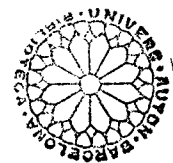


M. ASSUMPTA ROIG I TORRENTO



ICONOGRAFIA DEL RETAULE
A CATALUNYA (1675-1725)

Tesi de doctorat dirigida pel
Doctor Joaquín YARZA LUACES

Juay - Yarza

(Signatura del director)

Departament d'Art
Facultat de Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona
Any 1990.

Tanmateix s'evidencia en aquesta obra un tema central, principal, promogut per la Contrareforma, i la presència dels sants tradicionals que manifesten la persistència de la tradició local. Tradició que no vol desaparèixer davant la uniformització impulsada per la Contrareforma. En aquest exemple, com en d'altres que exposarem, mantenir la tradició no significa ésser immovilista ni retardatari, sinó que la tradició local és activa en aquest període i el que podria semblar *retardatari* és una clara manifestació de defensa front una cultura que vol convertir-se en el factor dominant (72).

Els retaules del Roser de Sitges i de Mataró estan estructurats en cinc carrers laterals, el central més ampli que els laterals, i cinc cossos a nivell horitzontal organitzats en sòcol, predel.la, dos grans cossos centrals que ocupen la major part del conjunt retaulístic i l'àtic, amb plafó temàtic en l'eix mig de la composició. Tot i ésser les dues obres dedicades al Roser i estant acabades el 1684 la de Sitges, i el 1694 la de Mataró, presenten esquemes de planta diferents. El retaule de Sitges és de planta rectangular en organització lineal, en canvi el de Mataró és de planta poligonal, doncs presenta cossos entrant i d'altres sortints donant una plasticitat mòvil al conjunt molt dinàmica, i ocupant alhora plenament l'espai absidal de l'església. Movilitat que també és present en el retaule del Roser d'Olot, de 1708, de planta cònca amb cinc carrers laterals i quatre cossos: predel.la de dimensions considerables, dos cossos centrals i àtic. Plantes que relacionades amb els alçats incideixen en la distribució temàtica i d'elements complementaris de suport o fins i tot ornamentals.

La distribució dels temes per tant no és uniforme, encara que la tipologia clàssica sigui la de presentar els

misteris de dolor a la predel.la, els de goig en el primer cos i els de glòria en el segon, en una lectura visual en sentit horitzontal, que també es pot oferir en sentit vertical ascendent, com la que s'ofereix en el retaule del Roser de Sant Jaume de Perpinyà, obra de Llätzer Tramulles de 1703. És a dir, els misteris de goig es troben a la dreta de l'espectador i els de glòria a l'esquerra, mentre que a la predel.la s'hi representen els de dolor, composició paral.lela al Roser de Rivesaltes (73). El Roser de Sitges presenta la variant d'ubicar el tema de l'Anunciació, que ja hem establert que s'associa en el període contrareformista a l'Encarnació i per tant configura el primer misteri de goig, a l'àtic del retaule però de forma partida, és a dir, en els carrers extrems, en una banda s'hi troba Maria agenollada en un faristol, i en l'altra, l'àngel agenollat damunt de núvols orientat vers Maria, utilitzant la perspectiva confrontada o de *mirall*. Ambdues figures són de reduïdes dimensions i estan emmarcades en un medalló figuartiu. Aquest mateix tema es troba a l'àtic del retaule del Roser de Vinçà, però no partit sinó en un medalló on es reflecteix l'Anunciació seguint la tipologia de Girona, l'àngel irrumpeix a la cambra per la banda esquerra, el jerro de flors al centre de la composició, i Maria en el faristol en actitud d'humiltat. A l'altre carrer extrem de l'àtic del retaule de Vinçà s'hi manifesta la Visitació, amb la presència de Maria-Elisabeth i Josep, amb atributs referents al viatge.

A Sitges, continuant amb l'àtic, trobem al bell mig de la composició el tema de la Crucifixió, representació que en el període que treballem i dintre d'aquesta temàtica va quedar desplaçat d'aquest espai tan prominent en el conjunt de l'obra, doncs ara es substitueix per la coronació de Maria, com es manifesta en els retaules de Mataró i Olot.

Coronació de Maria per la Santíssima Trinitat. Un exemple paral·lel de la Crucifixió a l'àtic com el de Sitges el trobem en el retaule del Roser de Riudoms, on també com allà, damunt d'aquest tema s'hi troba la figura de Déu Pare, amb la bola del món en una mà i en senyal de benedicció l'altra. Ambdues coronen el retaule, donant-li més èmfasi vertical, sobresortint l'eix central per damunt dels laterals, i emfasitzant el caracter diví d'aquest carrer central, més ample i més alt que la resta.

En la predel·la de Sitges, a l'espai central, s'hi palesa el tema de l'adoreció dels reis, que d'una banda no és cap misteri sinó que és un goig terrenal, el tercer segons l'esquema enunciat dels goigs en l'apartat de la vida de Maria (74); i de l'altra, no encaixa amb la resta de la temàtica que correspon als misteris de dolor, on concretament s'hi representa, fent una lectura d'esquerra a dreta, l'oració a l'hort, la flagel·lació, la coronació d'espines, i el camí del calvari.

En el primer cos sobresurt la fornícula central on està representada la figura de ple volum de la Verge del Roser amb el nen als braços, imatge moderna, composició semblant a la que es troba a Mataró, encara que aquí la Verge estigui coronada per una corona de dotze estrelles, atribut que correspon a la Immaculada. El mateix espai que ocupa la Verge del Roser a Sitges i Mataró l'ocupa també als retaules d'Olot i de Vinçà, encara que en aquests la manifestació és més completa, doncs s'observa la Verge entregant el Rosari a sant Domènec i a santa Caterina (75), principals impulsors del rosari dins l'orde dels dominics. A sant Domènec el trobem representat d'altra banda en els àtics dels retaules de Sitges i de Mataró, vestit amb l'hàbit dominicà i amb una creu de doble travesser. A Mataró complementa l'àtic la representació de sant Ramón de Penyafort, sant dominicà

significatiu en les missions i de molta incidència a partir de la seva canonització el 1601 (76), per tant el considerem un sant contrareformista. Sant contrareformista és també sant Tomàs d'Aquino (77) present en múltiples obres d'advocació diversa; l'hem vist ja en el retaule de Santa Maria de Cadaqués i ara, és representat en el Roser d'Olot, en un medalló de l'àtic; i en el primer cos lateral de la banda esquerra, esculpit en ple volum com a Girona al Roser de Vinçà. En el Roser de Montmajor ocupa l'espai central de l'àtic.

A Sitges l'èmfasi marià establert pels teòlegs es manifesta en la representació en medallons, en l'espai superior del primer cos, dels quatre doctors de l'Església llatina en l'ordre següent: Gregori, Jeroni, Agustí i Ambròs. Sant Ambròs, considerat el pare de la mariologia llatina, és citat abastament pels teòlegs contrareformistes com Francisco Suárez i Bossuet, que ratifiquen les teories d'aquell sobre l'atenció bàsica i fonamental de demostrar la perpètua virginitat de Maria (78).

Els retaules de Mataró i Olot segueixen amb més fidelitat que el de Sitges la disposició temàtica dels quinze misteris del rosari en la tipologia que hem indicat com a *clàssica*. Així s'observen a la predel.la de Mataró els misteris de goig en l'ordre: oració a l'hort, camí del Calvari, crucifixió al centre de la composició, coronació d'espines, i flagel.lació. A Olot es troben en el sòcol, que també fa de predel.la, en un ordre diferent; seguint la lectura esquerra-dreta es representa en primer lloc la flagel.lació, continua el camí de la creu, el Calvari o crucifixió al centre de la composició, la coronació d'espines, i l'oració a l'hort.

En el primer cos de Mataró s'adopta la solució d'oferir

els cinc misteris de goig, i per tal de donar cabuda a tots cinc l'últim, Jesús entre els doctors, és situat en tamany més petit sota la fornícula de la Mare de Déu del Roser. L'ordre tampoc és lineal, doncs se representen de la següent manera: Anunciació, adoració dels pastors, Jesús entre els doctors al centre de la composició, i la presentació al temple que juntament amb la Visitació corresponen als carrers laterals de la banda dreta, sempre des del punt de vista de l'espectador.

En el primer cos d'Olot se n'hi representen quatre dels cinc misteris de goig, doncs l'últim com en l'exemple anterior es desplaça convenientment, degut a la fornícula de la Verge; ara és situat en el segon cos, en un carrer lateral extrem. Així l'ordre de lectura dels quatre restants és com a Mataró. En el segon cos d'ambdós retaules que es representen els misteris de glòria i només es presenta una variant, doncs mentre que a Mataró s'observa la dormició i trànsit de la Verge, a Olot aquest tema no es reflecteix. Així l'ordre de lectura usual és: Resurrecció, Pentecosta, Assumpció al centre del conjunt, trànsit de la Verge i Ascensió en el retaule de Mataró, Ascensió en el d'Olot, i Jesús entre els doctors. La Coronació de Maria és ubicada en el plafó central de l'àtic en totes dues obres (79), i a Mataró s'hi manifesten les tres virtuts teològals de clar significat dogmàtic, com s'observa en l'obra panegírica de José Dulac, que en el pròleg fa una analogia de les virtuts, tan teològals com cardinals, amb el rol de Maria. La fe, la primera de les virtuts teològals, correspon a la primera festa de Maria, la Concepció Immaculada de Maria Nostra Senyora; l'esperança és la segona virtut i té analogia amb la festa de l'Espectació del part de Maria; la caritat la relaciona amb els dolors de Maria i recull, per presentar aquest pensament per analogia el que diu sant Bonaventura:

"ser la piedad y la paciencia, compañeras de la caridad" (80).

Per acabar el tema del Roser, afegir el comentari del meu treball sobre la Visitació, o segon misteri de goig, que vaig realitzar per al VI Congrés d'Història de l'Art Espanyol (vegeu nota 73). En aquest estudi el propòsit principal, degut al tema proposat pel Congrés, va ésser presentar els elements indicatius de viatge manifestats en el tema de la Visitació. L'estructura del treball la vaig orientar en primer lloc en cercar el tema de la Visitació en obres de diferents advocacions, trobant-lo representat en l'advocació principal de retaules dedicats a sant Joan Baptista, a sant Josep, al Roser i en els retaules Majors dedicats a Maria. Observar en un segon pas, el lloc que ocupa el tema en el conjunt de l'obra, objecte de variació segons l'advocació. Així, mentre a Sant Joan Baptista de Perpinyà ocupa el carrer extrem esquerra del cos superior, als del Roser, com els enunciats, hem vist que està ubicat en el primer cos; dintre d'aquest pot variar el carrer, doncs per exemple a Sitges és al carrer extrem de la banda esquerra, mentre que a Mataró i a Olot està també en un carrer extrem, ara però de la banda dreta.

La cronologia d'aquest treball és més àmplia que la objecte d'aquesta tesi, doncs per presentar un aspecte puntual era necessari ampliar el camp cronològic i veure l'evolució temàtica, si es donava el cas. La relació compositiva amb obres de tot l'àmbit espanyol i la influència de gravats o d'altres manifestacions del tema a nivell europeu va constituir el tercer pas, i un quart, vinculat amb tots els altres, va consistir en presentar textos marians de l'època que donessin llum sobre els elements del viatge.

La conclusió a que s'arriba després de consultar força obra devocional és que són els escrits apòcrifs els més rics en detalls i motius anecdòtics, els que presenten els episodis de la vida de Maria amb un llenguatge senzill, sense frases retòriques, però amb cites bíbliques de l'Antic Testament copiades d'uns autors en altres, i que fan de la llegenda exposada el motiu principal del text, essent alhora els que més incideixen en la plasmació artística. L'obra de sor Maria de Agreda és la que podem qualificar de més profusió de detalls. El "Flos Sanctorum" de Rivadeneyra, Barcelona edició de 1734 (1a edició de 1623), va ésser decisiu pel rol que adquireix sant Josep en la Contrareforma, rol actiu que es deixa sentir en l'art. El paper assignat a sant Joan Baptista continua essent el mateix que en la edat mitja, ara però més emfasitzat, com es recull en la "Leyenda dorada" de Jacobo de la Vorágine, Madrid 1982.

Un fragment de l'obra de Jeroni Taix ens permet exposar la transcendència del Roser en la vida de la societat catalana del segle XVII i primer quart del XVIII

De totas las donas Flor	Y puix sempre gallardones
olorosa llavelina	als que serviten mereixen
lliri blanch, del qual olor	y entre ells mes abonas
aconsola al pecador	devant Deu à las personas
Suau Rosa i sens espina	qual Rosari 'te ofereixen
Verge i Mare Divina	los Mysteris jo diré
de Deu Tabernacle ver	de Goig, Dolor y Gloria
a ma llengua encamina	y en ells contemplare
que per a dir sia digna	y contemplantlos, lloaré
los Mysteris del Roser	vostre triunfo, y victoria

La descripció dels misteris en l'obra de Taix és molt

sencilla, curta i planera, sense referències a l'Antic Testament ni frases metafòriques, conformant una obra didàctica i precisa (81). L'apartat de "Conclusió de tot lo Roser" és en to de súplica; en ell comenta que aquest modus de dir el Rosari és aprovat per la Santa Església Catòlica Romana i també pel sant pare Alexandro VII, en el seu Breu Apostòlic que es troba a Roma en el volum cinquè dels Butllaris del 1664; "prohibí un nou Rosari Seràfich de nou Novenaris, y sa predicació de altre qualsevol manera junt ab la pintura, en la qual la Beatíssima Verge Maria dona lo Rosari al Pare Sant Francesc y Santa Clara, y lo Sagrat Concili de Trento, Sess.25, de la Veneració de las Imatges, prohibeix totes les noves inordinarias e insolitas pinturas, (y també) lo Pare Urbano VIII, en la Constitució 163 de 1642 (...) encarregat de la observancia à la conciencia dels Prelats de qualsevols Iglesias castigana Severissimament als inobedients, y transgressors com ditas Constitucions se contè" (82).

Dolors

La Verge del Dolors i la variació tipològica de la Mater Dolorosa és representada en la retaulística catalana en obres a ella dedicades com a advocació principal, en el format de la Pietat com a tema central de l'obra. Així s'observa el retaule de la Pietat del monestir de Sant Cugat del Vallès, la capella dels Dolors del monestir de Sant Joan de les Abadesses, el retaule dels Dolors de la seu de Girona, i el de la parròquia de Sitges (83). D'aquests exemples en podem treure una primera conclusió en el sentit de que en tots els espais culturals especificats en el capítol 2 es troba la devoció als Dolors, és a dir, en la parròquia d'un municipi, en monestirs i en les seus. Tanmateix la clientela abasta membres de la societat local

de reconegut prestigi social, com l'abat Baltasar de Montaner qui encarrega el retaule de la Pietat de Sant Cugat; el propi monestir, en el cas de Sant Joan de les Abadesses; el canonge Cristóbal Pagès a la seu de Girona; i la congregació dels dolors, la Universitat de la vila i el rector del Vendrell i prevere de Sitges Joan Llopis, pel que fa al retaule de Sitges. En cadascuna d'aquestes obres hi trobem elements comuns, però també particularitats que corresponen a la ideosincràcia local, que no podem deixar de banda ni considerar-les menys importants.

Com a Mater Dolorosa es palesa tanmateix en les obres dedicades a la Puríssima Sang, amb el significat del dolor com a Mare de Crist. Així, s'observa en els retaules de Vinçà, Cotlliure i Marquixanes, la Verge en un marge lateral, vestida de negre amb la representació d'un cor enfletjat damunt del pit que figuren els set dolors de Maria (84).

El retaule de la Pietat del monestir de Sant Cugat del Vallès té com a tema central la Verge asseguda i al seu damunt, recolzat en els genolls, el seu fill mort; seqüència immediata al devallament de la creu, el tema pot englobar per tant els dos significats. En l'àtic del retaule, en el centre de la composició, trobem la representació de mig cos de sant Joan Baptista, abraçant l'anyell en una banda i subjectant a la mà un estandard en l'altra, format per una creu de doble travesser de la que penja una bandera. Crec que aquest emblema pot ésser una variant tipològica de la figuració dels flabells per l'Agnus Dei amb que sovint es palesa la representació de sant Joan Baptista en l'època medieval, com així ho demostra Rosa Alcoy en un estudi sobre la pintura catalana del segle XIV (85). Aquest element que simbolitza la divinitat, doncs en els exemples dels segles XIV-XV a Catalunya, exposats per Rosa Alcoy, l'anyell està

representat en l'interior de l'estandard en creu, el que significa que s'estableix una relació evident no solament amb el Crist curcificat, sinó també amb el Déu que triomfa sobre la mort, com l'anyell de resurrecció (86). Sabem també que en el món cristià occidental l'Agnus té una significació eucarística i que aquest valor emblemàtic es dirigeix a la celebració i exaltació del misteri eucarístic en el sagrament de l'altar. D'això que la festa del Corpus Christi, com bé indica Rosa Alcoy, sorgeixi per afavorir la utilització de la figura de Crist com a víctima triomfant (87).

La festa del Corpus va tenir els seus orígens a Europa en el segle XI, tot i que no es va desenvolupar fins als segles XIII-XIV, segons Garcia Cárcel, i concretament a Barcelona les primeres referències que tenim daten de l'any 1320, en el que al mateix temps s'inauguren les processons que acompanyen a la festivitat. Però no és fins al segle XV quan obtenim descripcions amb tot detall, com exposa Agustí Duran i Sampere en la seva obra "La Fiesta de Corpus" que tracta del seu desenvolupament, (88). Sobre la representació del Baptista com a figura aïllada i referencial d'ésser el precursor de Jesús, el grup que aquest encepçala es tanca amb dotze àngels que canten el motiu principal del dia festiu: <<lloem la Hostia Sagrada>> (89). Aquesta manera de representar sant Joan Baptista en el retaule de la Pietat de Sant Cugat pot ésser una variant de la forma processional en la que se li donava una personalitat especial amb l'atribut de *l'estandard processional*, flabell o *ventall de Corpus*, de caràcter litúrgic segons la tradició catalana, que té el seu origen segons Joan Amades en el en l'època medieval (90).

Aquesta combinació de dolor i triomf eucarístic queda palesa molt emfàticament en el retaule de la Puríssima Sang

de Prada. A sota i davant de la representació d'un gran Sant Crist clavat a la creu s'hi ha esculpit un petit tabernacle, amb elements ornamentals molt rics que contrasten amb la sobrietat de la imatge del fons, amb la figura de Nostra Dama de la Vida (91) i els temes de l'adoració dels pastors i l'adoració dels reis, que en aquest cas poden representar la vinguda al món del salvador, per tant senyal de vida i victòria sobre la mort, i d'altra banda el reconeixement de tots els continents, Europa, Asia i Africa, en les personificacions dels reis mags del cristianisme (92).

El retaule dels Dolors de la seu de Girona contempla l'exposició en el primer cos i centre visual del conjunt escultòric d'una àmplia i fonda fornícula en la que es troba el grup esculpit de la Mare de Déu dels Dolors amb el Crist jacent a la falda. La tipologia d'aquest grup és la mateixa que la de la Pietat i la que s'observa tanmateix en els altres retaules dedicats a la Verge dels Dolors. L'arc de la fornícula és trilobulat i té al damunt un entaulament i coberta; damunt del lòbul central es troba l'anagrama de l'Ave Maria coronat, representat damunt de dos registres amb motius florals ornamentals, que els dona esbeltesa.

El cos de Crist és inert, recolzat en els genolls de Maria, però no en una positura tan extremada com la del Crist de la Pietat de Sant Cugat. Té el cap tombant i els braços caiguts, recolzats a la falda de Maria; les cames, doblegades, presentant una clara composició de *contraposto*. A Sant Cugat el cap de Crist està penjant, sobresortint del triangle compositiu que fa la figura de Maria, i el braç recolzat en el genoll penja fins arribar a la peanya estructural que els sustenta; doncs serveix per donar realçament vertical al grup escultòric, i així estar a l'alçada visual de l'espectador. Sistema ja utilitzat en el quattroceto italià, especialment en pintura, doncs es

jugava amb una perspectiva de doble enfoc, un punt de vista alt pel primer pla de la composició i un punt de vista baix pel segon pla. Andrea del Castagno i Mantega ho utilitzaven freqüentment en els temes de Passió (92 bis).

La Verge de Girona està envoltada per una corona de reina amb nimbe radiant per les dotze estrelles, atribut que vol recordar el caràcter d'Immaculada, tema que es presenta constantment, com anem observant, en totes les personificacions de Maria i que referma la tesis dels teòlegs contrareformistes. A aquests elements comuns amb varicions d'estil i forma de representar la Pietat que com diu Mâle són de tipus miquelangelesques (vegeu nota 83) d'una banda, i el nou impuls que adquireix la devoció als Dolors en la segona meitat del XVII i durant tot el segle XVIII (93), de l'altra, s'hi han d'afegir en la major mesura possible les *constants locals* que donen significació pròpia a l'obra. Aquestes constants les hem de cercar en la tradició de la seu, en els comitents, en l'advocació i el lloc o espai que ocupen dintre del conjunt artístic de la catedral. Així podrem constestar *en part* a Michel Vovelle quan es planteja el fet de l'existència d'una cultura, dues o vàries. Cultura d'èlit o cultura popular? (vegeu nota 72, Vovelle). Doncs bé, la capella on el capítol decideix que es pot ubicar el nou retaule dels Dolors era d'antic dedicada a sant Vicenç màrtir i, com indica Marquès, segons la tradició de la catedral quan es canviava l'advocació d'una capella dedicant un altar a un sant diferent es deixava una imatge de l'antic sant titular *en el cos superior del retaule* (94). Aquest fet es dóna en els retaules de la seu; sant Andreu es troba en el cos superior del retaule de sant Narcís, sant Cristòfol en el de la Concepció, a més d'ésser el patró del comitent qui per aquest fet ja escollia ésser beneficiat d'aquella capella; el mateix succeeix en la

representació de sant Jaume en el retaule de l'Anunciació; el tema de l'Anunciació en el retaule dels sants Iu i Honorat, amb imatges en tela de sant Ignasi perquè era el patró del comitent. I Tobies i l'àngel al retaule de sant Miquel, doncs el comitent era el canonge Miquel Català, inscripció que consta en el retaule.

