, Barcelona mantingué una notable capacitat de provocar canvis d'envergadura —sobretot a través de les mal anomenades 'bullangues'—, el fet és que, guerra a guerra i crisi a crisi, s'anà consolidant un pacte o situació de fet segons el qual, a canvi d'una cessió important del poder polític a la capital de l'Estat, la potent burgesia industrial i comercial barcelonina aconseguia la garantia d'un mercat captiu (estès a les colònies) i una protecció estatal de la creixent indústria i comerç catalans (si bé calia recordar la promesa constantment, fet que comportà l'establiment de lobbys a la capital madrilenya). És doncs ben significatiu que el mateix any en què es dictava el decret de Burgos, s'inaugurava a Barcelona, amb una subvenció del govern, el Vapor Bonaplata, la primera fàbrica que usava aquesta innovadora font d'energia.

Rodes buscaria i aconseguiria vincular-se, tan professionalment com socialment i familiarment amb aquesta burgesia rectora de la ciutat. Però com signe del canvi polític operat, que allunyava les classes barcelonines del poder polític, hem de consignar que, després del retrat de Llauder, ja no coneixem cap altre retrat de Rodes d'una figura políticament rellevant. Així, resulta particularment revelador que, de moment, no li puguem atribuir cap retrat ni de Maria Cristina ni d'Isabel II ni, pel que sabem fins ara, de cap altre Capità General.

En canvi, veiem com Rodes, durant aquests últims vint-i-cinc anys de la seva vida, s'abocà a la seva segona gran vocació, la docència i la vida acadèmica. Al mateix temps desenvolupava la seva gran sèrie de retrats de membres destacats de l'esmentada burgesia moderada, fins al punt d'arribar a establir-ne la imatge de grup, tal i com explica Quílez en aquest catàleg i tal com es demostra en els exemples que situem en aquests anys: **retrat del General Sir George Evans**, el presumpte **retrat de Frederic Soler**, **retrat de dona jove amb mantellina / retrat de dona jove, retrat d'home i retrat de dona**.

1834–1837. El país en guerra (I): consolidació acadèmica de Rodes enmig de bullangues, desamortització i canvi urbà. Va ser doncs en plena guerra carlina que Rodes aconseguí ingressar finalment a l'escola de Nobles Arts de la Junta i ho feu per la porta gran: el 2 de novembre de 1834 fou nomenat a cap de la prestigiosa classe de pintura a l'oli, sense la necessitat de cap mena de concurs. Només se li havia exigit una obra de tema convenientment bíblic —*Sara presentant per dona Hagar al seu marit Abraham*, Barcelona, Reial Acadèmia de Sant Jordi—, prou prestigiós com per no fer pensar en un tema polític com el que li havia donat l'ingrés l'Acadèmia valenciana d'anys abans. L'entrega es retardà uns mesos, perquè la recent malaltia i mort de la seva dona li havia provocat una acumulació d'encàrrecs de retrats pendents. Rodes assumí aviat altres classes i, repetint les seves experiències de joventut, aviat assolí la direcció de fet de l'establiment per baixa mèdica del titular, Francesc Rodríguez, al març de 1837.

Mentrestant l'adaptació de la ciutat a la nova situació bèl·lica i política no havia estat plàcida. Entre les dues dates esmentades de 1834 i 1837, Barcelona va viure les importants bullangues de juliol i agost de 1835, les quals en canviarien per sempre la fesomia. En efecte, aquest fenomen revolucionari, la magnitud del qual encara ara es dissimula amb l'infortunat epítet amb què aviat se'l batejà i el ridícul relat a què se'l reduí, anà molt més enllà d'una furiosa reacció a la mala tarda de toros de la diada de Sant Jaume a la plaça El Toril de la Barceloneta.

De fet, la bullanga fou la continuació d'un fenomen d'assalt i crema de convents iniciat a Reus —com a reacció de l'assassinat de presoners liberals—, concentrat de seguida a Barcelona i, des d'allà estès per tot

el litoral i part de l'interior. El protagonistes, denigrats com a patuleia, eren, molt sovint, elements liberals radicals enquadrats en els cossos lliures (els esmentats Voluntaris o, fins i tot de la Guàrdia Nacional) i els objectius, lluny de ser tan espontanis com de vegades es vol, se centraren, sobretot, aquells establiments que ja havien estat subhastats al període de 1820-1823 però que, com hem dit, s'havien hagut de revertir. A Barcelona, les jornades, a més de la crema de múltiples convents en l'eix la ruta del Passeig de Mar / Rambla / Jorqueres, comportaren la fugida del Capità General Llauder (un trist final per a una figura altrament remarcable) i l'assassinat del governador militar de la ciutat, un Pere Nolasc de Bassa massa confiat, així com, ja cap al final, la crema del vapor Bonaplata, en un atac de caràcter luddista. És ben revelador que només aquest últim acte comportés un càstig (pels seus executors (pena de mort), mentre que la resta de destruccions comptaren amb la inhibició de la població en general i de la Guàrdia Nacional en particular. Com és sabut, els diferents immobles monàstics i eclesiàstics assaltats foren seguidament enderrocats sistemàticament, tots creant uns solars que permeteren una certa reforma urbanes interior, convertint-se en teatres, places i mercats. La destrucció del patrimoni provocà que, que des de l'Escola de les Nobles Arts, per indicació de la Junta de Comerç, s'organitzessin comissions de salvament i confiscació de les obres d'arts dels convents, en les quals participà Rodes.

En la gestió de la situació immediatament posterior, el poder efectiu a Barcelona anà passant d'una junta a l'altra sense que ningú prengués una decisió definitiva, potser per la necessitat d'estar pendents de l'evolució a la capital de l'Estat. En tot cas, sí que es pot dibuixar una tendència general en què els elements més extrems anaren cedint de mica a mica a la inèrcia moderada de les classes dirigents, és a dir, el grup que Rodes escollí com a seu.

Les conseqüències del que s'havia provocat van superar de molt l'abast merament barceloní i van ser un dels factors que portaren, al setembre, a la caiguda del govern reformista - moderat del comte de Toreno i al nomenament com a cap de govern d'una de les figures més fascinants del segle, el comerciant i financer Juan de Dios Álvarez y Méndez, autobatejat *Mendizábal* (1790-1853), cap del liberalisme radical amb una 'amplia xarxa de contactes internacionals (durant molts anys havia estat vinculat als Bertran de Lis, clients com hem vist de Rodes). Mendizábal coneixia de primera mà la desamortització decretada a Portugal al mes d'abril anterior i, en assumir el poder a Espanya, acabà de donar cobertura legal a les accions realitzades, fins i tot ampliant-ne l'abast, mitjançant els seus decrets de desamortització (és a dir, de venda dels bens immobles de les Ordes i convents ja dissolts de dret o de fet) de febrer i març de 1836.

1837–1839. El país en guerra (II): Rodes en l'afirmació cultural de la burgesia urbana. Nova Constitució de 1837. La relativa calma que seguí a l'apaivagament de les bullanges, fou aprofitada per l'Ajuntament per tal de fundar la Societat del Foment de la Il·lustració (1836), com a precedent de la Universitat que encara no havia tornat de Cervera - ho faria a l'any següent. La seva obertura responia a l'acció de la burgesia urbana per aprofità aquells anys de guerra, per anar ocupant els espais de acadèmics, de representació i d'oci de la ciutat, que fins aleshores no dominava, en nom del progrés cultural i científica.