A més a més, el retaule dels Dolors de Girona inclou una representació de santa Eulàlia, verge màrtir i patrona de Barcelona, que s'inclouria en el grup que hem titulat de sants de tradició considerats catalans. I la representació de sant Vicenç de Paül (vegeu la nota 68 de l'apartat 2.2, capítol 2) la inclouriem dintre del grup dels sants contrareformistes, de caràcter per tant europeu i uniformitzador. De santa Eulàlia hi ha hagiografies a ella dedicades per autors de l'època, goigs, novenes, i fins i tot estandards (95). Subratllem l'obra de Ramón Ponsich i Camps dedicada a la vida i miracles de santa Eulàlia (96).

El grup escultòric de la pietat del retaule dels Dolors de Sitges és modern. El que m'interessa assenyalar, continuant el discurs de les *cultures*, és en primer lloc les escenes de la vida de sant Francesc de Paula, fundador dels mínims, i del que disposem d'unes "Ordenances i constitucions de l'obra i confraria", i la figura de ple volum del sant ubicada al cos superior del retaule, l'àtic. Representacions que obeeixen a la voluntat del prevere i rector del Vendrell, Joan Llopis, qui formava part del grup de comitents d'aquesta obra, prou ampli i significatiu, i que va pagar aquests relleus i imatge. Segonament el fet de participar conjuntament el rector de la vila, el municipi i la congregació dels dolors o confraria en la comanda de l'obra no és massa usual en els nombrosos exemples citats. Com podem observar en aquest exemple tots els membres de la societat local, tant civils com eclesiàstics, participen en

la contractació de l'obra. I si es manifesta algun interès o devoció especial per part d'un d'aquests membres, es reflecteix explícitament en l'obra (97). Textos al voltant de sant Francesc de Paula, a més de les "Ordenances i constitucions", tenim constància d'un sermó predicat pel pare jesuïta P.Emmanuel Cabrera i un directori pels terciaris, ambdues obres referenciades en la "Història de la literatura catalana" d'Antoni Comas (98).

En tercer lloc, les figures dels medallons a la predel·la del retaule estan vinculades a la temàtica restant del mateix. Representen sant Joan evangelista i sant Francesc d'Assis. Joan l'evangelista expositor dels temes de dolor i de la Passió de Crist, que es referencien en el primer cos del retaule, distribuïts en dos registres per banda; es troba al cantó esquerra, des del punt de vista de l'espectador i de dalt a baix, Jesús entre els doctors i la presentació al temple; i en l'altre costat, el camí del Calvari i la fugida a Egipte (99). D'aquests temes n'hi ha tres que pertanyen a la infància de Jesús, i el camí del calvari que ja forma part concretament de la Passió (100). Sant Francesc d'Assis el pare fundador dels franciscans es caracteritza per l'austeritat i la fermesa de viure l'evangeli. Porta en una mà la creu, a la que dirigeix la mirada, que junt amb el dels estigmes és un dels seus atributs més característics (101).

I per últim remarcar els textos dedicats a la Verge dels Dolors, des de les Ordinacions de la confraria fins als goigs, tan utilitzats en el Principat com en el Rosselló; un oratori-sacre en honor a la traslació de la santa imatge a Barcelona; i una novena realitzada juntament amb el misteri de Cervera (102). Tota aquesta obra de tipus piadós i autòcton dóna a l'advocació dels Dolors un caràcter universal, dintre sempre del món catòlic, i alhora local,

assenyalant la tradició de cada poble o ciutat els seus espais sagrats, parròquia monestir o seu, i que va acompanyada del constant canvi i moviment de la pròpia societat. Aspectes tant rellevants que no poden incloure's dintre del terme *popular*, devoció popular, llibrets piadosos populars, etc. sinó que hem de preguntar-nos qui escriu aquests llibrets d'ordes, confraries o devocions?; no són la gent del poble, sinó els rectors en la majoria dels casos, qui tenen cultura i instrucció, i creuen necessari escriure obres que vagin dirigides *al poble*, entenent per poble fins i tot la gent *rústica i ignorant*. Si a més a més aconseguen que la pràctica devocional, processons, festes, actes litúrgics, construcció de retaules, sigui usual en el major nombre de membres d'una societat, la finalitat principal impulsada des de Trento estarà aconseguida. Això però no implica que *tot* sigui popular.

Animes del Purgatori

El rol de la Verge del Carme com a intercessora de les ànimes del purgatori és recollit en els textos que exposen les ordinacions de la confraria i els miracles obrats per aquesta Verge. Recordem el ja esmentat en el capítol segon al parlar de les confraries, segon apartat, obra de fra Joan Angel Serra. En aquesta obra es recull la "butlla sabbatina" de la que en fan menció molts pontífexs, com Alexandre V, Climent VII, Pius V, Gregori XII i Joan XXII. Aquest últim papa va publicar, corroborar i confirmar que totes les ànimes que estan en el purgatori "que auran entrat en dita Confraria, o, auran estat escrits en lo número dels Confreres, en honra de la Beneyta Verge Mare de Déu, lo dia de *Dissabte* después del trànsit, los ajudarà ab las suas *intercessions continuas*, pios sufragis y meritis ab los ajuda y especial protecció" (103). Butlla que no va quedar

confirmada fins l'època de Climent X, el 8 de maig de 1673 (104).

En l'obra plàstica tenim l'exemple del retaule de la Mare de Déu del Carme d'Altafulla, al Tarragonès, en la parròquia de sant Martí bisbe (105) on es reflecteix aquesta vinculació intercessora entre la Verge del Carme, relleu de ple volum situat en una fornícula en el primer cos i central del retaule, i les ànimes del purgatori, tema representat en baix i mig relleu circumdat per un medalló el·líptic just sota la fornícula de la Verge. En aquest relleu la Verge amb el nen damunt de núvols, en el pla superior de l'angle dret, ajuden i treuen les ànimes del purgatori que estan immerses en les flames del foc, aspecte recollit en cançons religioses com la de "l'ànima condemnada" (106).

Entre flames també es representen les Ànimes del Purgatori en els retaules de la Puríssima Sang de Manresa, de Girona i en el plafó de les ànimes que es troba a la parroquial de Prada, i, encara que nova, en la tela del cos central del retaule de les ànimes del purgatori de la seu de Tortosa.

De les ànimes del purgatori, tema treballat per Michel i Gaby Vovelle a la zona de la Prov^{en}ça (107), tenim molts textos de diferent gènere literari, novenes, cançons, saltiris, sermons (108), i fins i tot el text de Joseph Boneta referent als "crits de les ànimes del purgatori" en el seu suplici, que és l'obra més propera a les manifestacions artístiques, doncs l'actitud, la positura, i el rostre dels relleus esculpits són prou indicatius com per assimilar imaginativament els comentaris de Joseph Boneta. Obra treballada d'altra banda amb cura i esperit crític-literari per Modest Prats (109). En el seu estudi Modest Prats indica primerament les causes que l'han induït a

presentar els "crits de les ànimes del purgatori", establint que l'obra de Jacques Le Goff "La naissance du Purgatoire" (110) ha sigut l'estímul fonamental, en tant que s'exposa que la idea del Purgatori neix en el segle XII, tal com assenyala l'Església Catòlica. En el segle XIII s'imposarà amb totes les matitzacions i amb la "Divina Comedia" de Dante arribarà a una expressió poètica. Obra que tanmateix incidirà fermament en l'expressió artística literària, fet que provoca un èxit extraordinari en aquesta creença. Considera Prats que el Barroc i el Romanticisme són dos moments privilegiats de la història de la creença en el purgatori. Per les dades de que dispo puc ratificar aquesta teoria pel que respecte l'època del Barroc.

En el decret "De Purgatorio" del Concili de Trento s'afirma, com indica Modest Prats, l'existència del purgatori i la validesa dels sufragis oferts per ajudar les ànimes que allí s'hi troben. Al establir aquest *tercer lloc* segons deia Luter, l'Església amb la formulació de la doctrina del purgatori augmenta el seu poder, doncs s'exten en un espai que va més enllà del purament terrenal, entra en un nou espai, intemporal, que pertany al món dels morts (111). Correspon als jesuïtes l'expansió i popularització d'aquesta doctrina del purgatori; concretament podem referenciar les obres de Carlo Rossignoli i de Juan Eusebio Nieremberg (112).

A Modest Prats li interessa remarcar i subratllar com aquesta doctrina del purgatori es concreta en pràctiques de pietat que incideixen molt directament en la vida diària de la gent, que són alhora les que donen joc a les interaccions entre la cultura *erudita* i la cultura *popular*. Aquestes pràctiques són, com ja hem indicat en el segon capítol quan parlavem de les confraries, la creació de noves confraries, els retaules que encarregaven aquestes confraries, on

s'observa que les ànimes envoltades de flames de foc criden mirant cap al cel. I apareixen sovint àngels, com en els exemples d'Altafulla i Manresa, que alleugeregen el sofriment dels purgants vessant el contingut d'uns calzes sobre el foc, que representa els sufragis i indulgències.

En el camp literari són els tractats, les novenes i els cants, els que arriben directament a la població. Així ho defensem també nosaltres en l'exposició realitzada en la cinquena nota del segon apartat del capítol dos, a la que crec interessant afegir ara les aportacions exposades per Prats (113). La traducció catalana de l'obra de Joseph Boneta és d'un anònim traductor que transcriu íntegrament els quatre primers capítols, però que després només tradueix els *crits* en vers (114). L'obra de Boneta té dues parts, una expositiva i l'altra en la que les ànimes criden i demanen auxili. Hi ha *crits* a les ànimes com es despren de la taula dels capítols i dels tipus de *crits*, dels pares als fills, dels fills als pares, als amics, parents, dels marits a les mullers, de les mares als fills, als hereus, als enemics, a tots els <<desitxosos>>, al rei que van tenir a la terra. I en el llibre segon tornem a trobar *crits* amb el mateix títol, com els de pares a fills, però diferents, d'avis a néts, als sacerdots, al lector del llibre, etc. (115).

"¡Jesús! ¡Ay Jesús! ¿Qué lugar es éste en que me hallo? ¿Donde me aveys traído, santo Dios? ¿Qué hondura, qué caberna es ésta, ¡ay de mi! donde no veo sino lobreguezes; donde no oygo sino gemidos, donde no huelo sino ascos; donde no siento sino golpes; donde no piso sino sierpes; y desde donde escucho maldiciones que contra mi amantísimo Dios estan bramando los condenados y demonios; donde todo es humo que se deshaze, un fuego que no luze; y en fin, donde todo un suspirar siempre y un respirar nunca. ¿Quién, ay de mi! me puso en tan lastimable estrecho?. Pero yo lo sé: la

Justicia de Dios es la que en él me tiene, y la injusticia del heredero la que me detiene en él" (116).

3.2 Vida de Crist

El desenvolupament de la vida de Crist en els retaules que estudiem se centra en temes referents a la infància, mínimes referències als episodis de la seva vida pública, i s'observa en canvi un èmfasi extraordinari en els temes de passió i glòria.

Els temes de la infància corresponen al naixement, l'adoració dels pastors i la dels reis, i la presentació al temple, relacionat amb la circumscisió, manifestats en retaules d'advocació mariana en les seves diverses variants, Immaculada, Roser, Dolors, etc. Hi podem afegir també els episodis de la fugida a Egipte i de Jesús entre els doctors, que si bé com en els casos anteriors es palesaven majoritàriament en retaules d'advocació mariana, són presents també en retaules dedicats a sants; com en el de sant Josep d'Olot en el que la manifestació *duplicada* de la fugida a Egipte, amb variants iconogràfiques específicament en els elements referents al viatge, fan de Josep el protagonista principal (1); és qui té la màxima responsabilitat sobre la seva família, la dirigeix, la encamina i la duu a bon termini, com es desprèn dels textos apòcrifs (vegeu nota 99 de l'apartat c), i s'observa alhora en els Dolors de Sitges. En el tema de Jesús entre els doctors, tan Josep com Maria són coprotagonistes de l'episodi ja que la dada referencial és la recerca plegats durant tres dies del seu fill, retrobant-lo en el temple. Tema que sovint és representat a partir dels segles XVI i XVII amb el nen Jesús com un petit predicador, assegut en la càtedra. Així es reflecteix en el retaule de sant Josep d'Olot, el del Roser d'Olot i el del Roser de Mataró. Tanmateix aquest tema tanca el cicle de la infància de

Jesús, per donar pas a la vida pública. En aquest interval de temps però, des dels dotze anys fins als trenta, la història roman silenciosa, no trobant-se referències ni en els evangelis ni en els textos canònics, ni tant sols en els escrits apòcrifs (2). És el període en el que la figura de sant Joan Baptista supleix la de Crist.

Sant Joan Baptista, que ha estat anomenat pels teòlegs Profeta, en tant quant significa prerrogativa de coneixement, Precursor, és el que prepara el camí del Senyor, i també Baptista del Salvador (3) entre d'altres atributs. Al Rosselló trobem a sant Joan Baptista com advocació principal en el retaule de sant Joan Baptista d'Espirà del Conflent i en el de la parroquial de Prada. En ambdues obres el sant està envoltat de sants patrons locals, del Rosselló. Alhora, representacions de sant Joan Baptista, endemés de la representació del retaule de la Pietat de Sant Cugat del Vallès, les trobem amb la mateixa tipologia del precursor, amb l'anyell i el flabell en imatge de ple relleu, en el retaule de Santa Maria de la Gleva, i en una imatge en bust, encerclada, en la predel·la del retaule major d'Altafulla (4). L'escena del baptisme de Crist, en el primer cos del retaule del Sant Esperit i sant Pere de Terrassa, formaria part de l'inici de la vida pública de Jesús, i en el mateix conjunt hi ha una imatge de ple volum del Baptista en una fornícula lateral. La presència doncs, l'èmfasi, donat a aquest per la seva significació, es posa de relleu a partir de la Contrareforma. La humilitat que representa Crist en la inclinació o genuflexió davant del Baptista reflecteix les doctrines dels teòlegs contrareformistes, segons Mâle i Réau recullen, en les que es constata la idea de que Crist per humilitat volia inclinar-se davant del seu Precursor, com si ell tingués necessitat d'ell mateix per a ésser purificat. Actitud que

es manifesta en l'escena del baptisme d'Espirà (5).

Però no sempre és la humilitat la característica principal a ressenyar en la iconografia post-tridentina, doncs hi ha exemples, específicament dels segles XVII i XVIII, on s'observa a Crist rei servit per àngels que li guarden i sostenen les vestidures, i és Joan el Baptista el que s'inclina davant seu per a batejar-lo (6); alhora que es representa la presència divina de l'Esperit Sant, tot significant la proclamació per primera vegada de la teofania (7). Així es palesa en l'escena representada a Terrassa, on s'observa clarament, en primer lloc, que la majestat de Crist està per damunt de la seva humilitat, doncs la tipologia a que correspon l'escena s'inclouria en el segon grup dels tres bàsics que estableix Réau (8), que consisteix en representar a Crist amb un ample vestit amb molts plecs, recollit a la cintura, i subjectat per una mà, perquè no li arribi als peus, dins la llitera del riu, dret, on l'aigua li arriba just passat els tormells. Joan vessa l'aigua recollida en una petxina damunt del cap de Crist. La manifestació de l'Esperit Sant, en la forma de colom, que desprèn rajos lluminosos, centrant l'eix longitudinal de la composició i situat en el pla superior d'aquesta, envoltat d'àngels i núvols, indica la Missianitat de Crist. Aspectes assenyalats ja en els evangelis de Marc i Lluc. En la descripció d'aquest es concreta que l'Esperit Sant va descendir sota la forma corporal d'un colom, precisió que va ésser materialitzada pels artistes en forma concreta en les arts plàstiques, on es vol remarcar el caracter diví del tema per donar èmfasi a la presència del cel en la terra, subtítol de l'obra de J.B.Knipping i que és el millor resum en contingut ideològic per manifestar la iconografia de la Contrareforma, i no tant sols als Països Baixos, on se circumscriu l'estudi de Knipping, sinó a tota la Europa

catòlica.

Temes de la vida de sant Joan Baptista es poden observar en el retaule dedicat a aquest sant en l'església parroquial d'Espirà del Conflent. En el cos superior s'hi representen tres escenes significatives de la vida del sant. El naixement, amb la presència de Maria que acompanya Elisabeth, que significa que és coneixedor del misteri de la redempció des de que era en el si matern, quan es va produir la trobada de Maria amb Elisabeth; la predicació al desert i el baptisme de Crist. El tema del martiri, el degollament, s'observa en la predel.la, en el carrer central, del retaule de sant Joan Baptista de Prada.

La transcendència del Baptista ja es constata en el si matern, doncs com ja es recull en la Llegenda Daurada, en l'obra d'Isabel de Villena "Vita Christi", en l'obra de Rivadeneyra "Vida y misterios de la Santissima Virgen" i en l'obra de sor María de Agreda "Mistica Ciudad de Dios", Joan és el diví precursor santificat des del ventre de la seva mare, doncs en la salutació es mogué en les entranyes d'Elisabeth omplint-la de l'Esperit Sant (8 bis). En un sermó panegíric en català, Mn. 696 de la B.U.B. sense foliar, s'emfasitza la seva figura d'heroi. Antoni Comas en reproduïx una part en la pàgina 384 de la seva obra que diu així: "heroe tan soberà i admirable, que és lo assombro del món, pasmo de la naturalesa, portento de la gràcia i testimoni de la llum més verdadera ("Hic venit in testimonium ut testimonium perhiberet de lumine"), tant remuntat, que no sols abonà i defensà aquella sagrada llum ab sa mel.líflua veu ("Ego vox clamantis in deserto: parate viam Dominum") sí que també regocijà's lo cel, la terra s'alegra, congratulense los àngels, canten los arcàngels, no caben los justos (...). Nasqué a la llum mundana esta bellíssima aurora, antecedent al divino sol".

El tema de la Magdalena penitent és visible en la representació d'una imatge envoltada per un marc el·líptic decoratiu al bell mig de la predel·la del retaule dels sants Iu i Honorat de la catedral de Girona, i en l'escena del dinar amb Simó el leprós del retaule del Santíssim Sagrament de Cotlliure. Com a primera advocació tenim constància, encara que avui són obres desaparegudes, dels retaules de l'església del Carme de Valls i el de la parròquia de Caseres (9). Temàtica que es pot situar en el període que es titula vida pública de Jesús.

L'escenificació de la Magdalena penitent que es palesa a Girona consta d'una figura femenina, la Magdalena, estirada al terra i el cap recolzat en una mà, en la que el braç forma un angle agut, amb el colze a terra. Té cabells llargs ondulats que li tapen els pits descoberts. Els vestits o teles que l'envolten li cobreixen part de l'esquena, la cintura i les cames, deixant els peus a l'aire lliure. Un crani en una mà i una creu al terra són els altres dos atributs significatius per reconèixer la personificació d'aquesta figura. En el fons de la composició, en l'angle superior dret, s'hi representen núvols sobre unes grans muntanyes, i a l'esquerra, en el mateix fons, el que correspondria al peu de la muntanya, s'observa una casa en l'espai que resta entre el marc que encercla el tema i el braç recolzat a terra de la Magdalena. La casa queda en part tapada per les teles que envolten la santa. Com explica la llegenda de la seva vida, va fer molts anys penitència en un lloc agrest i desèrtic (10). Indret agrest i desèrtic era on *la pecadora* Maria Egipciaca es va retirar per a fer penitència, l'any 270 en temps de l'emperador Claudi (11). Aquesta figura es representa en el desert, amb cabells molt llargs que li cobreixen el cos, i sovint també amb els atributs d'una calavera i una creu com

es despren de l'obra de Boece à Bolswert basant-se en Abraham Blomaert del 1620, fig. 58 de l'obra de Knipping. Al mateix temps, en la fig. 59, es representa una Maria Magdalena penitent al desert amb una calavera al seu costat i llegint. L'obra és d'Adriaen van der Werff, vers el 1710, i es troba al Louvre de Paris (12). El que es palesa en aquestes dues il·lustracions és que l'esperit de penitència és personificat en aquestes dues figures femenines, i que les seves manifestacions conporten elements iguals i algún detall que les diferencia, pel que iconogràficament és difícil de discernir, en principi, quina de les dues representacions és l'encertada (13). Però si és possible contextualitzar la imatge amb la resta de l'obra i amb la devoció exercida a Catalunya podem arribar a la conclusió de que en el nostre exemple concret es tracta de Maria Magdalena. A ella trobem dedicades, en el nostre país, goigs, cançons i fins i tot una "Exortació de la penitència" traduïda del llatí al català per un canonge de l'església d'Elna i oficial de Perpinyà (14).