Tal i com explica Quílez, també Rodes s'hi interessà. A més a més d'ingressar a l'esmentada Societat, també ho feu, al 1837, a la Reial Acadèmia de Ciències Naturals i Arts de Barcelona. Ja fos en aquesta institució, que produí el primer daguerrotip públic de la ciutat al 10 de novembre de 1839, ja fos per contacte amb els col·legues de les càtedres de Física i Química Aplicades a les Arts, mantingudes per la mateixa Junta de Comerç i decidides impulsores de la nova tècnica, Rodes es convertí en un practicant convençut: acabaria adquirint tres costosíssimes càmeres i produint diversos retrats familiars. Es dona així la paradoxa que un dels últims i més destacats representants europeus del retrat amb la tècnica del pastell fou, al mateix temps, un entusiasta pioner de la fotografia, que estava cridada a substituir-lo. D'altra banda, també deuria ser en l'ambient de la Junta de Comerç que Rodes deuria reforçar una altra de les seves aficions, la de rellotger, ja que la càtedra de Mecànica de la institució impartia els cursos corresponents i havia becat algun dels seus alumnes a l'estranger. De fet e els descendents de Rodes es conserva una màquina de tallar engranatges que fou propietat seva i fins un rellotge que se li atribueix. Uns altres testimoni de la seva curiositat científica van ser el seu metrònom, un dels primers que s'encarregaren a la ciutat o el seu mirall negre, igualment conservats pels seus descendents. Finalment, va ser durant aquells anys que ingressà a la Societat Econòmica d'Amics del País (amb precedents al s. XVIII, però establerta definitivament al 1834).

D'altra banda, durant l'any i mig escaig que havia passat des dels decrets de desamortització, l'enrevessada evolució política espanyola havia tingut temps d'expulsar i de readmetre Mendizábal al govern i amb ell, a una majoria progressista que, ja a l'agost de 1837, aconseguí aprovar una 'revisió' de la Constitució de 1812. De fet, era un text nou (la coneguda com a Constitució de 1837). En el seu

curt preàmbul citava expressament la sobirania nacional i l'articulat en desenvolupava el contingut en la seva doble vessant: atorgant a les Corts el pes de l'activitat i la decisió legislativa i deixant per al rei una mera possibilitat d'iniciativa legislativa —si bé se li continuava reconeixent el control de l'executiu— i assegurant un estatut jurídic igual per a tots els espanyols que, segons l'esperit centralitzador imperant, comportava una necessària uniformització. Amb aquesta finalitat, el seu art. 4 preveia renovar i ampliar l'obra de codificació iniciada anteriorment (Codi Penal de 1822 i Codi de Comerç de 1829) i de tall naturalment centralista.

1839–1843. Direcció de l'Escola. Final de la Primera Guerra Carlina, Regència d'Espartero i bombardejos de Barcelona. Mentrestant, tan Rodes com la guerra anaven fent el seu camí. Al març de 1839, Rodes consolidà la seva posició en veure's alliberat de les classes (amb certa recança, segons sembla) i rebre el nomenament oficial de director interí de l'Escola . Aquest nomenament va ser elevat a definitiu el 20 d'abril de 1840, arrel de la mort de Rodríguez. Però la solidesa de la seva carrera acadèmica no ens ha de fer oblidar el context convuls en què es va desenvolupar.

Mig any abans, al 31 d'agost de 1839, havia conclòs la guerra al teatre del Nord amb l'abraçada de Bergara, però el conflicte es va allargar a Catalunya fins al 6 de juliol de 1840, quan el general carlí Ramon Cabrera creuà la frontera cap a l'exili. Pel que fa a la ciutat, donava un petit senyal de desenvolupament fora de les muralles amb l'obertura del passeig del cementiri del Poblenou al 1839 —l'actual Avinguda Icària— i la installació d'unes primerenques indústries a la zona.

El període dels sis anys següents, que portaria al país a l'inici del segon conflicte carlí, fou dominat primerament pel general Baldomero Espartero (1793-1879), el Duc de la Victòria sobre els carlins de 1839 que, un any després, havia aconseguit exiliar Maria Cristian i assolir la regència per ell. El seu govern no fou però pacífic per la ciutat, ja que, en pocs molt pocs anys, sofrí dos bombardejos per part de l'Exèrcit. Cada un d'ells tingué un signe ben diferent, però en tots dos casos eren la resposta a unes revoltes amb què un sector o altre de la ciutat i del país buscava trobar un lloc propi en el sistema polític que s'anava implantant. Primerament fou una poderosa aliança entre la burgesia industrial i les classes menestrals per tal d'enderrocar les muralles i repudiar el tracta comercial amb Anglaterra: amb un dia de bombes, el 3 de desembre de 1842, el Capità General Antonio Van Halen aconseguí sufocar-los i imposar execucions, una multa exagerada i la reconstrucció d'allò derruït. Menys d'un any després, eren els sectors progressistes radicals i federalistes els que s'aixecaven contra el govern moderat, pocs mesos abans, havia substituït a Espartero. Era l'anomenada Jamància, l'ultima gran revolta barcelonina. La resposta van ser dos mesos de bombardejos continuats (octubre i novembre de 1843), combinats amb el setge per terra i mar, fins a la rendició de la Junta Suprema local.