Indica E.Mâle la llegenda provençal de principis del segle XVII segons la qual Magdalena havia arribat a Marsella amb Llätzer, Marta i Maximià, llegenda que havia estat recolzada i admesa per Baronius, el gran historiador de l'Església. Fins i tot van aparèixer llibres, malgrat les crítiques, de les marevelles exposades en la Llegenda Daurada (15). La freqüent representació de la Magdalena en el desert és per al cristianisme el mateix símbol del penediment. Així es reflecteix en la representació de Ribera, que segons Mâle ningú ha superat pel que respecte aquest tema. La seva Magdalena, mig agenollada, amb el rostre pur, els seus cabells llargs, les formoses espatlles, conserva encara una bellesa radiant, però en la seva boca s'entreveu l'expressió de dolor, els seus ulls aixecats cap

al cel i el seu esplendor lluminós que la separa del món, li confereixen una noblesa més gran que la seva bellesa (16).

A més a més, la conclusió de que la figura del retaule dels sants Iu i Honorat de Girona es tracta de la personificació de Maria Magdalena ve refermada per les indicacions fetes en la nota 14, per la relació existent en el Rosselló del misteri de la fe de sant Honorat amb el context de penitència de Maria Magdalena. Episodi que queda recollit en l'obra de J.S.Pons (17), i en "L'Exortació a la penitència" traduïda del llatí al castellà per Francesc de Queralt. Indica Pons que el pensament d'Honorat de Ciuro, prever i beneficiat de l'església de sant Pere de Thuir, demostra la seva santetat, doncs en el seu tractat (vegeu nota 17) el misticisme excel·leix com la llavor que van plantar els franciscans per tota la península ibèrica, i va penetrar en els indrets més inhòspits de la població. Recordem el capítol segon, en l'apartat de les ordes religioses, i el seu caràcter missioner, que és practicat per franciscans, caputxins i jesuïtes; essent aquests els que desenvoluparan l'activitat missionera pel Rosselló. L'obra dels autors Simó Salomó i Melcior Gelabert "Manual de Càntics (...) bisbat d'Elna" és l'exemple més rellevant. L'obra d'Honorat de Ciuro és, per Pons, una mostra evident de misticisme rural (18).

Els temes de passió i glòria els tractarem en apartats diferenciats. De la passió podem establir dues vies d'anàlisi; els temes que fan referència als misteris de dolor, que són: l'oració a l'hort, la flagel·lació, la coronació d'espines, el camí al calvari, i Crist a la creu, representats en la majoria dels cassos en la predel·la del retaule i sota l'advocació del Roser. I d'altra banda la nombrosa obra referenciada al capítol primer dels retaules dedicats al sant Crist, perduda majoritàriament, que

representen el tema del calvari com a únic tema, en el que es resumeix i concentra tota la passió, alhora que és el tema que es reflecteix en els "goigs de passió", i fins i tot en la devoció de les "quaranta hores" o "rellotge de la passió" impulsada pels caputxins. Crist al calvari és recollit en la temàtica de la Puríssima Sang amb la variant de la representació de la Mater Dolorosa com es manifesta en les obres de Cotlliure, Marquixanes i Vinçà. Tipologia de retaule en forma de tabernacle de la que ja n'hem parlat en el segon capítol, al parlar de les confraries, (18 bis).

Els temes de glòria els podem incloure en el grup del principi titulat com eucarístic, doncs retaules dedicats a la Eucaristia com advocació principal tenim el de Catllar, del que no dispo de material gràfic, i el de Cotlliure, molt més complet i millor executat. Per tant disposem d'un sol exemple global. A aquest però, si ha d'afegir les al·lusions eucarístiques que es troben en altres retaules, com el tema del sant sopar, que és l'episodi previ a la passió i també és una clara al·lusió al misteri eucarístic. Tema que es reflecteix en la predel·la del retaule de sant Pacià de la seu de Barcelona, en un plafó de la parroquial d'Espirà del Conflent, com a sagrament, el quart. S'observa tanmateix la mateixa temàtica en el retaule del Sant Esperit i sant Pere de Terrassa; i elements emblemàtics que al·ludeixen a l'Eucaristia: el pelicà amb les seves tres cries, a Cadaqués, al retaule de sant Pacià, i a Cotlliure, per exemple; la custòdia radiant, que sustenta en nombroses ocasions sant Tomàs d'Aquino, o en el retaule de santa Teresa de Vic, pintada en el manifestador. Afegir a aquesta temàtica els misteris de glòria, la resurrecció i l'ascensió de Crist, em sembla coherent a l'hora d'aglutinar sota un mateix concepte que en la vida terrena de Crist el seu exemple transcendeix després de la mort. Aquesta mort que per

als cristians és un pas previ per a aconseguir la glòria divina. Missatge que es despren fonamentalment dels retaules del Roser, on es representen aquest temes de glòria en el nivell superior dels mateixos, el nivell que està més allunyat de l'espectador. Distància no només visual sino també conceptual.

a) Temes de Passió

L'Oració a l'hort de Getzemeni és comentada pels evangelistes Mateu, 26 (36-46), Marc, 14 (32-42) i Lluç 22 (39-46), (19), i manifestada en els retaules del Roser de Sitges, Mataró i Olot, i en els retaules majors dedicats a Maria d'Arenys de Mar i de Cadaqués. També s'observa en el retaule de sant Martí de Palafrugell. És l'episodi següent al sant Sopar i conforma el primer misteri de passió.

La representació de l'escena inclou iconogràficament tres seqüències: Jesús pregant, primer, segon Jesús és reconfortat per un àngel, i tercer Jesús desperta als deixebles adormits (20). D'aquests tres fragments trobem que usualment els artistes els uneixen en un sol tema, presentant alguna variació. Així, és freqüent veure a Jesús agenollat pregant, el que correspondria al primer episodi, un àngel en el pla alt de la composició presentant el calze en una mà i assenyalant la intervenció divina amb l'altra, i en un pla baix de la composició els apòstols adormits. No es palesa el tercer episodi, el del despertar de Pere, Joan i Jaume; en canvi, en els exemples de Mataró, Olot, Arenys, Cadaqués i Palafrugell, es veu, en un baix relleu del fons de la composició, a Judes davant d'un grup de gent i soldats amb pals i espases que es dirigeixen al jardí de les oliveres per empresonar Jesús, enviats pels prínceps dels

sacerdots i els ancians del poble (21). En "Una antiga traducció catalana dels quatre evangelis", (22), Mateu ho descriu així: "Adoncs venc Jesus en una vila que es dita Getzemani. E dix a sos dixebles seits entro que yo vage alli e que ador. Epres pere e dos altres dixebles ço es los fills de Zebedeu, e comença a esser contristat a trist. Ell doncs dix a ells Jesus, trista es la mia anima fins a la mort sostenitvos açi et retlats ab mi. E ana un poc mes avant, e gitas davant la sua faç en terra pregant e dient. Pare meu si es posible pas de mi aquest calçe en pero no sia aixi com jo vull mas aixi com tu vols. E venc a sos dexebles e troba a aquells dorments (...) Altra vegada anar a orar dient. Pare se fer se pot que aquest calçe passar no pusque sino bega aquell sia feta la tua voluntat. E vengue altra vegada e troba que ells durments (...). E lexant aquells ana orar la terça vegada dient aquella matexa paraula, e vench a sos dexebles e dix a ells. Dormits ja e reposat vos veus que la hora sa propinqua qual fill de lom sera lliurat a les mans dels pacadors, levats vos e aneu veus que aquell quim traex sa propinqua. E ell encara parlant veus que Judes un dels xii venc e ell ab gran compaya de gent ab coltells a ab bastons los quals eren trameses per los princeps dels sacerdots" (23). En aquest fragment queda palès de forma clara que la presència a l'hort de Getzemani es deu a Jesús i tres deixebles més, Pere i els fills del Zebedeu, Joan i Jaume; les tres vegades que invoca a Déu Pare, i l'arribada de Judes amb la gent amb bastons. La seqüència anterior a l'arribada és la del despertar dels deixebles, espai de temps que no es reflecteix en el tema representat en els retaules citats.

Així, en el retaule de Sitges - que cronològicament és el primer doncs data de 1684 - s'observa que la composició escènica queda agrupada en dos blocs. A la banda dreta,

recolzats en una espècie de roca, hi ha dos dels tres apòstols dormint. En el pla alt de la composició i al centre de la mateixa, dirigint-se vers la banda esquerra, es representa la figura de Crist, agenollat, les mans separades i els braços força aixecats davant la presència de l'àngel que se li apareix envoltat de núvols, amb el calze i el martell, símbols de passió. En el pla baix de la composició, en aquesta zona, mig estirat i recolzat en una roca que serveix d'element *natural* per separar els plans de perspectiva, s'hi troba el tercer apòstol, que bé podria ésser sant Pere.

A Mataró el tema de l'oració a l'hort és representat en sentit visual contrari al de Sitges, doncs la composició va de dreta a esquerra, on Jesús agenollat, aquí amb les mans juntes i braços elevats, es dirigeix cap a l'àngel, en tipologia de *putti*, que se li apareix situat en l'angle superior dret de la composició amb una creu i el calce (24). L'agrupació dels apòstols també segueix l'esquema dos-a-un, però aquí continuant amb el sentit invers de l'exemple de Sitges, el grup de dos apòstols està situat en el pla inferior, a la banda dreta de la composició, és a dir, just sota la nuvolada en la que es troba l'àngel, mentre que a la banda esquerra es troba el tercer apòstol, totalment estirat i recolzat en una pedra, forçant l'esglaó. Al fons, entrant ja a l'hort, Judes amb una bosa amb les monedes a la mà, encapçala la gentada, de la que només s'entreveuen els bastons, que es dirigeix a detenir a Crist. La representació de la natura d'aquesta escena és bastant desconcertant doncs si en principi es vol donar la idea d'una natura pètria, agrest, com es manifesta en les representacions del Renaixement, com per exemple les de Mategna, aquí s'afegeixen damunt la roca uns brots de plantes, mentre que d'altra banda, l'arbre que deuria ésser una olivera no té

cap afinitat amb aquestes.

Les representacions d'Arenys, Olot, Palafrugell i Cadaqués són molt semblants, el que és lògic si pensem que tots aquests retaules són obra del mateix artífex, Pau Costa, encara que en alguns d'ells i haguessin col.laboradors. Les variants però, encara que mínimes, hi són. He d'afegir també que es tracta d'unes representacions en les que es reflecteix la qualitat de l'escultor que les realitza. Qualitat a nivell formal-compositiu, però també estilística. Pau Costa és una personalitat rellevant en el camp de l'escultura a Catalunya; certament no és l'única figura preeminent, però si es pot considerar un escultor de molta qualitat i sensibilitat artística. L'escena, ubicada en tots els exemples en la predel.la, s'orienta en l'ordre visual d'esquerra a dreta. En un primer pla de la composició el grup dels tres apòstols adormits està situat a la banda dreta, formant cada cos unes línies sinuoses que acompanyades dels plegs de la roba, o millor dit de les túniques, i la inclinació del cap, donen una plasticitat mòvil al conjunt. Aquest grup queda separat del de Jesús i l'àngel per un relleu més marcat de l'element natural, roca, que es vol representar. Crist agenollat amb els braços creuats, una mà damunt l'altra, variant que es dóna a Arenys, Palafrugell i Cadaqués, s'inclina vers la figura de l'àngel, personificat per un àngel jove i no un putti, que duu el calze de la passió. Calze que segons Réau és una simple metàfora que es representa pels artistes a partir del segle XIV en l'escena de l'Agonia o l'Oració a l'hort (25).

A les composicions d'Olot i de Palafrugell s'hi observa un element no representat en les restants escenes. Es tracta dels rajos lluminosos, tot simbolitzant la presència divina, que emergeixen de darrera, i en un baix relleu, de l'àngel que endemés il.lumina el calze. En ambdues escenes

s'hi representa també davant d'una valla, que pot ésser l'element referencial de la delimitació de l'hort, Judes amb una bossa plena que encapçala la processó de gent. La versió de Marc en el text Còdex de Palau és molt semblant a la de Mateu. En ella s'especifiquen els noms dels deixebles que acompanyen a Jesús a orar, Pere, Jaume i Joan, i comenta les tres vegades que es dirigeix a orar i veu els seus deixebles adormits i no vetllant per les seves temptacions. En la mateixa seqüència espai-temporal, quan està despertant als apòstols, sent les veus i veu a Judes que s'acosta, "venc Judes scariot un del xii en gran comanya ab ell ab coltells e ab fusts los quals eren tramesos per los sobirans preveres e per los scriuans e los vells del poble", (26). Tanmateix, la natura del jardí en aquests dos exemples, s'aproxima més a la realitat, de tal manera que l'arbre referencial, a la banda dreta de la composició, s'assembla a una olivera. Arbre que simbolitza el paradís dels escollits, doncs també en l'antiguitat cristiana és símbol de pau. Recordem el colom de Noé amb una branca d'olivera i el fet que exposa la llegenda segons el qual la creu de Crist està feta de fusta d'olivera i cedre (27).

Si ens fixem com en un text de pietat es comenta la passió de Crist, observarem que només es fa una petita referència al tema en si, el que podriem classificar com una composició de lloc, i seguidament la consideració del tema obté un caràcter totalment invocador, de fervor, i fins i tot penitent.

El pas següent el conformen afectes jaculatòris per acabar en un col·loqui i petició. Aspecte que m'interessa subratllar pel fet que no són precisament les obres de pietat catalogades com a *populars* les que influeixen en l'execució artística, sinó que en aquest cas concret els models els hem cercat en una versió catalana dels evangelis.

Segurament es pot indicar la presència de gravats que hagin pogut servir de model per a les representacions tan acurades de Pau Costa. L'obra de devoció a la que feia esment és el "Foment de Pietat y devoció christiana" de Miquel Llord, font impressa citada en el segon capítol al parlar del nivell cultural dels rectors de les parròquies rurals, especialment. En la Meditació de la Oració que Jesu Christ feu en lo Hort de Getsemaní es desglossa aquesta meditació en: una oració preparatòria en la que se cita la plana 128 on es plasma l'oració Senyor Déu nostre; "la composició de lloc", una "consideració", "affectes jaculatoris" i "col.loqui i petició". En el primer apartat es diu "Imagina anima Christiana, que veus à Jesu-Christ, que està en Oració, dins un hort agenollat". S'indueix al fidel a fer oració mental. En la consideració s'exposa: "considera, com sabent Jesu-Christ, que era arribada la hora, en la qual volia patir, y morir per los homens, volent-se prevenir, y preparar se retirà al Hort de Getsemaní, en lo qual estigué tres horas fent oració. O Jesus meu amantíssim! Poca necessitat tenian de prevenirvos ab Oració, pera vencer à vostres enemichs, y passar ab gran resignació los torments de vostre passió! Pero jo si que la tenia gran de vostre exemple pera enamorar-me de tant sant, y util exercici (...) O anima! No duptes, que vol enamorate Jesus, de aquest sant empleo de la Oració! (...) Ay de mi, que sem han passats los anys de vida, sens tenir Oració! Què molt, molt, que cometés tantas culpas, y maldats! (...) Com Jesus meu no sem parteix lo cor de dolor?" (28). Els affectes jaculatoris comencen amb exclamació de l'ànima, "Ay anima mia, com volias vencer tos enemichs, y contraris seus las armas de la santa Oració tan favorables! Perque pensas, que tant facilment has pecat; sino per no haver vetllat y orat?" (29). En el col.loqui i petició es demana a Jesús que tingui misericòrdia, clemència, i perdó: "Ea Deu meu teniu misericordia de mi,

miraume ab ulls de clemencia, y perdonaume totas mas culpas, puig per Vos qui sou, y perque vos amo sobre totas las cosas, me pesa de havervos ofés, y propono no pecar mes" (30).

La Flagel.lació de Crist és exposada pels evangelistes Mateu 27 (26), Marc 15 (15) i Joan 19 (1), segons Gertud Schiller, qui considera que la popularitat del tema a Itàlia és deguda al coneixement per part de la població de la vida ascètica practicada pels pares franciscans, els quals defenseven i glorificaven l'enduriment i el sofriment amb molta autenticitat, practicant ells mateixos la flagel.lació del seu propi cos com l'havia patit Crist. Aquesta devoció es va envoltar posteriorment d'una narrativa que alhora es va plasmar en l'art, i que consistia en representar a Jesucrist lligat de mans a una columna, visualització que va servir per meditar la passió en el període barroc (31). Louis Réau per la seva part afegeix els comentaris de sant Lluc 23 (16 i 22) que no referencia Schiller. En l'episodi del procés estableix la dicotomia entre el procés religiós i el procés polític, constituint el tema de la flagel.lació de Crist a la columna el cinquè pas dels set de que es compon el procés polític (32). La flagel.lació doncs, en el període que treballem, s'associa a la columna; és aquest element de suport el que ha donat peu a interpretacions i arguments iconogràfiques (33). Els personatges que figuren en aquesta escena són, per ordre decreixent d'importància, Crist, els flagel.ladors i els espectadors. Tots ells s'observen en la representació del tema a Arenys i Olot. A l'escena de Sitges, en lloc d'espectadors humans hi ha uns busts de putti adossats als marcs laterals del cos estructural que conforma el pedestal de la columna, que dirigeixen la mirada al tema en qüestió. A Mataró hi ha soldats amb l'estandard i l'emblema de l'escorpió, senyal

que identifica al poble jueu.

El tema de la columna, alta o baixa, si és de Jerusalem o de Roma, va portar molts d'enrenous teològics històrics. El que s'observa en la plàstica és que a partir del XVI s'utilitza amb freqüència la columna baixa, que seria com indica Mâle la del pretori de Pilat, en la que Jesús fou flagel·lat sota l'ordre del procurador romà; era una columna baixa que permetia flagel·lar a la víctima tant en el dors com en el pit. Aquesta seria la venerada a Jerusalem abans de que es traslladés a Roma pel cardenal Colonna. Amb el que l'art de la Contrareforma associa la representació del tema amb la devoció a la columna de santa Praxedes, de 60 cm d'alçada (34).

En tots els exemples esmentats, el tema de la flagel·lació es representa amb la figura de Crist amb les mans juntes, lligades al darrera, a una columna de tipus baix, o mitja columna, el cos mig nu, doncs té el tors i les cames al descobert portant únicament un drap a l'alçada de la cintura per cobrir-li els genitals. A Sitges la figura de Crist lligat a la mitja columna es troba al centre de la composició; encorbat des de la cintura, l'expressió de dolor en el rostre es fa evident. Els fuetejadors estan representats amb aspecte de brutalitat, ratllant sovint la caricatura. A partir del Renaixement s'emfasitza la maestria de l'escultor per esculpir quasi científicament l'anatomia dels cossos dels flagel·ladors, com es palesa sovint, doncs van tan poc vestits com l'acusat (35). Fòrmula que s'observa en el tema de Sitges, on un dels fuetejadors porta un drap; l'actitud de moviment que manifesta el seu cos correspon a un bon treball per part de l'escultor; el *contraposto* es fa avinent, i el moviment exagerat del cos li dóna força i volum. A la composició de Mataró observem dos soldats amb pals i dos flagel·ladors. La figura de Crist, disposada de

costat, formant un angle agut, és dirigida cap a la banda dreta, fet que comporta una clara visualització de com té lligades les mans a la mitja columna, que queda totalment al descobert. En el pla esquerra de la composició, un soldat amb l'estandard i el timbre de l'escorpit. El moviment dels cossos és bruscat; en el de Crist és en l'únic que es demostra el treball anatòmic, en els dels flagel·ladors, coberts amb vestidures, es preten donar una sensació de violència, més concretament, en el que trapa amb el peu un genoll de Crist i s'inclina cap enrere, com per adquirir força per colpejar millor. Es veu la voluntat de demostrar que són "dolents".

A Arenys de Mar l'escena s'inscriu dins d'un marc el·líptic, a diferència dels exemples anteriors que tenen marc rectangular. Aquí Crist està lligat a un pilar baix, ubicat davant la pilastre de la paret del fons, on sembla que s'hi recolza. En aquest exemple se segueix la tipologia medieval, presentant a Crist de front, recolzat per l'espatlla, dret i no corbat el tors cap endavant. Ademés, es percebeix la filera que representa la sang que s'escola pel seu cos. La cara inclinada cap a un costat i cap amunt el rostre amb els ulls tancats, manifesten dolor. Dels flagel·ladors, un d'ells d'esquena a l'espectador mostra la musculatura ben marcada de l'espatlla, amb el flagell a una mà, i l'altre situat de costat està en actitud d'adquirir impuls per a la propera flagel·lada, porta una mena de túnica que només li cobreix l'espatlla, part del tors i de les cuixes. Un personatge al fons d'aquest pla esquerra de la composició, amb túnica i barret, observa l'escena; podria tractar-se de Pilat, segons s'indica en els textos consultats.

A Olot, en el pla de fons que ocupa tot l'eix horitzontal de la composició s'hi representa el "pretorium",

des d'on les autoritats dirigeixen la flagel.lació del reu. Una de les figures que s'observa amb claretat és molt semblant a la d'Arenys pel que no descarto la possibilitat de que es tracti de Pilat, ordenant de la flagel.lació. Als angles hi ha soldats romans vestits a la moda de l'època en que s'esculpeix el retaule. El terra enrajolat contribueix a crear espai, donant al conjunt de l'escena molta profunditat, en la que s'estableixen diferents plans de relleu. En aquest exemple, els flagel.ladors són dos i van vestits, fet que contrasta amb la figura de Crist. Aquest té el cap tombat cap a un cantó, el ventre enfonsat i els tors inclinat cap endavant.

Acte seguit de la flagel.lació vé la *coronació d'espines*, exposada per Mateu 27 (27, 30), Marc 15 (17, 20), i Joan 19,(2). L'escena se situa en l'interrogatori de Pilat a Jesús, en el que li pregunta si és realment el rei dels jueus. Al contestar afirmativament els soldats li coloquen una túnica de púrpura, el fan seure en un tron irrisori i li posen al damunt una corona d'espines, i entre les mans una canya (36). El text de Mateu ho descriu així: "Adoncs los cavellers de Pilat prengueren Jesus en lo pretori e a justarense tota la companya e vestirenli un mantell de porpra molt bella e circundien Jesus e prengueren una corona despines e posarenlay sobre el cap e una cana en la sua dextra ma e fixant los genolls devant ell scarmentlo dient deus te sol Reys dels Jeus" (37). El fragment de Marc és paral.lel, i Joan sintetitza tot dien: "Adonc Pilat pres Jesus el feu açotar e los canalles aportaren una corona despines eposarentlay sobre lo cap e circundarentlo de una vestidura de porpra e agenollaunse devant ell e dehien per escarn deus te sal deus dels jueus e donavenli collades" (38).

Les escenes de la coronació d'espines dels retaules de

Santa Agnès de Malanyanes, els del Roser de Sitges, Mataró i Olot, el de sant Martí de Palafrugell, i al retaule major d'Arenys, presenten a Crist en el centre de la composició, assegut en una trona ridícula, amb el mantell o túnica a les espatlles, menys a Olot i Palafrugell, coronat per soldats que l'hi incrusten fermament la corona en les temples amb llargs pals, la sang li cobreix el front. En la versió de la Vulgata Llatina del pare Felipe Scio de San Miguel, en el text de Mateu 27 (27, 30), s'especifica: "Entonces los soldados del presidente tomando a Jesús para llevarle al pretorio, hicieron formar alrededor de él toda la cohorte". En el 28, "Y desnudándole, le vistieron un manto de grana". En el 29, "Y tejiendo una corona de espinas, se la pusieron sobre la cabeza, y una caña en su mano derecha. Y doblando ante él la rodilla le escarnecian, diciendo: Dios te salve, rey de los judios". En el 30, "Y escupiéndole, tomaron una caña, y le herian en la cabeza" (39). Són molt interessants les anotacions del pare Scio per aclarir i explicar el significat dels termes. El pretorio, comenta, era la sala on el governador donava audiència i oïa en justícia. Ambientació esceneogràfica amb elements arquitectònics que delimiten el desenvolupament del tema, manifestant-se amb claretat en les representacions de Mataró, Olot i Arenys. A Mataró l'espai arquitectònic que emmarca l'escena centra el desenvolupament de la seqüència a partir d'una pilastre descentrada en l'eix vertical de composició, que centra el succés, el moment de la coronació, a la banda centre-esquerra, on la figura de Crist està ubicada en l'eix principal, tant en l'horitzontal com en el vertical, de la composició. A la banda dreta, un personatge ben vestit i amb capell ostentós, que podria tractar-se d'un governador, i un soldat, a la manera romana, contemplen l'episodi. A Olot i Arenys, doncs a Palafrugell no s'observa la totalitat del tema en la il·lustració que disposem, l'element

arquitectònic està treballat amb més cura que a Mataró, alhora que el desenvolupament espacial dels personatges que complementen l'episodi està disposat amb més elegància i equilibri compositiu. Queda molt ben centrada la coronació, amb un Crist abatut, amb la túnica ja desgarrada, tombant el cap envall, i amb actitud pacient a Arenys, que no és la que s'observa a Olot, on està assegut amb el tors inclinat i un braç que li passa per davant del cos formant una "L", on es retroba amb l'altre bras endinsat, ja que té les mans lligades; i amb l'actitud de les cames donant la impressió de moviment, que sembla sortir de l'epai que li pertoca. Actitud que contrasta amb l'aparença de majestuositat, encara que vençuda, que es palesa a Malanyanes i a Sitges.

Quan Scio parla de la *cohorte* fa referència als soldats romans que la composaven. Soldats que trobem representats a Malanyanes, Mataró, Olot i Palafrugell. L'actitud de doblegar el genoll davant d'ell per escarnir-lo, situa l'acció en la confluència de dos moments de l'escarni o mofa; el primer fragment correspondria a que els jueus l'havien acusat d'usurpar el regne, i ara els soldats romans l'ultratjaven tractant-lo de rei en la coronació amb sorna i el major menyspreu (vegeu també la nota 36). Aquest doblegament de genoll que comporta tot el significat exposat es presencia a Malanyanes, a Sitges, encara que aquí no quedi clar que sigui un soldat romà, a Mataró, Olot i Arenys, és a dir, en tots els exemples exposats.

La manifestació de que amb una canya li ferien el cap també es reproduïx amb fidelitat en aquest tema de la coronació d'espines en els retaules esmentats, essent el de Mataró l'únic que presenta una diferència tipològica, doncs en lloc d'una canya és amb la força de les seves mans que li encasten la corona. Aquesta representació s'apropa més a la versió de Joan 19, (2), de la Vulgata: "Y los soldados

tejiendo una corona de espinas, se la pusieron sobre la cabeza" (40).

Una qüestió més a tenir present en aquesta temàtica és com el tractadista Luis de Palma, en la seva obra sobre la passió, a partir del treball crític de Francisco X. Rodriguez de Molero, indica de quina manera rebia Jesús en la seva ànima les ferides i els torments: "Estaba firme y constante - energía heroica - ofreciendo su cuerpo y sus mejillas a las mofas y malos tratos - voluntariedad del sacrificio, consumación de su libre ofrecimiento: oblatum quia voluit, más poderoso para sufrir - paciencia infinita del Divino Cordero -, y sobre todo, el rasgo final que resume soberanamente todo el cuadro: estaba sentado con tanta mesura, sosiego y majestad (...) actitud de la divina serenidad en una persona humana. expresión suprema de la paz, de la dulce gravedad, con que este divino Rey realizaba la obra de su Pasión" (41). Aquesta descripció de Luís de Palma es correspon a subratllar els atributs de serenitat, mesura i majestat de la figura dolguda de Crist, atributs que es reflecteixen en els exemples de Malanyanes, Sitges i Mataró; mentre que a les representacions d'Arenys i d'Olot la figura de Crist ha perdut aquest caràcter majestuós, i a Olot, específicament, s'emfasitza un Crist més humà que no pas diví. Si més no, la duplicitat home-Déu que es visualitza, segons Luís de Palma, per la dignitat, serenitat, i divina majestat en el trànsit suprem, no es palesa de forma clara en aquest exemple d'Olot. A Arenys l'atribut que equival a la postura de Crist en l'escena seria el de resignació, no manifestant-se ni la dignitat ni la serenitat o divina majestat al·ludides.

La voluntat dels teòlegs transmesa pels seus escrits no sempre incideix en la població, com tampoc en la realització artística (42). En canvi, en l'obra de Llord la descripció

d'aquest misteri de dolor és més propera als sentiments i emocions dels membres de la societat local. En la meditació a la coronació d'espines, en l'apartat de composició de lloc, comenta: "Imagina anima Christiana que veus a Jesus vestit ab una capa vermella dolenta, tenint en les mans lligades una canya, y sobre son cap una corona de espines. Considera com despres de haver assotat à Christo, pera que fos tingut per Rey de burles, li vestiren los Jueus, una capa de grana rota, i fentlo asentar en una cadira dolenta, lo coronaren ab una corona de agudissimas espinas, apretantlay tant fortament que algunas de ellas li hisqueren a las cellas dels ulls, (...) O Jesús meu! (...) sia vostre crom santissim adoran las criaturas dels Cels, de la Terra, y del Infern; com aquixos Jueus se mofan, y burlan de Vos. O ¿a qual estat vos han portat las mias culpas y pecats! Ha Quant vos constan las mias locuras, y vanitats! Ay anima mia: mira ab quantas penas paga Jesus los mals pensaments, que tu tingueres, y consentires!", (43). To de pregària i exclamació que és més proper a les representacions d'Arenys i d'Olot, en les que la túnica o capa està trencada, molt malmesa, com diu el text *de grana rota*; s'entreveu també la *cadira dolenta*, aspecte interessant a tenir en compte, doncs no es parla del tro dels reis o trona, sinó que en el text s'exposa la terminologia "cadira" com un element de burla i despreci al rei dels jueus.

El *Camí del Calvari* com a pas previ al calvari, o al Crist clavat a la creu, juntament amb aquest, constitueixen els dos darrers episodis de la passió recollits pels evangelistes Mateu 27 (31, i 33-50), Marc 15 (20-21, 22-41), Lluc 23 (26 i 33-49), i Joan 19 (16 i 17-37). A més a més, es troba un preludi de la crucifixió en el psalm 22, (1). Observem representacions d'aquest tema als retaules de santa Agnès de Malanyanes, els del Roser de Sitges, Mataró

i Olot, als retaules majors d'Arenys i Cadaqués, i també al de sant Martí de Palafrugell, i al retaule dels Dolors de Sitges.

Les exposicions de Mateu i Marc són molt semblants, mostrant aquest esdeveniment de manera breu (44) per dedicar més atenció a la crucifixió. No especifiquen cap detall sobre l'acompanyament de Crist en el camí cap a la muntanya del Calvari o Gòlgota. En canvi, Lluç és més explícit; del text del Còdex de Palau s'en despren: "E liurals Jesus crist per fer dell llur voluntat e dementre qual amenaven prengueren un hom per nom simon scireu que vinia de la vila e donaren a ell la creu de Jesus crist e molta gran companya del poble seguiren Jesus e fembres qui ploraven e planyen ell. A les quals se gira lo senyor Jesus, e los dix, filles de Jerusalem no nillats plorar sobre mi mas sobre vosaltres matexes plorats e sobre vostres fills car sapiats que dies vindran en los quals direts beneytes son les fembres exorques e los ventres qui no han concebut e les mamelles que no han alletat" (45). L'episodi descrit per Joan és l'únic que no fa referència al cirineu, doncs ho exposa de la manera següent: "Adoncs pilat los lliura Jesus per ço que fos crucificat e prengueren Jesus e menarenlo lliurantli la creu al lloc qui es dit golgota e aqui ells lo crucificaren" (46). D'aquestes descripcions del tema podem constatar que hi ha dues versions diferents; una amb la intromissió de Pere l'anomenat Simó el Cirineu, doncs Cirene, com explica el pare Scio en la Vulgata, és una província d'Àfrica (47), qui va ajudar Crist a portar la creu fins al Gòlgota, d'acord amb els evangelis de Mateu, Lluç i Marc. I l'altra, la versió de Joan, segons la qual va ésser Crist qui sense necessitat de cap ajut va dur la creu per tota la ciutat fins arribar al Calvari. Fet que va provocar des dels temps de Orígenes, segons Réau, una voluntat conciliadora de la

versió de Joan amb la dels altres evangelistes (48). Voluntat que es palesa en l'obra de Scio, exègeta del segle XVIII, qui considera que Jesús va sortir de casa del governador portant la creu, i així va travessar tota la ciutat, però a les afores li començaren a fallar les forces, i per por de que no arribes a la muntanya escollida els seus enemics van obligar a carregar la creu a un home que van trobar al sortir de la ciutat. Més patèticament descriu: "Pero allí agobiado de su peso, y sin aliento por la mucha sangre, que habia derramado, le faltaron las fuerzas para continuar llevándola hasta el lugar mismo del sacrificio. Sus enemigos (...) y que no tendrían la satisfacción de verle crucificado, obligaron a cargar con la cruz ..." (49).

En els exemples que són objecte del nostre estudi, podem constatar que en tots ells s'hi observa la figura del Cirineu que ajuda a Crist a portar la creu en un moment de defalliment. En cap representació es palesa que el Cirineu porti tot sol la creu, sinó que ajuda a Crist. Aquest Crist abatut es manifesta en aquestes obres en dues variants tipològiques diferenciades: una agenollat al terra, i l'altra, més dramàtica en l'acció, en la que se li doblega un dels genolls tot donant la sensació de que està a punt de caure. La primera tipologia correspon a obres primerenques, com la de Malanyanes, Sitges i Mataró, mentre que la segona es dona en obres que pertanyen totes elles al segle XVIII, des dels inicis fins a finals del primer quart; per ordre cronològic: Arenys de Mar, Olot, Palafrugell i finalment Cadaqués. Malgrat ésser totes elles obres de Pau Costa presenten variants compositives, que podrien correspondre a diferents models utilitzats per l'autor, o bé indicar la col.laboració d'altres mestres fusters i escultors en l'execució del tema.

Un altre element que trobem en la majoria d'aquestes

representacions és la presència de la Verònica, que segons Réau, prové del teatre dels Misteris de la Passió del segle XV. La Verònica és la figura femenina que per la seva pietat recull la suor de Crist en un moment del camí, obtenint la plasmació de la seva cara en el drap que portava, que s'anomenarà la Santa Faç (50). Aquest episodi l'observem representat en diferents seqüències espai-temporals. Mentre que a Malanyanes està representada dreta, amb el drap entre les mans, davant Crist, i darrera de qui es troba el Cirineu subjectant el braç més llarg de la creu, a Mataró està agenollada davant de Crist, aguantant-li les mans. En aquesta obra Crist també està agenollat, incorporant tot el cos cap endavant. A Arenys veiem la figura de la Verònica en un primer pla de la composició, a la banda dreta, cap a on es dirigeix Crist; agenollada, aixeca el vel en acció d'aixugar la suor d'un Crist a punt de dafallir, doncs se li doblega un genoll mentre l'altra cama està bastant estirada a terra, prop de doblegar-se i caure. A Olot és en l'únic exemple que no surt la figura de la Verònica. A Palafrugell i Cadaqués, agenollada davant Crist, desplega el vel per apropar-lo a la seva cara. Seguint a sant Mateu, un gran nombre de gent del poble acompanyava a Crist, tant soldats romans com les dones de Jerusalem, que ploren i s'aplanyen d'ell. El nombre de dones no és constant en les escenes esculpides.

Les estacions del camí del Calvari van ésser objecte de gran devoció i el seu nombre anà en augment a partir del segle XVII, com indica Louis Réau. Per iniciativa dels franciscans es van convertir en una creació devocional de màxima audiència i participació, doncs es va insistir en el fet necessari d'un benefici espiritual que aquesta devoció comportava, materialitzat al mateix temps en una pelegrinació des del turó del Gòlgota enclavat dins

l'església del Sant Sepulcre (51).

La *Crucifixió*, el calvari, o Crist clavat a la creu, són les diferents nomenclatures amb que s'especifica l'últim episodi de passió. Episodi que trobem manifestat al cos central de l'àtic dels retaules de Malanyanes i Sitges, i a la predel.la central de les obres de Mataró i Olot. A la seu de Girona, al retaule de la Puríssima Sang, resolt amb tècnica mixta, s'hi representa un Crist crucificat en ple volum; en el fons sobre tela s'hi palesen àngels putti amb els símbols de la passió entre les mans, i a un altre cantó de la creu, il.lusió òptica, Maria i Joan. A la predel.la del retaule, en un sol registre, hi ha el tema de les ànimes del purgatori.

Els calvaris de Malanyanes i Sitges responen a la voluntat estètica del segle XVII, que representa pocs personatges al costat de la creu - en aquests exemples trobem les figures de Maria i Joan - perquè l'abundància d'aquests distrauria el motiu principal de meditació de l'espectador. Aquest tema de passió ha de produir un sentiment profund, pel que s'imposa l'austeritat front l'exhuberència de l'edat mitja (52). Mâle, quan analitza el tema de la *Crucifixió*, indica que els atributs següents van ésser objecte de discussió entre els doctors de l'Església: s'hi Crist havia conservat o no la corona d'espines, si va ésser crucificat amb tres o quatre claus, com es representava a l'època medieval, si era important que la ferida es significués al cantó dret, segons es feia des de l'època medieval, i si es va cobrir el seu cos. A aquests elements se'n afegixen encara d'altres que no són objecte del nostre estudi, (53). En el tema de la *crucifixió* representat en tots els exemples citats se situa a Crist clavat a la creu amb tres claus, amb un peu damunt l'altre, (54). La corona d'espines es reflecteix amb certesa als

retauls de Mataró, Olot i Girona, (55), mentre que no ho puc precisar del de Malanyanes. D'altra banda la ferida s'explicita fermament a Mataró, Malanyanes i Girona, sempre a la banda dreta del seu cos, mentre que no és perceptible en els altres exemples. Només en la representació de Mataró se'l veu acompanyat dels dos lladres, el bon lladre Dysmas i el mal lladre Gestas, i dels símbols del sol i la lluna, que fan referència a l'Església i la Sinagoga; com la ferida a la dreta, que al·ludeix també a l'Església, (56).

Els evangelis de Mateu, Marc i Lluç es fan resò de que de la sisena a la novena hora, en el moment en que Jesús va expirar, el cel es va enfosquir i les tenebres van cobrir tota la terra. La versió de Lluç, segons el Còdex de Palau, és la següent: "E departides les seues vestidures meternthi sots, estava aquí lo poble esperant escrniendo e los princeps ab ells dient als altres feu sols faça saul si matex si ell es crist elet de deu, atrasi lo escarnien los cavallers en acostantse a ell donarenli a beure vinagre e deyen. Si tu es rey dels jueus fes saul tu matex. Era sobre ell escrita una subscripció ab lletres greges e latines e ebrayques, dient, aquest es rey del jueus. E un da quells lladres qui peniava ab ell blasfemava Jesus dient si tu est crist fes saul, tu matex e nos, mes laltre lladre blasfemave ell dient tu per que no tems deu qui est en aquella matexa padnacio enos justament i dignes de nostres mals fets rebem aço. Al qual dix Jesus verament le dic que huy seras ab mi en paradís. Apres hora de sexta tene tres fores fetes per tota la terra entro ab hora nona e lo sol se oscura a la volta del temple se trenca per mig e llavores Jesus ab gran veu dix pare en les tues mans coman lo meu spirit e aço dient ell espira", (57).

La relació dels soldats, el porta-llança i el porta-esponja, la trobem només a l'evangeli de Joan 19 (28-37),

(58), i només a Olot apareix un d'ells, el que duu l'esponja. L'escenificació d'Olot, amb Maria, Joan i la Magdalena, agafada als peus de la creu, tots tres en un costat de la mateixa, doncs en l'altre s'hi representen soldats a cavall amb l'estandard i el soldat porta-esponja, és la més propera a la versió de Joan. El cel ennuvolat amb dos putti al damunt i una representació en baix relleu, al pla del fons de la composició, a la banda dreta, de la ciutat de Jerusalem, dóna a aquest conjunt del calvari una expressivitat, movilitat i riquesa iconogràfica que no s'observa en els altres exemples. La versió del Còdex de Palau de Joan diu: "Estaven lla doncs prop la creu de Jesus crist, la sua mare, e la germana de la sua mare maria cleofas e maia madalena on com Jesus crist vehes la sua mare e lo dexeble que ell amava estant aqui dix a sa mare fembra vet ton fill. Apres dix al dexeble vet la tua mare e de aquella hora avant reहेbe lo dexeble aquella en mare sua. Apres sabent Jesus (....). Set he e ere aqui un vexel plen de vinagre e aquells qui eran aqui posaren una esponja plena de vinagre e aplegarenlay a la boca. E com Jesus agues tastat del vinagre ell dix acabat es e inclinat lo cap lliura lesperit (...) Mas un dels cavalles ab una llansa obri lo costat de Jesus e tantost nexi sang com aygua e cell qui veu aço no fa testimoni e aquell...", (59).