1844–1849. Dècada Moderada i Segona Guerra Carlina. Reordenació institucional de l'Escola i modernització de la ciutat. Mentre a Barcelona queien les bombes, les Corts estatals donaven els passos definitius per inaugurar el període isabelí: a la sessió del 8 de novembre proclamà la majoria d'edat d'Isabel II, en ocasió del seu 13è aniversari. L'acte, que equivalia al seu reconeixement com a reina de ple dret, es completà amb el seu jurament de la Constitució (de 1837), tancant així qualsevol possibilitat d'una nova regència o de discussió dinàstica. Sobre aquesta base i amb Barcelona pacificada, es pogué iniciar l'anomenada Dècada Moderada consolidada pocs mesos després amb l'assumpció formal de la presidència del govern per part de Narváez (maig de 1844). El seu primer gran fruit seria la Constitució de 1845 que, encara que evitava el sempre polèmic concepte de sobirania nacional, regulava l'exercici efectiu dels poders legislatiu i executiu de manera ben similar al text de 1837. Entretant, la pacificació fou aprofitada a Barcelona, una vegada més, per fundar una nova associació cultural: en aquest cas, la Societat Filharmònica (1844), dedicada a la promoció de concerts privats, en la qual Rodes coincidiria, entre altres, amb **Francesc Tusquets Comaduran i Delaforge**, amb el retrat del qual comptem. D'aquests mateixos anys és el seu **retrat de Joaquima Duran i Manella**, present a l'exposició. Com és sabut, el fracàs del prometatge planejat de la nova reina amb el pretendent carlí (promogut, entre altres per l'eclesiàstic català Jaume Balmes), va ser la causa que provocà la Segona Guerra Carlina o Dels Matiners (1846-1849). A diferència del conflicte anterior, aquest es lliurà principalment a Catalunya i, en el camp liberal, ara isabelí, l'exèrcit regular tingué aquesta vegada un paper molt més destacat que no pas els cossos de voluntaris, els quals, de fet, ja havia anat absorbint. En el camp carlí, la reivindicació territorial anava guanyant en importància i arribà aixi, a atreure alguns progressistes radicals i fins republicans (és a dir. dels que es veien expulsats del sistema liberal centralista que s'anava imposant). Malgrat tot, la pèrdua de la batalla de Pasteral i la detenció del pretendent a la frontera, portaren a Ramon Cabrera, cap dels carlins, a decretar la retirada i el pas a l'exili, el 18 de maig de 1849.

Malgrat estar sotmesa a l'estat de guerra, la ciutat continuà desenvolupant-se. A l'interior, s'inaugurà el primer Gran Teatre del Liceu —al mateix 1847, deu anys després que la seva societat fos fundada— i s'iniciaren les obres de la Plaça Reial (1848), tots dos en solars de convents cremats i desamortitzats al 1835; a l'exterior, es visqué un moment històric amb la obertura de primera línia de ferrocarril, a Mataró (1848).

Per la seva part, l'acció legislativa estatal, allunyada del front, anà seguint el seu camí. Va ser en ple conflicte que la Junta de Comerç de Barcelona fou dissolta de fet, mitjançant un simple Decret de 7 d'octubre 1847. La norma, que pretenia estar "reformant" la institució, de fet la transformava en un mer òrgan consultiu, buidat de contingut, d'efectius i pràcticament de recursos. La gran majoria d'escoles superiors que havia creat foren adscrites a d'altres institucions docents i acadèmiques. ja existents. No va ser el cas l'Escola dirigida per Rodes, per a la qual s'hagué de buscar un nou estatut jurídic que no arribà sinó després de la pau. La solució adoptada va ser transformar-se Reial Acadèmia, un tipus de corporació amb un llarga tradició espanyola que, tal i com s'havia demostrat, no suposava cap mena d'autonomia massa perillosa. Fundada el 27 d'abril de 1850, la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi introduïa a la ciutat una institució que ja existia Madrid i València des de feia prop d'un segle (Real Academia de San Fernando, 1752 i de San Carlos, 1768, respectivament). En conseqüència, Rodes sumà al seu càrrec de Director de l'Escola, la condició d'acadèmic, gens estranya per ell ja que, com hem vist, ja ho era de la institució valenciana.