Com s'ha indicat abans, la presència a la crucifixió de pocs personatges, Maria, Joan i la Magdalena, s'adiu amb els criteris de la nova iconografia, doncs la Contrareforma va reaccionar contra l'excés de personatges que contemplaven el succès, que donaven al tema un caire pintoresc i no devot. Així ho recull Réau i constata tanmateix la tesis enunciada per Mâle sobre Charles LeBrun, el primer pintor de Lluís XIV, (60). Els textos de tipus pietós que emfasitzen el model de vida del cristià, que ha d'ésser d'imitació a

Crist, expliquen, com l'abastament utilitzat i aplaudit de Kempis, les meditacions i pensaments de la mort, per estar ben preparats per al dia del judici final, doncs davant del jutge "no hi ha cosa oculta, ni se aplaca ab promesas, ni reb excusas; antes bé judicará lo que es just. O miserable, y pecador necio, que responderás a un Déu que sab todas las tuas maldats! (...) Ara lo teu treball es fructuós, lo teu plor acceptable, los teus sospirs son oits, y lo teu dolor satisfà per las tuas culpas, y purifica la tua anima. 2. lo home pacient te un gran, y saludable purgatori", (61).

b) Temes eucarístics

Si bé el sant sopar, o últim sopar, és l'episodi previ a la Passió de Crist, on es preveu la traició de Judes, un dels dotze, també és un episodi on se subratlla l'Eucaristia amb la comunió dels apòstols. Així doncs, del Santíssim Sagrament de l'Eucaristia que tanta devoció va obtenir a Catalunya en els segles XVII i XVIII amb la celebració de la festa del Corpus (vegeu les notes 88 i 89 de l'apartat 3.1) i amb la creació de noves confraries mercès a l'impuls donat per les ordes dels dominics, caputxins i jesuïtes (vegeu notes 6 i 7 de l'apartat 2.2), i de la que se'n conserven força textos devocionals (62), podem passar ara a analitzar el tema en la vessant plàstica degut als exemples conservats. Aquest són: el retaule del Santíssim Sagrament de Cotlliure, i els temes del sant sopar a les predel·les dels retaules de sant Pacià, de la catedral de Barcelona, del sant Esperit i sant Pere, de la parroquial de Terrassa, i en el plafó dels sagraments d'Espirà que correspon a aquesta temàtica, el tercer sagrament (62 bis). Segons Réau, el sopar a Jerusalem es distingeix de tots els altres sopars que es citen en els evangelis, com les noces de Canaa, el

sopar a casa de Simó, representats en el retaule de Cotlliure, sense comptar amb el sopar d'Emaüs, reflectit també a Cotlliure, que com aquest es caracteritza per la seva alta significació litúrgica i mística. L'últim sopar, reflectit també a Cotlliure, no és un sopar de despedida sinó que es tracta de la commemoració de la pasqua jueva i de la institució d'un dels principals sagraments cristians: la comunió eucarística (63). El relat dels quatre evangelistes presenta quasi unanimitat en aquest últim sopar que Jesus va fer amb els dotze; Mateu 26, (17-26); Marc 14, (12-22); Lluc 22, (7, 14),; i Joan 23, (21-30), (64). En la versió del Codex de Palau, l'evangeli de Mateu relata el fet així: "On vols tu quet aparellem meniar la pasqua. E Jesus los dix. Anats en la ciutat a un hom e deitsli, lo mestre diu lo meu temps es prop, e yo vull fer la pasqua ab tu los meus dexebles (...) E com son vespre ell seient ab sos dexebles meniant dix a ells. En veritat vos dic que un de vosaltres me trahira a per la qual paraula ells foren contristats molt fortament e cascu cells començaren a dir. Son yo senyor. E Jesus les dix. Aquell qui metra la ma ab mi en l'escudella aquell me trayra e certament lo fill de l'hom va segons que es escrit dell, mas guay a aquell hom per lo qual lo fill de l'hom sera trayt bona cosa fora a ell si ell no fos nat. Respos Judes aquell quel trahi, e, dix. Doncs son yo mestre lo qual le dix. Tu ho dius. E ells cenant pres lo pa e beneil, e, trençal e donal a sos dexebles e dixlos prenets e meniats car aquest es lo meu cos. E prenent lo calce feu gracies e donal a ells dient, premets aço vosaltres tots aquesta es la mia sang en lo meu novell testament la qual per molts sera escampada en remissio de pecats. E yo dic vos que yo no beure de huy mes daquest llinatge de sarment entro aquel dia que yo bega aquel novell ab vosaltres en lo regne del meu pare", (65).

Scio comenta que al mateix temps que Judes, algú altre degué posar la mà al plat, quedant incert així quí l'havia de traïr. També indica, en una anotació, que en el verset "El hijo del hombre va ciertamente" es vol referenciar que torna amb el seu Pare i que morirà per tornar, que ho fa més per voluntat que per la violència dels seus enemics i la malícia de qui l'ha d'entregar, en compliment de la profecia de Isaïes, LIII, 7, (66). A la resposta de Jesus a Judes s'ha de tenir present, com indica el pare Scio, que entre els apòstols hi havia un altre Judes, anomenat Judes Thadeo, pel que al respondre "Tu ho dius" els altres deixebles no van poder percebre a qui es referia. A l'explicació del verset 26, que en el text citat correspondria a "E ells cenant" fins "aquest es lo meu cos", Scio es basa en sant Jeroni i sant Tomàs, tot especificant que quan encara estaven a taula, al final del sopar després d'haver realitzat la cerimònia de la pasqua, menjant encara amb els seus apòstols la carn de l'anyell pasqual, es va procedir a la veritat del sagrament de la Pasqua; els donà el seu vertader cos i la seva sang. Sagrament eucarístic que s'explicita en el verset 27: "E premet lo calce" fins a "premetts aço tots vosaltres"; el costum era beure el vi barrejat amb aigua, com estava en el calze que va prendre Jesus a les seves mans, el que figura, segons Scio, d'una manera espiritual la unió de Jesucrist amb l'Església, (67). Els versets 28 i 29, que correspondrien a les tres darreres frases del text citat, són explicats per Scio tot cercant la referència al relat de Lluc 22, (17-20), (68). Totes aquestes precisions i anotacions en l'explicació del tema ajuden a ajustar la descripció iconogràfica de les representacions en que es troba l'escenificació del sant Sopar.

S'estableix un paral·lelisme diàfan entre les

realitzacions més tardanes i les més avançades. Així, seguint la cronologia per antiguitat, trobem l'escena del sant sopar ubicada al carrer central, en la predel·la, del retaule de sant Pacià. S'observa el desenvolupament del tema sota un marc lobulat, resultant d'una cortina recollida per angelets; sembla que es tracti d'un escenari teatral. La llarga taula, (69), ocupa el centre; està coberta de tovalles blanques, damunt les quals hi ha una safata, al centre, amb l'anyell, plats, un vas i petits pans. Darrera la taula, i al centre, Jesús té entre els braços a sant Joan, tipologia que també s'observa al plafó d'Espirà (70). A un i altre costat d'aquestes figures els apòstols s'asseuen al voltant de la taula, deixant però l'espai central obert, formant una composició de semi-cercle; la representació de Judes l'Iscariot es troba al primer pla del relleu, d'esquenes a l'espectador, és l'únic apòstol que està de esquenes, i li sobresurt la bossa amb els diners de la seva traïció, trenta monedes de plata segons el relat de Mateu 26, (14, 15). Figura que contrasta amb la de l'altra banda, on un apòstol dret, en ple volum, al marge del grup, posa vi en una jerra; que podria personificar l'altre Judes, el Thadeo, enfrontant així els dos personatges. Aquesta hipòtesi però no la podem confirmar per manca d'elements de judici. La resta dels apòstols està representada en grups de dos o tres personatges, cadascun amb una actitud diferent, el que provoca un gran moviment a l'escena. A més a més, l'acció dels braços, les mirades i les positures palesen que s'estableix un diàleg entre ells. Aquest diàleg podria indicar el moment a que es refereix l'evangeli on cadascun d'ells pregunta a Jesús "Sóc jo Senyor?". El marc lobulat que emmarca l'escena és ple d'ornaments amb motius vegetals. Crec necessari remarcar la presència d'un pelicà matant una serp, que es troba front del pedestal de la columna, i que simbolitza la Eucaristia.

El tema es representa a Terrassa emmarcat per una composició on l'eix predominant és l'horitzontal, esquema que ajuda a presentar la taula rectangular amb els personatges al seu voltant. La taula està coberta, com en l'exemple anterior i en els restants, Cotlliure i Espirà, per tovalles damunt les que es manifesta una copa que al·ludeix segurament al calze, en un marge però no al centre, davant Crist; dos pans que centren les figures de Jesús i Joan, entre els que hi ha la patena amb l'anyell. És curiosa la presència de dos ganivets amb direccions oposades i ubicats prop dels pans. Una patena molt més gran que la que hi ha a taula i una enorme jerra en el primer pla, són d'unes mesures que podriem qualificar d'*irreals*, però que cobreixen l'espai central des d'un punt de vista baix de la composició. Les figures estan disposades darrera de la taula i a les bandes; tot ocupant el primer pla, dos apòstols, un a cada costat de la taula. Un d'ells és Judes; representat aquí de costat, subjectant la bossa en una mà, dirigeix la mirada en fora i està aïllat *mentalment* de tots els altres, (71). Sant Joan no està recolzat en el pit de Crist, com s'observa en el retaule de sant Pacià i en el plafó d'Espirà, sinó que aquí es representa recolzat damunt la taula, amb la cara dirigida contra aquesta, esquema que és *proper* als oferts ja en el segle XV pels artistes del Renaixement italià, com Fra Angélico en el convent de sant Marc de Florència, i Andrea del Castagno a santa Apol·lònia. L'expressivitat i diferenciació en els rostres és notòria per a fer copsar a l'espectador qui és cadascun dels apòstols, ahora agrupats en petits conjunts de dos o tres, que mantenen un actiu diàleg. El grup format per Pere, Crist i Joan, sembla estar apartat de la conversa general; Pere es dirigeix a Joan, actitud que podria correspondre al moment en que Pere li pregunta qui és d'entre els dotze el que el

trairà, que correspon al relat de Joan 13, (24, 26).

La representació de l'últim sopar a Cotlliure està ubicada al carrer lateral de la predel·la, damunt del relleu de sant Pere. Endinsat al fons d'un marc lobulat, el tema queda concentrat en un espai rectangular força petit on, degut a la profunditat amb que es resol el relleu, algunes de les figures de la banda esquerra no es percebeixen amb gaire claretat. La tipologia de la taula és rectangular, i sobre la mateixa s'hi representen pans molt petits, mentre que la safata que conté l'anyell està en mans de Jesucrist. Observant amb atenció, veiem que aquí Joan es recolza en el pit de Jesus i que està situat al mateix costat que Pere, en un pla més avançat de la composició, deixant a aquest i els altres apòstols darrera de Crist; aquí no se situen doncs al voltant de la taula. En definitiva, el marc estructural condiciona de tal manera l'artista que per resoldre formalment i compositiva el tema ha de cercar recursos alternatius que li permetin enquibir tots els protagonistes de l'escena. Judes, amb la bossa en un mà en el primer pla, està situat de costat i *fora* del desenvolupament de la temàtica, de forma molt semblant a la figuració de Terrassa. En aquest mateix pla del relleu hi ha un apòstol situat d'esquenes a l'espectador, a l'altra banda d'on es troba Judes.

A Espirà, la taula és de tipus sigma o mitja lluna, que prové del *triclinium* romà en el que els convidats estaven estirats en semi-cercle (vegeu les notes 69 i 70). És per aquest motiu que Joan està recolzat sobre el braç esquerra, quedant a l'alçada de Jesús. A més d'aquesta diferenciació, sobre la taula, ocupant tot el centre de la mateixa, ben ordenat, hi ha al bell mig l'anyell pasqual dins una safata; a la part superior d'aquest, i a les bandes, dos pans, i en la part inferior, dos plats amb menjar, que podria al·ludir

a "l'escudella" que esmenten els relats de Mateu i de Marc en el Codex de Palau. Més expressivitat i contingut adquireix en aquesta representació el fet de que és l'única de les analitzades on Crist té el calze aixecat en una mà, mentre beneeix amb l'altre (72). Seqüència que correspon al final del sopar, quan en els versets (27-29) de Mateu es fa una declaració de l'institució del sagrament eucarístic (vegeu les notes 67 i 68).

Aquest plafó d'Espirà, com els altres plafons que representen els sagraments, s'atribueix a Josep Sunyer. Com ja he indicat en el primer capítol, estan realitzats a partir d'uns gravats de Poussin. La representació del tema, l'execució del relleu, l'expressió de les figures i el marc arquitectònic que les envolta, demostra la maestria escultòrica del seu artífex. En canvi l'obra de Cotlliure, que també s'atribueix a Josep Sunyer II, o Josep Sunyer i Raurell, com tantes d'altres de la zona del Rosselló, és per a mi d'autoria dubtosa, doncs la tipologia dels rostres, la resolució dels cossos i el moviment de les teles, entre d'altres elements significatius, es resolen amb un format molt diferent del de l'exemple anterior i d'altres obres del mateix autor. De tota manera no és el meu objectiu esbrinar si és o no obra d'en Josep Sunyer, doncs com ja he indicat en el primer capítol l'obra d'aquest artista s'ha de replantejar a partir de l'aportació de Mn. Gassol sobre el seu llinatge familiar.

De l'obra de Cotlliure crec interessant matitzar la relació de la resta de la temàtica amb el tema d'advocació principal del retaule, el sant sagrament de l'Eucaristia. El tema de la recollida del manà en el desert es representa en el cos superior, en el carrer lateral de la dreta. Aquest tema constitueix una perfigura de la Institució Eucarística en l'Antiga Llei. La multiplicació dels pans, tema ubicat al

cos superior, al carrer lateral de l'esquerra, i les noces de Cana, escenificació situada en la predel·la, a l'altra banda d'on es troba el sant sopar, són miracles de Crist que han estat interpretats com a símbols eucarístmics. El dinar a casa de Simó el leprós i en el mateix cos el sopar dels deixebles a Emaüs, ubicats en els carrers laterals, complementen temàticament les al·lusions eucarístmiques. En el dinar a casa de Simó el leprós es preconitza la penitència, amb la figura de la Magdalena; aquesta personificació es concreta a partir de l'evangeli de Joan; agenollada als peus de Jesús, els renta amb les seves llàgrimes i després verteix un unguent preciós sobre el seu cos, aspecte considerat per Jesús com una bona obra davant l'estranyesa dels apòstols (72 bis). El sopar amb els deixebles a Emaüs succeeix cronològicament després de la Resurrecció de Crist, on el triomf de l'Eucaristia queda ja establert. Es recull en el relat de Lluc 24, (13-35), doncs és l'únic evangelista que explica aquesta aparició amb detall ja que Marc en fa una breu al·lusió 16, (12), (73). Les escenificacions d'aquests temes concentren tot el contingut en una seqüència del llarg procés que explica l'episodi. Així, en el dinar a casa de Simó el Leprós, l'escena se centra al voltant d'una taula rodona, i no un triclinium com indica Réau (vegeu la nota 72, p. 327) que és usual en el segle XVII, on s'hi troben uns quants apòstols, i Jesús en una banda, en el primer pla, sobresurt de la resta dels personatges; la Magdalena agenollada davant seu, al centre baix de la composició, li agafa els peus. La taula és molt més plena que la del sant sopar.

El sopar amb els deixebles a Emaüs està organitzat amb un grup de tres personatges al voltant d'una taula rodona. Jesús centra la composició, ubicat en el pla darrer del relleu, amb la significació, per a diferenciar-lo dels

altres dos apòstols, de rajos lluminosos darrera del seu cap. La seqüència se centra en el fet quan agafa Jesús el pa en una mà i el beneeix amb l'altra, fragment que com relata l'evangeli correspon al moment precís en que els dos apòstols el reconeixen, (73 bis).

La presència en aquesta obra de Cotlliure de dos àngels ceroferaris *montant* guàrdia davant el Sant Sagrament, (74), la custòdia radiant de tipologia solar i tipologia copó, (75), el pelicà picotejant un animal monstruós, (76), el calze amb la hòstia, i una altre custòdia amb medallons inscrits davant dels temes dels hebreus i la multiplicació dels pans, són emblemes de l'Eucaristia. Tots ells al voltant de l'eix central de la composició, en ordre descendent, on s'hi observa el colom de l'Esperit sant, Déu Pare assenyalant al seu fill estimat (Mateu 17,5), i al centre, Crist sacerdot sosté l'hòstia i el calze (77).

3.3 Hagiografia

El culte i la devoció als sants segueix en l'expressió plàstica la mateixa trajectòria d'àmplia difusió que s'observa, com ja hem vist, en la difusió dels textos a ells dedicats (1). Les vides, els episodis miraculosos i el seu martiri són els temes que se subratllen més emfàticament a partir de Trento. La relació dels episodis d'inversions, cada vegada més accentuada, és la que presenta una major incidència en l'execució dels relleus. L'anècdota, el detall, seran representats amb una minuciositat aclaparadora, doncs la funcionalitat didàctica sembla ésser la primera característica que ha de complir l'obra, alhora que es reflecteix l'episodi més significatiu i rellevant del sant o santa en qüestió. Per citar uns exemples, pensem en les temptacions de sant Antoni en el retaule de sant Antoni, sant Francesc d'Assis i sant Antoni de Pàdua de la catedral de Barcelona, obra de la que no es coneix l'autor, (2), i en les escenes del retaule de santa Agnès de Malanyanes, dues de les quals fan referència al martiri de la santa, que es troben tanmateix recullides en els goigs (3).

D'aquest ampli espectre santoral podem establir tres agrupacions: a) els sants considerats catalans que per tradició arriben a Catalunya durant el període paleocristià, com sant Sever, bisbe de Barcelona, sant Pacià, també bisbe de Barcelona, sant Narcís, bisbe de Girona i patró de la ciutat, les santes Eulàlia i Madrona, patrona i copatrona de Barcelona respectivament, sant Fèlix l'Africà, vinculat a Girona, entre d'altres. En aquest grup podem afegir-hi els *sants patrons de gremis*, com sant Marc, sant Crispí i sant Crispinià, patrons dels gremis de sabaters, sant Antoni, del gremi de mules, i els sants del medi rural, Galderic-

Isidre, Abdó-Senen, Medir i Magí.

Un segon grup, b), el conformen els sants patrons: del municipi o bé de clients, o també de devocions particulars d'aquests. Quan parlem de retaules majors és quasi sempre el dedicat al *sant patró titular de la població*, com sant Martí de Palafrugell, sant Martí de Cassà de la Selva, sant Cristòfol de les Planes i de Llambilles, sant Pere de Prada, sant Andreu de la Barca, o santa Agnès de Malanyanes. Exemples de sants titulars del retaule que siguin els *patrons dels clients* trobem sant Pere Nolasc, a la seu de Barcelona, sant Narcís a la seu de Girona i sant Miquel, també a la seu de Girona. Entre els sants de devocions particulars podem incloure els *sants fundadors de les ordes religioses*, com sant Benet, al monestir de Sant Cugat, santa Clara de Vic, santa Teresa de Vic, sant Antoni i santa Clara de Sarrià, sant Jeroni al convent de les jerònimes de Barcelona, sant Francesc de Paula a Barcelona, etc.; o la *devoció en funció de qui contracte l'obra*, ja sigui municipi, parròquia i rector com en el cas de sant Bartomeu a Malanyanes, o devoció particular com la de sant Ramon Nonat al castell de Cardona, impulsada pels ducs de Cardona. S'hi poden incloure tanmateix els *patrons de confraries*, sant Josep a Olot, i a Capellades per la confraria dels fusters, sant Pau a Valls, per la confraria dels corders, sant Pere a Sitges i a Rubí, i Sant Esperit i sant Pere de Terrassa entre d'altres. Sant Sebastià a Capellades i Marquixanes.

El tercer grup, el c), estaria format pels sants vinculats a la Contrareforma, al que s'hi sumen els quatre doctors de l'Església llatina, Ambròs, Gregori, Agustí i Jeroni, que se representen al Roser de Sitges i a sant Martí de Cassà entre d'altres llocs. El cinquè doctor, sant Tomàs d'Aquino, és ultra representat; el trobem al retaule major

de Cadaqués, al Roser d'Olot, a sant Bartomeu i a santa Agnès de Malanyanes, a sant Martí de Cassà, i al Roser d'Espirà. Sant Ignasi a les pintures de la capella dels sants Iu i Honorat de Girona. Sant Francesc Xavier a la cova en un plafó de Valls, a la Immaculada de Girona, al retaule de sant Pacià de Barcelona, a Lloret de Mar, a Santa Maria de Montblanc. Santa Teresa a Vic, a sant Josep d'Olot, a sant Narcís de Girona, i al Roser d'Espirà. Sant Ramon Nonat al castell de Cardona, al Portell, a sant Martí de Maldà. Sant Pere Nolasc a la seu de Barcelona. Ramon Penyafort titular a Sitges, i a la seu de Barcelona en el retaule de sant Sever. Santa Rosa de Lima al Roser d'Olot i a sant Narcís de Girona. Els apòstols i els evangelistes se troben tanmateix reflectits en els retaules. Els quatre evangelistes a Arenys, Cadaqués i sant Marc de Barcelona, i els apòstols a Nostra Dama de Cotlliure, a sant Pere de Prada, al sant Esperit i sant Pere de Terrassa, i concretament Pere, juntament amb el gran predicador sant Pau, a les portes de la majoria dels retaules.

Les directrius bàsiques que segueixen aquestes obres per la representació temàtica són, d'una banda la tradició llegendària de la "Leyenda Dorada" i els evangelis apòcrifs, utilitzats ja en l'època medieval i que l'Església no revoca després de Trento, i l'aportació apòcrifa de l'època, des dels varis Flos Sanctorum de Villegas, Domènec i Rivadeneyra, a les revelacions de Maria de Agreda, passant en el cas català per les nombroses "noves" vides de sants, els goigs, novenes i fins i tot villancicos. En conjunt doncs, s'evidencia una convivència entre els dos corrents: el de la tradició i el de la Contrareforma. Preguntar-se quin d'aquest predomina damunt l'altre o quina relació hi ha entre ells és un tant arriscat perquè cada obra presenta unes particularitats pròpies dins el context socio-cultural

que l'envolta. Presentar que la tradició predomina per damunt de la Contrareforma, (4), és massa agosserat perquè significa que no es tenen massa en compte les pròpies directrius de la Contrareforma, que com s'ha plantejat en el capítol segon, si bé s'impulsava unes noves directrius en tots nivells de la societat en la instrucció de la litúrgia i doctrina catòlica, l'Església era conscient que havia de donar marge, o més ben dit ésser tolerant, amb la tradició local, amb la superstició, la màgia i els fets *miraculosos*. Dicotomia de creences que va permetre l'Església d'aconseguir en bona mesura els seus propòsits, (5).

Per tot el que hem exposat, la hipòtesi que presento i que intentaré defensar en aquest apartat, és que la tradició local secular queda inclosa dintre de les directrius de la Contrareforma. Si bé numèricament podem indicar que el nombre de sants considerats de tradició catalana és superior als vinculats a la Contrareforma, aquells queden immersos dintre d'un programa plenament contrareformista, tot subratllant les seves virtuts i el seu martiri al costat quasi sempre de figures preeminents de l'Església. Per exemple, la presència de santo Domingo de Guzmán en els àtics dels retaules del Roser de Sitges, Mataró i Olot, serveix per recordar d'una banda l'origen de l'orde dels dominics, amb la presència del seu fundador; i de l'altra, que aquesta orde és la propagadora de la devoció del rosari; que si bé prové de l'època medieval, a partir del XVI, tot recordant la batalla de Lepant (6), adqirirà un nou impuls que arribarà en el segle XVII a sobre passar les mesures previsibles del període anterior. Amb el que podem constatar que aquesta tradició s'utilitza per la Contrareforma. Un altre exemple és el de sant Tomàs, teòleg medieval, dominic, que és revaloritzat per l'Església en les sessions de Trento; la seva doctrina es posa de manifest i les tesis

tomistes són defensades a ultrança. Fet que comporta la presència d'aquest cinquè doctor de l'Església en força retaules, (7). Considero per tant que el resultat visual de la tradició local es presenta com un subconjunt dintre del gran conjunt teòric-dogmàtic contrareformista, amb una clara voluntat pràctica.

Una altra qüestió a matitzar és el programa iconogràfic que es desplega en les obres contractades per les ordes religioses. A partir dels tres exemples conservats - el retaule de sant Antoni i santa Clara, actualment a Sarrià, la capella de sant Benet al monestir de sant Cugat, ambdós de l'orde benedictina, i el retaule de santa Clara de les carmelites de Vic - s'observa que l'obra presentada és una proposta visual a la trajectòria històrica de l'orde, hipòtesi que presenta ja Aurora Pèrez i que recolzo plenament, (8). En aquests retaules es manifesta la presència de sants fundadors de l'orde, sant Benet, santa Clara, Elies i Eliseu (9), recordant així l'origen de la mateixa; els sants relacionats directament amb el fundador. En l'exemple de Sarrià es palesa per les personificacions de santa Escolàstica, germana de sant Benet i fundadora del primer monestir de monges benedictines prop de Montecassino, i santa Gertrudis abadessa benedictina a Helfta, Alemanya. Els sants relacionats amb la reforma de l'orde, produïda en el segle XVI; així s'observa a Vic, per exemple, on la figura de santa Teresa que és la protagonista del retaule va acompanyada de la presència de sant Joan de la Creu, reformador del Carmel juntament amb aquesta santa, (10). Hem de tenir present que santa Clara, originària d'Assis i contemporània de sant Francesc, va ésser fundadora de les clarises terciàries.

A Girona es trobaven els monestirs de sant Francesc i santa Clara. L'obra contractada per santa Clara, el retaule

de la Immaculada (vegeu la nota 94 de l'apartat 2.1) és una mostra evident de la confluència de sants locals, sants patrons o fundadors, i sants vinculats a la Contrareforma. La presència de sant Narcís, patró i bisbe de la ciutat de Girona, de la santa fundadora de l'orde, santa Clara, i d'altres properes a ella, Agnès i Coleta, amb la figura de la Immaculada com a devoció impulsada per la Contrareforma, configuren un programa iconogràfic *complet* que s'adcriu plenament a la voluntat de l'Església post-tridentina, (11).

Si les ordes religioses tene interès en que es representi, en les obres que encarreguen per a les seves esglésies, els sants promotors de les mateixes i els més significatius en la seva evolució històrica, per la seva aportació; les obres que trobem a les seus capitulars, com les ja esmentades, manifesten a l'igual que l'exemple citat, una clara voluntat del comitent conjugada amb la tradició local, i les noves devocions, ja que pertoca als canonges i bisbes donar exemple de la nova ideologia, càrrecs que dintre del marc eclesiàstic estan a mig camí entre l'alta jerarquia i la població. A Solsona, bisbat de nova creació, hem vist com tota l'obra retaulística de la seu l'encarrega el propi bisbe, fet que contrasta amb Girona, Tarragona, i fins i tot amb Barcelona. Segurament la causa ve deguda a que el bisbe de nova creació assumeix, en principi, tots els rols de la nova diòcesi per donar impuls i activitat característic i mereixedor del privilegi reial, (12); aspecte que no es dóna en les altres seus, més antigues, on la rivalitat entre bisbe-canonge prové de les decissions tridentines. Per tant el canonge ha d'assumir d'altres papers dintre de la seu, i el d'ésser *comitent individual* li dóna prestigi, no només en el si de la comunitat que l'envolta, sinó que també trascendeix fora d'aquesta. El prestigi social que adquireix davant els membres de la societat local

quan contracta una obra per embellir la seu és elevat i contraresta així el del bisbe. L'exemple de la seu de Girona és el més diàfan en aquest sentit.

Els retaules de les parròquies tenen d'entrada una altra finalitat. Aixecar obra de considerables dimensions com és un retaule, i el cost econòmic que això suposa per a la població, no té per primera finalitat cercar el prestigi social, sinó que és la invocació al sant com a protector de la població el que representa el motiu principal. Sant protector que ha de defensar-los davant les males collites, les epidèmies, les enfermetats, i fins i tot les invasions (13). Així doncs, l'obra té, a més de l'expressió religiosa, un caràcter sublim, incommensurable, que permet a la població "tranquil·litzar-se" davant les adversitats. Aquí se sumen els factors de devoció, imaginació i superstició; a més a més de la legitimació històrico-social. Fet que comporta la necessitat de conèixer el funcionament intern de les confraries, tan laicals com religioses o mixtes, la jerarquia de funcionament econòmic-social, i la transcendència que adquireixen aquestes organitzacions fora del seu àmbit corporatiu, on la comanda d'obra és un dels múltiples aspectes que abasta (14). Però aquest compromís de contractar un retaule comporta uns efectes *secundaris* que alteren, sovint en gran mesura, l'economia de l'agrupació, pel que ha de cercar altres recursos subalterns; aquests recursos poden ésser l'almoïna, l'autoimposició de gravàmens sobre els productes alimentaris de la població per part dels jurats del municipi com ja hem esmentat en el primer capítol, o bé l'organització de festes o cerimonials litúrgics que permetessin obtenir part del pressupost necessari per endagar el nou projecte artístic, (15).

a) Sants de tradició i titulars

Sant Narcís de Girona

El culte i la devoció a *sant Narcís* per la ciutat de Girona és recollit pels autors que tracten sobre la seva vida. L'hagiografia es concentra bàsicament en els fets, primer de que durant la persecució de Dioclecià ell se trobava assilat a Augsburg a casa de la cortesana Afra que va convertir. Un segon tret que el caracteritza és l'anomenat "miracle de les mosques"; quan en el 1286 les tropes franceses, encapçalades per Philippe le Hardi, entren a la ciutat de Girona, la causa va ésser defensada per les "mosques" de sant Narcís, que van fer morir de la peste més de 40.000 homes i 24.000 cavalls, segons precisa Réau (16). El mateix autor indica que els teòlegs de la Contrareforma, específicament l'espanyol Interián de Ayala en la seva obra "Pictor christianus eruditus", eliminen aquest tema llegendari, (17). A la seu de Girona en el retaule realitzat entre 1710-1724, probablement per Pau Costa, se'l representa com a bisbe, vestit amb pontifical, es cobreix amb la mitra i sosté el bàcul en una mà, en l'altra subjecta la capa que l'envolta, i al pit porta una creu (18). L'actitud de la mà que està lliure invita a interpretar la connotació de la prèdica, i els àngels que l'envolten sostenen l'un una ploma i l'altre un llibre obert, elements o atributs que se li referencien per recordar com en tants d'altres exemples de sants, que va ésser martiritzat, en el segle IV. Martiri que va compartir amb el seu diaca *sant Fèlix*, que no hem de confondre amb *sant Fèlix l'Africà*, apòstol de Girona a qui la ciutat tenia una devoció molt gran ja abans de sant Narcís, i amb qui s'ha confòs sovint (19); recordem la col·legiata de sant Fèlix en aquesta ciutat, en la que segons es diu hi ha les relíquies de sant Narcís.

En el retaule de Girona es palesen les imatges pintades de les personificacions de sant Fèlix i sant Fèlix l'Africà sobre tela, en retrats de tres quarts i emmarcades per medallons el·líptics inclinats cap endavant. Són representacions molt semblants ja que porten el mateix atribut, una ploma, i vestits amb dalmàtica, l'actitud però és diferent; mentre que l'un és disposat en forma inclinada del cos, amb la mirada i posició del cap en direcció contrària, l'altre mostra una actitud més ascètica, perquè té la mirada contemplativa, i el cap aixecat acompanya aquesta direcció cap amunt, sembla com si estés meravellat de la predicació del seu mestre sant Narcís, que tanmateix li servia d'exemple per a les seves pròpies prèdiques com a diaca. Celebrant-se fins i tot la festa en el mateix dia, com indica Francesc Dorca, (20). El retaule s'allarga estructuralment vers les parets laterals de la capella on es troba ubicat; en elles trobem dos grans plafons pintats, emmarcats decorativament segons l'estil de la resta del retaule, en els que s'hi manifesta els martiri de sant Narcís, en el que un soldat li clava una llança; i en l'altre el miracle de les mosques, representant-se a sant Narcís acompanyat d'angelets damunt de núvols que irrumpeix damunt la ciutat, i com els soldats que l'avessallen cauen del cavall o increpats per les mosques van caient a terra, (21).

La representació de sant Fèlix l'Africà es palesa tanmateix en el retaule de l'Assumpta de Girona, en una figura de ple volum amb un llibre en una mà, possiblement l'evangeli, i la palma del martiri en l'altra. Porta dalmàtica amb molts plecs, el que dóna sensació de moviment. Si parem atenció als goigs dedicats a aquest sant, trobarem explicats els trets més rellevants de la seva vida, que són els que el rector Bernat Cabaieu de Sant Feliu de Parlava,

que els va escriure en el 1618, (22), volia que arribessin a la població existent a les comarques de Girona primer, i a la resta de Catalunya segon, on sant Fèlix és un patró considerablement apreciat. Mirant algunes estrofes es remarca que sant Fèlix i sant Cugat són com germans, junts a Barcelona, només el primer van venir a Girona: "Estant vos en Barcelona / vos vingué al pensament / de venir vos a Girona / per patir molt cruelment / venint valcrotament / ab molta mansuetut". A continuació s'indica la predicació de sant Fèlix, que va convertir a molta gent, però que també va ésser causa de persecució, essent el seu enemic Dacià. Les cinc estrofes següents fan referència als suplicis que va patir el sant fins arribar al martiri final. Es tracta doncs d'una mostra eloqüent del que hem presentat al principi d'aquest apartat, en el que l'anècdota, el detall i les explicacions i escenificacions del martiri són abundants. S'evidencia però un contrast entre la literatura i la representació d'aquest sant, on si en els goigs l'autor se recrea en el sufriment i turment en la representació plàstica dels dos exemples citats no es fa una clara al·lusió al martiri, sinó a través dels elements indicatius de que va ésser martiritzat, la palma i el llibre.

En el mateix grup hi podem incloure la representació esculpida de sant Narcís, endemés d'ésser la imatge central i titular de l'obra, ja que l'escena del martiri hi és pintada, situada a una banda i probablement d'època posterior a la realització del retaule.

Arrel de l'exposició dels goigs i la representació plàstica, podem preguntar-nos quin impacte produïa a la població l'oïda dels versos en els que es detallaven els diversos turments i la visió de la imatge. Segurament un rebulsiu de tots els sentits, emocions interiors incloses, que seria pels practicants i ensenyants de la doctrina el

sisè sentit o l'espiritualitat de l'ànima. Aquesta ànima, com insisteixen els llibres de devoció, el Kempis o el mateix de Francesc Llord, que ha de sentir, ha d'imaginar, ha de copsar la veritat a través de l'exemple que donen Crist o els sants en la defensa de la fe. Fe que comporta la incomprensió, la captura i fins i tot la turtura. Cal preguntar-se però si aquest complex i complet missatge arribava a la població. N'hi havia prou amb les companyies de missions, amb la profusió literària de llibrets devocionals, catecismes, tractas, sacramentaris, fonents de pietat, goigs, novenes, els sermons tant els panegírics com els de llenguatge directe i senzill, o encara era precís fer més? Perquè la població no va abandonar mai les arrels profanes, essent la causa i el mèrit de la mateixa convinar ambdues vessants (23).

Aquest retaule de sant Narcís de Girona comporta encara més complexitat. La presència de les imatges pintades, al cos superior de l'obra, de sant Teresa i santa Rosa de Lima, sobten, en part, amb l'evolució de la resta de la temàtica. Santa Teresa, amb l'hàbit de carmelitana, té un llibre obert damunt la taula que subjecta amb una mà, mentre que en l'altra té una ploma dirigida cap al llibre, i un ocellet al seu costat, a l'alçada de la cara. Evidenciant per tant la figura de Teresa com a impulsora de la renovació del Carmel, i que tanta influència va exercir a Catalunya; recordem les cites a Silverio de Santa Teresa al parlar dels carmelites en el capítol segon, i la incidència d'aquesta santa juntament amb sant Joan de la Creu al Principat. Així ho presenten Antoni Comas i Evangelista Vilanova, referenciats també al capítol segon.

Santa Rosa de Lima és una santa de nova devoció, la seva cronologia és 1586-1617. És considerada la primera santa americana. Va morir jove, després de moltes enfermetats i

mortificacions. Sovint se la representa amb una corona d'espines, com a santa Caterina de Siena i santa Rita; en el nostre exemple, però, la corona és de flors, atribut que la caracteritza. També és propi d'ella anar vestida amb l'hàbit de dominicana, no perquè fos una monja dominica sinó perquè era terciària d'aqueste orde, remarcant així la idea dels terciaris, emfasitzada per la presència d'aquests laics en la majoria de les ordes, especialment les mendicants. Porta usualment una rosa a les mans, (24). En aquesta manifestació té una flor en una mà, i amb l'altra assenyala al fons de la composició, on s'entreveu un vaixell en el mar, amb un cel tenebrós. Pot-ser el mar que sapara les terres americanes de les europees, o tal vegada sigui una referència al mar Mediterràni, on hi ha l'illa de Sicília, lloc d'on és originària Rosa de Palerm, la invocació de la qual s'ha barrejat sovint amb la de la santa americana, presentant-se certa confusió en la invocació d'ambdues santes contra la peste (25).

El conjunt temàtic del retaule que té per titular a sant Narcís s'inclouria en principi en el segon grup, el de sants patrons; però engloba els sants Fèlix, deixeble seu, i Fèlix l'Àfrica de Girona; tots ells gaudien d'un culte i devoció molt gran en la ciutat. I, la presència de dues santes pertanyents a ordes religioses dóna a l'obra una significació conceptual elevada; s'aboca primerament amb aquestes santes la concreció de l'orde, carmelitana i terciària dominica, i en un segon aspecte, la seva cronologia és molt més avançada que la dels sants tradicionals. Si bé aquests, segons la llegenda, pertanyen al segle IV, les santes són del XVI i principis del XVII. Es poden considerar per tant de nova devoció, i tothora vinculades a la Contrareforma. Aquesta relació amb l'espirit contrareformista es palesa tanmateix en voler recordar: la

importància dels escrits de santa Teresa i la rellevància que el catolicisme va obtenir en les terres del nou continent. Doncs al ésser santa Rosa de Lima la primera santa catòlica americana, originària del Perú, el concepte de les missions hi és present; i a la mateixa "alçada" compositiva i conceptual que l'ascètica de la "Morada interior" de santa Teresa.

A més a més la personificació de sant Andreu, a l'àtic del retaule, obeeix a una decisió de l'organització interna del capítol; segons la que, quan en una capella dedicada a un sant se li canviava l'advocació, aquest sant tradicional que quedava desplaçat s'havia de situar en la part superior del retaule. Sant Andreu, apòstol i germà de Pere, és representat amb l'atribut del seu martiri, la creu en aspa, i com sant Pere és advocat dels pescadors; indica Réau que el seu culte es dóna tant a Orient com a Occident (26). Aquesta internacionalitat de culte, afavoreix el dogma post-tridentí; recorda el sant com a apòstol de Crist, missatge bàsic; i en el context de l'obra, s'intetitza les tres agrupacions que hem establert a l'inici de l'apartat. Distincions que hem fet per tal d'aclarir-nos en l'exposició de tota la retaulística dedicada als sants, que no és poca, però de la que no pretenc que sigui una distribució en termes absoluts, ja que si presentés els sants de forma aïllada, sense mirar el conjunt de l'obra, perdria tot el context socio-temporal que implica la idea de concebir l'obra, la comanda, la contractació i realització final del retaule.

Andreu
Sant ~~Josep~~ apòstol

A sant Andreu, com a titular del conjunt escultòric i patró de la vila, el trobem en els retaules majors de la

Selva del Camp i en el de Sant Andreu de la Barca. Del primer disposem d'una il·lustració on el punt d'enfoc del retaule queda molt llunyà, amb tot però s'observa el titular de l'obra amb l'atribut que el caracteritza, i en la predel·la se representen escenes del martiri, (27). De Sant Andreu de la Barca també disposem d'una il·lustració, en la que s'observen les mutil·lacions i modificacions sofertes pel retaule abans del 1936. Però, de tota manera, la presència de sant Andreu, en ple volum, a la fornícula central indica amb l'atribut que subjecta en una mà, que es tracta sense confusió possible de l'apòstol Andreu amb la creu en X o aspa. En les fornícules dels carrers laterals i del primer cos hi observem la figuració de sant Josep amb els nen Jesús i sant Cristòfol amb la vara florida i el nen Jesús a les espatlles, que dirigeix l'atenció al sant titular. A les portes del retaule, una pintura de sant Pere, mentre que a l'altra banda no hi queda res. A la predel·la dues escenes realitzades en tècnica pictòrica, una de pesca, i l'altra un miracle, referents a la vida del sant patró de l'obra i de la vila. Al cos superior, un sant bisbe i sant Francesc d'Assis, almenys ho sembla. L'àtic del retaule el configuren dos medallons amb relleus en bust sortints del marc, a les bandes, i Crist crucificat al centre. El coronament queda encimbellat per la presència de Déu pare tot poderós, damunt la representació de Crist. Les quatre figures que es troben a la base de les columnes salomòniques, en el cos de la predel·la, podrien correspondre als evangelistes, amb els que el cicle temàtic quedaria tancat, (28).

b) Sants protectors

Cristòfol - Josep

Aquesta obra de Sant Andreu de la Barca, que hem situat en el grup de sant patrons, conté, com ja hem indicat, les figures de sant Josep i sant Cristòfol, ambdós sants amb la vara florida i el nen Jesús. Sant Josep amb el nen als braços, i sant Cristòfol amb el nen damunt de les espatlles. Indica la llegenda que el nom de Cristòfol ve de Cristoforus, el qui porta a Crist, i obté una popularitat extraordinària, tot considerant-lo l'Hèrcules cristià, (29). Encara que, com indica Mâle, els teòlegs de Trento no consideraven adient la creença supersticiosa en aquest sant, pel caràcter eminentment protector que té, (30). El trobem representat freqüentment en la retaulística catalana; com a titular a Les Planes i a Llambilles. És a les Planes on es troba flanquejat per les figures de sant Josep, amb el nen Jesús entre els braços i la vara florida, i sant Joan Baptista amb l'estandard processional o flabell, (31).

Els "Goigs del gloriós màrtir sant Cristòfol", editats en l'estampa de Joan Pau Martí en la plaça sant Jaume de Barcelona, 1711, expressen les terres per on passava el sant per predicar la doctrina de Jesucrist; situant el marc geogràfic de Canaan a Luyria; s'inclou en l'estrofa l'anècdota de travessar el riu de molt cabal, "Crist vos pregares / que us deixas perseverar, / una veu del Cel ohireu, / en lo Riu ves aviat. // Era un Riu tan caudalos / quey i moria molta gent, / però en esser-hi vos lo passaveu llibrement, / era de Deu molt placent / per fer gran la caritat", (32). Més endavant es fa referència a que el sant va convertir a 48.000 persones seguint el mestratge de sant Ambròs. Tres estrofes es dediquen als turments i suplicis

que va patir Cristòfol a l'època de Dagnolo, "tirà malvat". En els sis últims versos, en to de súplica i protecció, es damana al sant que protegeixi els seus devots contra els llamps, les pedregades, el foc i la tempesta. "Suplicantvos quens gardeu ab profunda humilitat / de llamps, y de pedregada, / de foch y de tempestat. / com qui te vostre Retrato / del contagi es preservat. // Puix estan gozant de Deu Martir Benaventurat". La idea de que qui té el retrat del sant és preservat del contagi és la que els teòlegs Molanus i Baronius (vegeu nota 30) consideraven massa supersticiosa.

Bàrbara

Respecte la invocació i protecció contra els llamps i trons hem de recordar que hi ha d'altres sants i santes advocats contra aquestes adversitats, per exemple santa Bàrbara. Aquesta santa es troba representada al retaule de Santa Maria de Cadaqués i al de sant Pacià de la seu de Barcelona, entre d'altres.