L'arribada de la pau comportà que les reformes urbanes guanyessin en ambició. Afectaren a zones clau com el port i suposaren innovacions tan significatives com l'estesa de l'enllumenat públic per gas (1852). En el camp institucional, cal remarcar la fundació del *Instituto Industrial de Cataluña* (1848), un *lobby* que promovia tan a innovació tecnològica com la política proteccionista estatal. Com la mateixa Reial Acadèmia de Belles Arts, no deixava de ser un pal·liatiu per la desaparició de la venerable Junta de Comerç. A un nivell més general, fou igualment significativa la signatura del Concordat amb l'església Catòlica de 1851, pel qual s'acceptaven les desamortitzacions efectuades i es reserva als eclesiàstics un paper preponderant en l'educació.

1854–1858. Enderroc de les muralles i darrers anys. Mort i llegat. Però quedava pendent la gran empresa de l'eliminació de les muralles, per a la qual calgué esperar a la següent crisi i canvi de govern: la Vicalvarada de 1854. Amb ella s'inicià Bienni Progressista, durant el qual el Governador Civil de la ciutat, el conegut jurista Pascual Madoz, va obtenir, ben ràpidament, l'autorització legal d'inici dels treballs d'enderrocament de les fortificacions exteriors (el de destrucció de la Ciutadella no s'obtindria fins al 1868, a l'inici del Sexenni Democràtic). L'empresa fou acollida entusiàsticament per la població, si bé l'anul·lació de la condició de plaça forta de la ciutat i del caràcter polèmic del Pla i per tant, l'obertura de la possibilitat de construir-hi, no arribaria fins a finals de 1858, després del traspàs de Rodes. Un any abans la seva filla s'havia casat amb un destacat membre de la burgesia a la qual Rodes s'havia incorporat definitivament: Josep de Moragas Tavern, comerciant i terratinent a Valls i cosí d'Estanislau Figueras Moragas, futur president de l'efímera I República.

Rodes moria el maig d'aquell any d'un atac cardíac, segons ens recorda Quílez i Durà. Deixava enrere una notable carrera com a retratista a Barcelona en la qual, com hem vist, podem distingir-hi dues etapes. La primera, que dura una dècada llarga, veiem com Rodes, a pesar del seu èxit, no sembla ocupar una posició definida i aprofita totes les ocasions per posar el seu talent al servei dels millors clients. A la segona, iniciada a la dècada de 1830 i tancada amb la seva mort, Rodes aniria destacant com un digne representant i representador de la burgesia liberal moderada que, fos com fos, aconseguia sempre d'imposar-se a la ciutat. Rodes mateix, amb la seva tasca al capdavant de l'Escola de la Junta primer i de la Reial Acadèmia després, havia donat bona prova d'aquesta continuïtat a prova de guerres, bombardejos, revolucions i constants canvis polítics: sota la seva direcció, no només les classes, si no fins i tot les beques de pensionat a l'estranger (principalment a Roma) es mantingueren amb constància, tot posant els fonaments de la florida de l'escola catalana de pintura i escultura des de mitjans de segle XIX en endavant. És una memòria que els Moragas, las seva nova família política, cuidaren i preservaren durant més d'un segle i mig. Gràcies a ells, ara la podem gaudir en exposicions com aquesta.

MMXXVI

Introducció: Francesc Quílez Corella
Fitxes de catalogació: Jordi de Nadal i Alejandro Martínez
Apèndix: Jordi de Nadal
Edició: Alejandro Martínez
Disseny: Jaime Narváez

www.martinezavezuela.com
www.palauantiguitats.com
www.jordidenadal.com

PALAU
ANTIGÜITATS

MARTÍNEZ
AVEZUELA

DE
NADAL
FINE
ARTS
BARCELONA