Els goigs de la santa del Puig Cornadó, de la parròquia de Sant Feliu de Buxalleu al bisbat de Girona, impressos per l'estampa de Joan Pau Martí, a la plaça de Sant Jaume l'any 1717, recullen la llegenda de la santa, el seu llinatge noble, d'origen romà, i el fet de que el seu pare Dioscoro la va tencar en una torre, de tres finestres, que és l'atribut amb que se la representa. El seu martiri prové de la voluntat del seu pare de fer-la degollar; aquest va ésser castigat amb la mort per un llamp que va irrompre sobtadament en el cel i el va matar. Per tant la invocació és: "De aqui ve lo poder tant gran / que Déu, Bàrbara, os ha dat, / quens gardeu de trons, y llamps / y los fruyts de tempestat: / remey tant assenyalat concediunol promptament /

siauvos Bàrbara advocada. / Puix de Deu sou tant amada / en lo Cel eternament / siaunos Bàrbara advocada / devant Deu Omnipotent" (34). L'advocació als sants protectors contra les tempestes es pot vincular també al caràcter eminentment rural de la Catalunya de l'antic règim; la majoria de la població, dedicada a les tasques menestrals al camp o a la pesca, com era en el cas concret de Cadaqués, necessitaven protecció contra les adversitats climàtiques. Una mala collita o molts dies sense anar a la pesca suposaven una dificultat de molt difícil remei, que no se superava fàcilment. A aquest fet se li poden afegir els atacs o invasions que patien els pobles costaners, com Cadaqués, Cotlliure, o fins i tot Barcelona, pel que la representació de santa Bàrbara està molt lligada a la ideosincràcia de cadascuna de les poblacions.

c) Devoció i política

Eulàlia i Madrona

Les santes Eulàlia i Madrona, patrona i copatrona de la ciutat de Barcelona, se representen plegades en els relleus de Santa Agnès de Malanyanes, parròquia del bisbat de Barcelona, i en el retaule de sant Sever, a la seu de la ciutat comtal. La figura de santa Eulàlia la observem també en d'altres retaules, com els ja esmentats de sant Pere Nolasc de la seu de Barcelona i el del Dolors de la seu de Girona, als que afagirem ara la representació del retaule de Sant Boi de Lluçanès. En tots els relleus on es palesa la santa es manifesta amb la creu en aspa, que subjecta en una mà, mentre que en l'altra té la palma del martiri. Aquestes representacions no ofereixen variacions, com tampoc les ofereix les de santa Madrona, que usualment va acompanyada

d'una barca en una mà i la palma del martiri en l'altra.

Els goigs de santa Eulàlia estan compostats en to d'exaltació i admiració a la santa patrona de Barcelona, relacionant-la amb la protecció que va oferir a la ciutat en temps de guerra: "Sou Barcelona bella maravella / de nostra salut exclosa / en guerra, y pau cuydada / centinela, / Amazona victoriosa, / Catalana (...) gran patrona // Ab rendiment vos adora / Protectora, / esta Ciutat, quant suplica, sa grandesa os sacrifica, y atesora, / las gracias que multiplica / la Excel.lencia que blasona, gran patrona", (35). Queda constància de la vinculació política que reporta l'advocació d'aquesta santa; recordem tanmateix els goigs a la Immaculada que es van escriure en funció de la columna aixecada en el seu honor en el Born de Barcelona, a l'època de <<Carles III>> per protegir i salvaguardar la ciutat de les invasions (vegeu nota 22 de 3.1). A les santes Eulàlia i Madrona se les invoca també per protegir la ciutat de les guerres; així s'observa en la talla votiva que representa la batalla de Montjuic en el 1641, i en una altra talla de 1661, on el conseller en cap de Barcelona està agenollat als peus de santa Madrona, que porta una creu en una mà i l'embarcació en l'altra, (36). D'aquests exemples podem extreure la idea de que el sant o la santa són invocats en temps de guerra per protegir-se dels enemics.

A Catalunya, el segle XVII és un període bèlic i conflictiu. La guerra dels Segadors de 1640 amb les seves conseqüències i també la guerra de Successió deixen molt mermada la societat catalana. En ambdós períodes es troben exemples on s'implora protecció, com he presentat en el cas de la ciutat de Barcelona, vers les seves santes patrones. Amb el que el marc de devoció s'amplia en un altre concepte, la defensa de la ciutat contra l'enemic; ara però, l'enemic no és el factor atmosfèric, tempesta, tormentes, sequera,

sinó l'home, l'individu que per raons polítiques està a l'altre bàndol.

d) Protectors d'enfermetats

En un altres ordre d'idees, s'invoca als sants o santes per protegir de les malalties o enfermetats. Així, santa Llúcia s'invoca per a conservar la vista, santa Rita com a patrona dels desitjos impossibles (37), sant Roc contra las epidèmies, sant Sebastià contra la peste, i així aniríem trobant tot un seguit de raons per les que es demana auxili, atenció i protecció al sant, perquè aquest pot resoldre el problema realitzant un miracle. Ara els miracles no són exclusius de Maria o Jesucrist, sinó que els sants tenen atribucions i autorització per obrar-los, com es despren de les seves hagiografies i goigs, (38).

Roc - Sebastià

Exposarem els exemples de la representació conjunta de sant Sebastià i sant Roc en els retaules del Roser d'Espirà, el del sant Esperit i sant Pere de Terrassa, el de sant Martí de Palafrugell, i el de sant Pere de Torelló. A Espirà, en el retaule que és dedicat a la verge del Roser, hi trobem en els plafons esculpits del cos central, en els carrers laterals, les representacions més frèqüents d'ambdós sants: sant Sebastià lligat a un arbre i enfletjat, encara que es manifesta en una tipologia diferent a la usual, contemplada també per Réau; sant Roc, amb el vestit de pelegrí, el gos al seu costat amb el pa a la boca, tot ensenyant la nafra de la cama. Sebastià té les marques de les fletxes, però aquestes han desaparegut. Només porta un drap a l'alçada de la cintura - és el que els teòrics en

dirien un nu. Interián de Ayala es va manifestar en contra de les imatges nues de sants. Però el cert és que totes les representacions de sant Sebastià que ofereixen els retaules estudiats el figuren nu. El que varia és la posició en que està lligat, si els braços estan enrera o endavant, i el tipus d'arbre que se situa com a base per a lligar-lo, (39). En l'exemple d'Espirà l'arbre té vàries branques amb ramificacions; a més a més s'hi representa un angelet que duu una corona per posar-la damunt del cap de Sebastià, i una santa agenollada al seu costat, manifestació que és diferent a la resta dels exemples. Sant Roc, ubicat al plafó del costat, en el mateix cos estructural del retaule, es palesa vestit de pelegrí amb barret i bordó, el gos al seu costat amb el pa a la boca, i un àngel agenollat a l'altra banda que significa, com es despren de la llegenda, que el va guarir de la nafra que tenia a la cama. I un angelet en el pla superior de la composició amb una inscripció que podria correspondre perfectament a la que Vorágine recull en la seva "Leyenda Dorada" (vegeu nota 38).

A Terrassa s'observen en el primer cos del retaule i en els carrers laterals extrems, els relleus en ple volum en una fornícula de sant Sebastià i sant Roc, aquest amb els atributs més característics. A la predel.la, en l'espai que correspon just sota sant Sebastià hi ha l'escena del seu martiri on, a l'igual que a Malanyanes, es manifesta la presència dels soldats, un en aquest cas, en acció de dispar les fletxes. D'altra banda, sota la figura de sant Roc, també a la predel.la, se representa una escena que no podem identificar degut a la il.lustració de que disposem, però que bé podria correspondre a l'empresonament del sant. Si més no, seria el més lògic en relació harmònica a l'exemple de l'altra banda. De tota manera, sota el baptisme de Crist es troba l'escenificació d'un tema que no he pogut

desxifrar i que tampoc s'identifica en la bibliografia consultada (vegeu J.Soler i Palet, "El retaule major de l'església parroquial de Terrassa).

La representació de sant Sebastià en el retaule de sant Martí de Palafrugell guarda relació amb les obres de Mantegna. La figura de sant Roc no queda tan evident en aquest conjunt.

Santa Llúcia

Santa Llúcia, molt vinculada a la tradició santoral de Barcelona, es presenta, en els goigs que se li dediquen, junt a sant Agata, i plegades es representen en el retaule de sant Sever de la seu barcelonina. Ambdues manifestacions no presenten variacions iconogràfiques en altres obres representades, doncs van acompanyades dels seus atributs que les identifiquen; santa Llúcia porta una patena amb els ulls, i santa Agata duu els pits també en una patena. Dels goigs es despren: "Per la fe gran que tingueru / sanc feta cura pujant / de la mare que tingueru / opresa de flux de sanc / Catorze anys de cant en cant en dit mal passa molt trista / pregau al Omnipotent // Suplicamuos, verge pura, / per lo goig gran que Sentiren / quant per Deu feta la cura / de santa Agueda oyreu / y a Deu gracies oferirem / sent la cura de tots vista pregau al Omnipresent", (40).

Figures que personifiquen a santa Llúcia les trobem al retaule de les santes de Cotlliure i en els exemples abans esmentats. Com a titular de l'obra es referencia el retaule de santa Llúcia d'Osseja i els de les parroquials de la Selva del Camp, de Santa Creu d'Olorda i de l'Arcàngel Sant Miquel de Barcelona, (41).

e) Medi rural

Sant Antoni Abad i sant Antoni de Pàdua

Sant Antoni Abad i sant Antoni de Pàdua es troben representats sovint conjuntament en la mateixa obra retaulística. Això ho observem en el retaule de sant Antoni Abad, sant Antoni de Pàdua i sant Francesc de la seu de Barcelona, i a les parroquials de Marquixanes i Cotlliure entre d'altres. La manifestació de sant Antoni Abad acompanyada de les temptacions del dimoni, per les que el sant obté major popularitat, la trobem al retaule de la catedral de Barcelona i al retaule major de la parroquial de Torroella de Montgrí. D'altra banda, sant Antoni de Pàdua se'l representa també en el retaule de sant Joan Baptista d'Espirà, amb el miracle de guarir un malalt, i a Cotlliure, on es palesa l'escena miraculosa de la predicació als peixos. Recordem alhora el cos superior del retaule dels Dolors de Sitges, on hi ha representat el sant en relleu de ple volum al centre, i als plafons laterals escenes referents als seus miracles, (42).

Mentre l'un és reconegut pels seus miracles, sant Antoni de Pàdua, palesant-se el miracle de la mula a Barcelona per exemple (43), l'altre és conegut per les seves temptacions, tema ja representat en l'època medieval. Recordem les pintures sobre taula de Lluís Borrassà al Museu Episcopal de Vic, (44). Concretament a la catedral de Barcelona es manifesta l'escena de la temptació que s'anomena *sant Antoni apallisat pels dimonis*; també n'hi ha de carnals, en les que el dimoni li apareix en forma d'una dona molt bonica per seduir-lo. En la "Vida de sant Anton" de Joseph Navarro (vegeu la nota 2) s'emfasitza molt el fet de sortir victoriós de les nombroses batalles lliurades amb el dimoni;

com se li va aparèixer en forma de nen molt negre, cap. IV, com Jesu-Crist va visitar a sant Antoni i li va guarir les ferides que el dimoni havia produït en el seu cos i li va donar l'hàbit de religiós. Tema que encaixa bastant amb l'escenificació de Barcelona, on s'observa Jesucrist que apareix damunt d'una nuvolada mentre els dimonis estan colpejant el sant. La descripció de l'episodi diu: "le vino a visitar [Jesu-Crist], baxando con resplandeciente luz à su habitación de la qual ahuyentó todas las tinieblas (...) O Dios mio! O buen Jesús! Donde estabs quando yo fui así azotado, y atormentado? Por qué no viniste mas presto para defenderme los demonios, y sanarme de mis heridas? Y una voz le respondió: Antonio sepas que no estaba muy lexos, sino que atendia a tu valor y esperaba tu victoria: y porque has batallado varonilmente, no te abandonaré jamás (...) Entonces nuestro Señor dió a San Antonio un habito a modo de un Escapulario (...) y le ciño con una pretina o correa muy sutil (...), el qual habito llevandole Sant Antonio fué de admirable defensa contra los demonios", (45).

D'aquesta hagiografia resulta curiós l'exposició de que degut a la fama tant gran del sant, el Rei de Catalunya el va enviar a cercar perquè guarís la seva muller i els seus fills, que estaven posseïts pel dimoni. Així argumenta l'arribada del sant a Catalunya: "Los demonios enemigos de los Christianos, no podian ya en este tiempo habitar en los desiertos de Egypto y Thebay, a causa de San Antonio, y de muchos otros Hermitaños, que a su exemplo los habitaban; por lo qual se vieron forzados a dexar aquellas partidas del Oriente y venirse a las regiones Occidentales, y especialmente a el Reyno o Principado de Cataluña, donde por no estar aun bien arraygada la Fe Christiana, havia muchos que atormentaban a los hombres y mugeres de todos estados (...). Sant Antonio fué traído maravillosamente a Barcelona,

de noche por una resplandeciente nube que envio Dios nuestro Señor del cielo, muy clara, que sirviendole de Carroza, o carro triunfal, como otro Elias, subió a ella, y llévole en buen tiempo hasta la ciudad, dexandole en la puerta del palacio del Rey, siendo hora tercera de la noche", (46).

f) Caràcter triomfant

Sant Tomàs d'Aquino a Cadaqués

Les figures i elements que conformen els eixos exteriors del retaule major de Cadaqués i que al mateix temps emmarquen l'estructura compositiva de l'obra esculpida, presenten una riquesa interpretativa que mereix una anàlisi detallada de caràcter iconogràfic.

Seguint l'esquema compositiu de l'ordre superior-inferior s'observa al cim del retaule un pelicà amb les seves tres cries i sant Tomàs, com a doctor angèlic, trepitjant els heretges; figures que centren de forma piramidal aquest nivell superior, l'àtic, alhora complementat amb àngels, dos per banda, uns amb instruments musicals i els altres amb símbols eclesiàstics. Els quatre evangelistes, distribuïts dos a cada costat de l'obra, ocupen el segon i primer nivell compositiu formant els cossos extrems del retaule, quedant emmarcades les imatges en fornícules. Seguint en l'ordre descendent trobem ja el sòcol, on hi ha representat l'escut de la vila a cada cantó, i en el mateix nivell, mirant cap a l'interior, les representacions de sant Pere i sant Pau, en l'ordre de lectura esquerra-dreta, atlants i santa Rita i sant Bàrbara respectivament. Acaben aquestes figures complementàries a la temàtica mariana que se desenvolupa en el retaule amb les

manifestacions de dos àngels guardians que flanquegen el manifestador i la fornícula on és representada la Verge de l'Esperança, patrona de la població de Cadaqués. No podem però deixar d'esmentar i tenir present les dues escenes de pesca que se reflecteixen en la perllongació del retaule cap al mur de l'inici de l'absis, decorant la part superior de les portes de l'actual sagristia. La mirada finalment torna a dirigir-se vers sant Tomàs, principi i fi de tota l'obra.

Una primera i atenta observació d'aquestes figures complementàries invita a plantejar, d'entrada, el context simbòlic de caràcter globalitzador que ofereixen dintre d'una diàfana i emfasitzadora disciplina contrareformista, al que s'hi arriba fent una lectura pre-iconogràfica. Els lemes *caritat, victòria, esperança i fe*, per ordre descriptiu, conformen el suport de l'estructura conceptual i matèria del retaule.

Seguint un ordre de lectura descendent segons l'eix longitudinal de l'obra, trobem en primer lloc al cim del retaule, un pelicà amb tres cries, manifestació de la caritat personificada. És una au que s'obre el pit per donar menjar a les seves cries, així la sang que dóna vida s'interpreta en la iconografia cristiana, segons sant Agustí, com la imatge de la sang del Salvador, com ja hem vist al parlar de l'Eucaristia (vegeu notes 63 i 76 de 3.2).

La figuració quasi-exempta de sant Tomàs amb els atributs de doctor angèlic, com indiquen les ales d'àngel que surten del seu darrera, amb els hàbits de dominicà, per ressenyar la importància de l'orde, el medalló amb figura de sol al centre del pit sostingut per una cadena, element tipològic bàsic per a discernir la seva sabiesa; la custòdia en tipologia de sol, referència a la Eucaristia, que sosté en una mà; una espècie de garrot a l'altra, i el fet de

trepitjar els heretges, configuren tot un conjunt d'atributs que simbolitzen la victòria. Victòria de la fe cristiana basada en la seva sàbia doctrina, que a més va axafar en diverses ocasions moviments heretges. Heretgia que s'interpreta i se concentra, en el programa contra-reformista, en el protestantisme, (47).

Els àngels que arrodoneixen aquesta part superior del retaule estan representats, pel que respecte la banda dreta, amb una maqueta de l'església, l'oposat amb un llibre i una ploma a la mà, i els que estan ubicats en els angles del frontó trencat d'aquest àtic, toquen llargues trompetes. Els atributs *maqueta de l'església i llibre i ploma a la mà* són freqüents en les representacions del propi sant Tomàs d'Aquino, amb el que obtenim doncs una variant tipològica d'aquests elements, (48). L'instrument musical, les llargues trompetes, s'ha interpretat com un senyal d'apoteosi, de victòria final per damunt de tots els que dubten i dels contraris a la doctrina que proposa el gran teòleg de l'Església Catòlica; exègeta de l'època medieval, que abans de Trento i sobretot a partir de Trento se'l revitalitza amb un èmfasi extraordinari en totes les components necessàries perquè la seva obra cuatlli en els diferents estrats socio-culturals, (49).

Els evangelistes, repartits dos a cada banda, Marc i Lluc per un costat i Mateu i Joan per l'altre, estan esculpits amb els símbols respectius. Tant pel que respecte a la disposició estructural en l'interior de les fornícules dels cossos extrems del retaule, com pel contingut teòric que representen, podem considerar aquests personatges els pilars en els que se sustenta el cristianisme i tetimonis vivents de la vida de Maria i Crist, (50). Ja a nivell de terra, en el sòcol del retaule, hi trobem representat en ambdós cossos extrems l'escut de la vila de Cadaqués, escut

que recull l'essència d'un poble, i com a tal el comitent de l'obra. Consta d'una torre de defensa ubicada en el port de la vila amb una portada d'arc de mig punt i dues finestres a la part superior, emmarcant tot el conjunt una garlanda decorativa amb dos putti que la falquegen, (51).

Les representacions de sant Pere i sant Pau, situats a les portes del retaule, a esquerra i dreta respectivament, són freqüents en la majoria de retaules barrocs catalans, i com ja indica Martín González, són objecte de distinció i culte conjunt gairebé sempre. El contingut ideològic de la seva plasmació entroncaria amb el significat vist en les línies anteriors dels evangelistes. Pere i Pau van ésser apòstols de Crist; Pere el millor admirador i coneixedor de la divinitat de Crist, i Pau el millor predicador, en front dels altres apòstols; tots dos van ésser martiritzats el mateix dia i el mateix any, en temps de Neró, segons s'indica en la "Leyenda Dorada" de Santiago de la Vorágine, i en les posteriors vides de sants, com la de Rivadeneyra. Els atributs reflectits en aquests relleus són els propis d'ambdós sants, les claus i un llibre obert pel que fa referència a sant Pere, i l'espasa, un tant amagada per la túnica, i el llibre tancat pel que respecta sant Pau, (52). El que interessa remarcar però d'aquestes dues figures és la connexió amb sant Tomàs, com es palesa en l'obra de Pedro Rivadeneyra i de Juan Briz. Per Rivadeneyra "Fueron sus singulares patronos San Pedro y San Pablo (...) Dexabanle estos dos fundamentos del Edificio Cristiano, vacilar en muchas dudas para tener el glorioso empleo de venir a hablarle, iluminarle y sacarle de ellas (...) se le aparecieron los dos santos Apostoles"; "los Santos Pedro y Pablo me alumbraron en una aflicción y han venido a consolarme e iluminarme con sus luces", visió que el sant explica al seu company de cel.la fray Reginaldo. Una

exposició molt semblant la trobem en l'obra de Juan Briz: "Escribia Santo Thomas los comentarios sobre S.Pablo, que son admirables y como el Apóstol es un abismo de sabiduria, hallo gran dificultad en un paso, acogiose a la oración y salió tan lleno y con soberana luz que no tuvo más duda ni dificultad (...) y una noche estando en oración se le apareció San Pedro y San Pablo, y se le declararon", (53). Una idea globalitzadora de les personificacions dels evangelistes i els sants Pere i Pau és la de constatar la fe. La fe cristiana que comença amb la vivència d'aquests dos fonaments de l'edifici cristià, Pere i Pau, seguint les paraules de Juan Briz, la continuen els evangelistes amb el seu testimoni escrit, i que troba un fidel i enèrgic successor en la personificació de sant Tomàs d'Aquino.

Al costat de sant Pere i sant Pau trobem els alts relleus de dos atlants, un per banda, que subjecten *simbòlicament* les columnes del retaule; aquestes grans columnes emmarquen el grup central de l'obra on es desenvolupa i emfasitza la temàtica mariana. S'han interpretat aquestes figures com el triomf de la religió - representada pels sants i escenes historiades - sobre el mite, representat pels atlants sotmesos, (54). Aquesta afirmació no resulta tant evident si tenim present algunes qüestions a analitzar; en primer lloc quan cerquem l'origen de la terminologia *atlant* en l'art trobem que és un element emprat en arquitectura, una estàtua d'home que serveix per a sostenir un entaulament o una cornisa; a més s'especifica que la denominació prové de la similitud amb les estàtues del Tità Atlas o Atlant, per tant tenim un element pròpiament profà situat en una obra de caràcter bàsicament religiós. Aquesta interferència es dona en molts períodes de la Història de l'Art i no sempre ha de significar el triomf de la religió sobre el mite, sinó que diríem que la religió

s'inspira en el mite, el copia i en tot cas sacralitza el seu sentit. Així podem trobar l'analogia Atlas-Hèrcules en obres del XVI-XVII, com presenta Rosa Lòpez Torrijos en la seva obra "La mitología en la pintura española del siglo de oro", amb un sentit totalment al·legòric polític, o en el treball d'arquitectura de Luciana Müller Profumo "El ornamento icónico y la arquitectura, 1400-1600", on en el capítol setè planteja la qüestió del suport animat en les seves variants, caràtides, telamones, Hermes i d'altres termes que indiquen lectures alternatives a la submissió d'aquesta figura, (55).

Un element més per ampliar el significat al·legòric d'aquestes representacions és la relació amb la figura que culmina el retaule, sant Tomàs. Textos de mitjans del XVIII en 4 o 6 folis sense numerar en els que es relaciona Tomàs amb herois guerrers de l'Antic Testament. En l'Oratorio alegórico-sacro titulat "Los cantaros de Gedeón triunfantes en la purissima luz de la iglesia y sus Concilios Santo Thomas de Aquino", Barcelona impremta Joan Piferrer 1742, il·lustrat amb un gravat, Gedeon s'assimila a sant Tomàs i d'ell es diu: "Gedeon divino atlante /Quando clama la Iglesia militante / de tanto herege tantas invasiones / arma sus esquadrones / y por vencerlo todo / a las aguas prueba". Per tant aquí *athlant* podria ésser Atlas, figura que té per missió subjectar l'esfera celeste; cercant un significat cristià, voldria dir *tenir la missió d'evangelitzar el món*, que tota l'esfera sigui cristiana. Un altre exemple d'Oratorio alegórico-sacro és "El valeroso sabio y triunfante Othoniel en la conquista de Cariat-Sepher. Santo Thomas de Aquino", Barcelona impremta de Joan Piferrer 1742, que en el seu primer full té un gravat amb sant Tomàs assegut en un tró, amb ploma i rajos lluminosos, maqueta de l'església aguantada per un àngel, com en l'exemple que ens

ocupa, i trepitjant cares, homes i caps de fills de pelicà, molt semblant també a la representació de Cadaqués, i amb un text de caràcter purament militant: "de la ley la explicación / Thomas supo unir en sí: como logra Othoniel la hermosa Arxa de Israel en unión muy feliz (...) / con haver assaltado Ebron, Bezec / Abatido y muerto Adonibezec, i con el destruidos dies mil Chamaneos". Hi ha una clara manifestació de lluita per aconseguir la victòria de la fe.

Per aconseguir la victòria de la fe se necessita esperança. L'esperança es converteix doncs en la característica essencial per arribar a aquesta finalitat. En l'obra escultòrica de Cadaqués, representen aquesta esperança la patrona de la vila, Verge de la O o de l'Esperança, i les santes Rita i Bàrbara. Santa Rita es coneix per l'hàbit d'augustiniana, un cinturó ben cenyit i una creu amb la imatge de Crist, actitud de pregària i nimbe radiant. Santa Bàrbara està representada amb una túnica talar i un mantell, una palma de martiri en una mà i una custòdia copó en l'altra, aurèola radiant i al fons en baix relleu amb una torre i tres finestres, símbols de castedat d'aquesta santa. El cinturó de cuir que duu santa Rita també fa referència a la castedat i és propi en la representació dels sants de l'orde, començant per la figura de sant Agustí; cinturó que segons la llegenda, la Verge havia donat a sant Agustí i a santa Mònica. En les esglésies de l'orde existeixen confraries del cinturó. Aquest atribut es pot relacionar amb el cingol diví que un esquadró d'àngels va posar a Tomàs d'Aquino com a símbol irrevocable de perpètua castedat i que, com comenta Juan Briz, es varen fundar congregacions d'aquest celestial cingol amb el nom de milícia angèlica. La primera va ésser en el 1649 amb estatuts i regles a la Universitat de Lobayna, (56). Hi ha constància d'aquestes confraries en diversos centres de

l'orde de Predicadors de Catalunya, Cervera, Vic, Girona, remarcant, com indiquen els mateixos títols, el caràcter militant i la fortalesa de l'orde. Com el de "Milicia Angélica (...) Epinicio Sacro que en al·legoria de David ceñido con el cingulo militar de Jonatas; por triunfador del Gigante (...) consagra a su maestro Santo Thomas de Aquino", 6 folis sense numerar, impremta Narcís Oliva de Girona, 1750. Un altre, "Milicia Angélica fortalecida con el celestial cingulo del Angelico Doctor (...9 fundada para el convento de Predicadores de la ciudad de Cervera", 32pp., Barcelona en la impremta de Bernardo Pla, 1747. Aquesta obra va acompanyada, pàgines 10-20, d'un novenari i dels goigs del sant, pp. 21-24. O l'exemplar del convent de Predicadors de Vic, vist per Antoni Comas en una biblioteca particular, titulat "Milicia angélica, Confraria del cingol de l'angèlic doctor", Vic, impremta Pere Morera, 1754, (57).

Una altra relació que es pot establir a nivell terrenal entre Tomàs d'Aquino i les santes Rita i Bàrbara és que a santa Rita se la coneix com a patrona dels impossibles, i a Bàrbara com l'advocada contra els llampecs i les tormentes, com ja hem esmentat anteriorment, elements atmosfèrics als que Tomàs tenia molta por. Seguint al seu mestre sant Agustí, que deia segons Juan Briz que s'ha de tenir temor de Déu sobre tot quan trona perquè llavors és quan amanaça amb la seva justícia de llamps i trons, Tomàs va compondre quatre Jaculatòries o sentències, en forma de laberint; una misteriosa creu que sempre portava al damunt tenint especial virtut contra les tempestes i els trons, pel que era molt apreciada pels devots, (58). Alhora hem de tenir present el lligam que s'estableix entre l'advocació a les santes i la idiosincràcia del poble de Cadaqués.

Per una banda la seva situació geogràfica, que encara a l'època moderna permet incursions corsàries com indica Josep

Pla en la seva obra sobre Cadaqués, i de l'altra, la dedicació majoritària de la població a la pesca. Són aspectes que configuren la personalitat d'aquesta població. La torre de defensa que configura l'escut de la vila és un motiu representat, com ja hem vist, en l'obra escultòrica i el treball de la pesca també s'hi reflecteix, a banda i banda del presbiteri; recollint els versos de Frederic Rahola, "a cantó del presbiteri / s'hi veu un llegut de foc; / a l'altra banda amb les seves xarxes, / s'hi contempla el llegut gros, / que per la pesca a l'encesa / és de l'altre seguidor", (59).

La Verge de la "O" o de l'Esperança, ubicada en la tribuna central del retaule, emfasitza aquesta virtut tant apreciada en el món cristià. Porta un sol al ventre amb una cara, una corona i un nimbe radiant de dotze estrelles, (60). Aquesta imatge exempta queda flanquejada per dos àngels guardians que porten una candela i una àncora, símbols de la salvació i l'esperança. Alhora és curiós observar la posició de les ancles, una d'elles està representada en la direcció nord-sud i l'altra est-oest, amb el que defineixen els quatre punts cardinals, és a dir, les quatre parts del món on arribaran aquestes salvació i esperança. Juan Briz (1761) quan parla de la virtut de l'esperança en sant Tomàs la relaciona amb l'àncora: "Ancora con que aseguraba la nave de su alma, de los temores". Ancora que sant Pau, en l'epístola als hebreus 6, 19, utilitza per a explicar que és símbol de fermesa, solidesa, traquilitat, fidelitat i esperança, (61). L'altre objecte que porten els àngels guardians és la candela de cera, que representa la llum del món, la llum espiritual i de salvació, (62). Les figures dels àngels guardians o àngels de la guarda entren en l'apartat anomenat, pels estudiosos de la iconografia, de les noves devocions. Tant Knipping com

Mâle els presenten amb les mateixes característiques, exemples i significat (63), i si afegim els textos a ells dedicats com el de Serra i Postius "Prodigios y finezas de los santos angeles hechas en el principado de Cataluña, Barcelona, Jaume Surià 1726, observarem la rellevància que tenen aquests personatges en l'època que treballem. L'obra de Serra i Postius és molts completa ja que conté dos indexos exhaustius, un històric dels autors dels Manuscrits que en el llibre se citen, correspon al segon apartat, i l'altre, més particular, de tota l'obra que ha fet l'àngel de la Guarda a Barcelona, (64).

Amb les manifestacions dels lemes *caritat, victòria, fe i esperança*, i les imbrincades interrelacions entre els conceptes i les figures que els representen, s'acaba la lectura d'aquest cicle complementari a la temàtica mariana, amb la mirada dirigida novament cap a sant Tomàs, ara com a portaveu de l'Eucaristia. Aquest sagrament eucarístic fluctua constantment en una i altres personificacions de l'obra escultòrica; en la figura del pelicà que en la Contrareforma se relaciona amb la doctrina eucarística, segons Knipping (65), santa Bàrbara, que com hem observat porta una custòdia copó que es pot relacionar amb el que indica Amades, advocada per a no morir sense sagrament. A més a més, és Tomàs d'Aquino, com recull el *Flos Sanctorum*, el que va escriure un ofici i missa solemne en el dia de Corpus sobre el sant sagrament per ordre d'Urbà IV, pel que se'l considera el màxim defensor de l'esmentat sagrament, com ho confirmen entre d'altres Trens i Bagué. Mâle (66) comenta que devagades sant Tomàs és qui defensa sol l'Eucaristia, i ho exemplifica en un gravat de Claude Stella que representa el sant com un arcàngel, subjectant amb una mà la custòdia i amb l'altra una espasa flamant; acaba d'aconseguir la victòria i té els heretges sota els seus

peus. No és aquesta imatge la que tenim a Cadaqués?. Representacions de Tomàs d'Aquino n'hi ha en d'altres obres, com en els retaules del Roser d'Olot, de Vinçà, de Montmajor, de Sant Martí de Correà, en figura de mig cos; en el de Santa Agnès i en el de sant Bartomeu de Malanyanes a l'àtic; a l'antic retaule de Cassà de la Selva, situat en el primer cos amb una custòdia, sol, molt semblant a la de Cadaqués, etc., però cap d'aquests exemples obté la significació del de Cadaqués.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES DEL CAPITOL 3

Notes del Prefaci

1. Ch. DEJOB, De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les Beaux-Arts chez les peuples catholiques. Essai d'introduction à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV. Ristampa anastatica dell'edizione di Parigi de 1884 per Arnaldo Forni Editori. 1975. Cap. V, pp. 241-267. Regles i tractats editats pel Concili i l'aplicació sobre l'art i els artistes.

J. von SCHLOSSER, La literatura artística (1924). Madrid, 1976. pp. 365-370, los moralistas.

A.BLUNT, La teoría de las Artes en Italia (1450 a 1600). (1940). Madrid, 1985. pp. 115-140, "El Concilio de Trento y el arte religioso".

2. Ch. DEJOB, op,cit., pp. I-III, on explica la intenció i l'objecte de l'obra.

E.MALE, El barroco. Arte religioso del siglo XVIII. Italia, Francia, España y Flandes. Paris (1932). Madrid, 1985. Edició revisada. Prefacio, pp. 21-26.

3. J.KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Hearth (1939). B. de Graaf-Nieuwkoopheiden, 1974. 2 vols.

4. P.PRODI, Ricerca sulla teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica. (1965). Bologna, 1984, "Stato della questione". pp. 5-24. En les pp. 6-7 presenta l'opinió de l'obra de Mâle.

5. P.PRODI, Ricerca sulla teoria delle arti figurative, op. cit., p.8.

L.REAU, Iconographie de l'art chrétien. Iconographie de la Bible. Ancien Testament. Nouveau Testament. Iconographie des saints. Paris (1955) 1957. 3 vols.

6. M.CALI, Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento. Torino, 1980. En el primer capítol presenta un estat de la qüestió i noves perspectives sobre la definició del concepte de Contrareforma o Reforma catòlica i la seva relació amb l'art figuratiu.

R. di MAIO, Michelangelo e la Controriforma. Bari, 1978. Les pp. 217 i 258 fan referència a Bartolommeo Ammanati el canvi d'actitud del primer període, en que s'expressava amb els cànons renaixentistes i en un segon que hi renuncia i se'n panedeix, com Miquel Angel amb la influència savonarolina.

7. A.BLUNT, Teoría de las artes, op. cit., pp. 121-122, comenta que les crítiques de Gilio estan molt més pròximes al grotesc que les de Borghimi, doncs era sacerdot i teòleg professional i es prenia molt seriosament els errors purament doctrinals.

En la p. 128 indica que l'escultor Bartolommeo Ammanati va escriure, el 1582, una carta als membres de l'Acadèmia de dibuix de Florència condemnant tots els nusos masculins i femenins que havia esculpit anteriorment i dient que, donat que no els podia destruir, es confessa públicament i s'en panedeix d'haver-los realitzat.

J.GARRIGA, Renacimiento en Europa. Col. Fuentes y Documentos, vol. IV. Barcelona, 1983. nº 39, Bartolomeo Ammanati, "Carta a los Académicos", pp. 304-309; i nº 26, las Rime de Miquel Angel, pp. 229-236; en aquestes Rime, escrites entre els anys 1506 i 1520, s'hi troba quasi tot el pensament estètic de Miquel Angel, plagat d'idees neoplatòniques i savonarolians.

8. E.KIRSCHBAUM, "L'influsso del Concilio de Trento nell'Arte". Gregorianum, nº 26. 1945. pp. 101-116. En les pp. 100-104 presenta un breu estat de la qüestió citant les aportacions de Dejob, Weisbach, Mâle i Pevsner. En les pp. 105-108 es pregunta sobre els problemes d'estil i exposa la conclusió enunciada en el text. En les pp. 108-115 reflexiona sobre la segona pregunta, si el concili ha creat un nou contingut, una nova iconografia, arribant a la conclusió que el Concili promou una renovació espiritual i que aquesta es fonamenta en la promoció de la vida en la fe, que culmina en el barroc: "la SS.Trinità, tuto questo vastissimo movimento spirituale si esprime nell'arte barroca che, coltivando spontaneamente i misteri combattuti dall'eresia, non dimentica per questo il nesso insolubile di tutte la verità delle Fede", p. 115.

W.WEISBACH, El barroco, arte de la Contrarreforma. (1921). Madrid, 1942. Els lemes *misticisme, erotisme, heroisme i crueltat* no són expressió única del barroc, ni són la manifestació espiritual de la Contrareforma.

9. H.TUCHLE, "Barroco y triunfalismo de la Iglesia". Concilium, nº 7. 1965. pp. 145-151. Es basa en l'exemple de l'Escorial per demostrar la seva hipòtesi, l'arquitectura és l'expressió d'allò espiritual i l'estudi, la biblioteca, és la manifestació de la lluita contra l'enemig. La relació absolutime i barroc també la té present, però en la síntesi final comenta: "la herencia legítima del barroco para la Iglesia está constituida no por la absolutización de lo humano en el Estado y en la Iglesia, sino por la conciencia de la grandeza absoluta de lo divino; no por la celebración del triunfo, sino por la espera del triunfo de lo eterno", p. 151.

10. G.ALBERIGO, "Reflexiones sobre el Concilio de Trento". Concilium, nº 7. 1965. pp. 79-99.

H.JEDIN, "Il significato del Concilio di Trento nella storia della Chiesa". Gregorianum, nº 26. 1945. pp. 117-136.

11. E.VILANOVA, Història de la teologia cristiana. Vol.II: Pre-Reforma, reformes, contrareforma. Barcelona, 1986. pp. 89-94.

12. E.MALE, El barroco. op. cit., cap. II: "El arte y el protestantismo", pp. 45-117. Presenta des d'una òptica de reforma catòlica, tot indicant el que negaven els protestants, no fa una valoració objectiva.

LUTERO, Obras. Edición preparada por Teófanos Egido. Salamanca, 1977. Es interessant, en les pp. 176-203, el comentari i traducció del Magníficat (1520-1521).

J.WIRTH, "Le dogme en image. Luther et l'iconographie". Revue de l'art, nº 52. 1981. pp. 9-23.

13. E.VILANOVA, Història de la teologia. op. cit., p. 367, on exposa el terme *Contrareforma* com una paraula qüestionada.

14. F.ZERI, Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta. Torino, 1957. On comenta que la llibertat de l'artista creador queda centrada per la regla, la tradició i el dogma.
P.PRODI, op. cit., pp. 13-14 fa una presentació crítica i acurada de l'obra de F.Zeri.

15. E.BATTISTI, Rinascimento e Barocco. Enciclopedia Universale dell'Arte. vol. XI. Torino, 1960. pp. 257-258 a les que remet Prodi en l'estat de la qüestió.
P.PRODI, op. cit., pp. 14-16 exposa les opinions de Battisti, que són confrontades a les de Zeri.

16. B.TOSCANO, "Storia dell'Arte e forma della vita religiosa". Dins Storia dell'Arte Italiana. vol. III. pp. 272-318.

17. R.M. de HORNEDO, "El arte en Trento". Razón y fé, nº 131. 1945. pp. 333-362. Les pp. 354-362 fan referència a l'art figuratiu.
P.PRODI, op. cit., pp. 18-19, fa referència a l'assaig de De Hornedo. Prodi estudia la diòcesi de Bolònia a partir del discurs del cardenal Gabriele Paleotti sobre la gènesis i les línies fonamentals del discurs entorn les imatges sacres i profanes, pp. 27-122.
R.di MAIO, Pittura e Controriforma a Napoli. Roma-Bari, 1983. En la Introducció, pp. 2-22, presenta la periodització i les fonts. Respecte el primer punt, l'estudi abasta des de 1565 fins a 1726. Les fonts que utilitza són els sínodes pastorals, hagiografies, epístoles, la relació dels comitents regulars-seculars, i l'artista. Es planteja la pintura com art devot que arriba a tota la població i estableix la diferència entre pintura culta i popular, així com entre pintura i Inquisició i pintura i màgia negra. 93 il.lustracions.
Recordem també els treballs de Carla Russo sobre la diòcesi de Nàpols.

18. A,BLUNT, Teoría de las artes. op. cit., pp. 124-125 comenta l'exemple de El Veronès en l'obra *El festín de la casa de Levi* on defensa les seves idees de caràcter

integrament renaixentista davant del tribunal de la Inquisició, doncs pensa en termes de bellesa i no de veritat espiritual; el seu objectiu sera pintar un magnífic espectacle històric , no la il.lustració d'una història religiosa.

19. A.D.WRIGHT, The Counter Reformation. Catholic Europe and the Non Christian World. London, 1982. Comentari del treball, en contraportada, de A.Dickens, qui considera que aquesta obra és una font incalculable de noves idees per a l'especialista.

20. A.BLUNT, Teoría de las artes. op. cit., pp. 133-134. Comenta també que Carlo Borromeo va ésser molt precís en les seves "Instrucciones", doncs és l'únic autor que va aplicar el decret tridentí al problema de l'arquitectura.

En les pp. 140-141 exposa la disputa entre antic i nou en la Contrareforma de la mà dels jesuïtes i dominics, que va arribar al seu punt culminant en els últims anys del pontificat de Climent VIII i que Pau V no va poder solucionar. Els dominics, que es consideraven hereus de sant Tomàs d'Aquino, volien mantenir el seu sistema integrament i pel contrari, els jesuïtes pensaven que aquestes doctrines eren massa rígides i les consideraven un obstacle pels seus fins proselitistes.

En definitiva, es pot observar com tots els autors coincideixen en presentar el conflicte tomisme-suarisme en tots els àmbits culturals de l'època de la Contrareforma.

21. J.SCHLOSSER, Literatura artística. op. cit., pp. 524 i 529.

F.PACHECO, Arte de la pintura. Sevilla, 1649.

J.INTERIAN DE AYALA, El pintor cristiano y erudito. Madrid, 1730. L'edició consultada correspon a Barcelona, 1883. La Biblioteca del Seminari de Barcelona conté força edicions, inclosa la primera de 1730 escrita en llatí. L'edició consultada està escrita en castellà.

J.FERNANDEZ ARENAS, Renacimineto y Barroco en España. Col. Fuentes y Documentos, vol. VI. Barcelona, 1982. nº 42, Pacheco; nº 78, Interian de Ayala.

22. B.BASSEGODA, "Observaciones sobre el Arte de la pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografia". Cuadernos

de Arte e Iconografía. Fundación Universitaria Española, tomo II, nº 3. Madrid, 1989. pp. 185-196. p. 188, nota 7. Per a més informació sobre tractats de teoria i tècniques en el segle XVII es pot consultar:

J.FERNANDEZ ARENAS, B.BASSEGODA i HUGAS, Barroco en Europa. Col. Fuentes y Documentos, vol. V. Barcelona, 1983.

Els apartats nº 5, Bellori, "la idea del pintor, del escultor y del arquitecto", pp. 60-73; nº 19 i 20 sobre Cesare Ripa, "Iconologia" i de Federico Borromeo, "tratado de la pintura sagrada", pp. 140-159. Tots ells pel que respecte Itàlia. Els tractats francesos corresponen al capítol II, els dels Països Baixos i Alemanya al III, i el capítol IV correspon a Anglaterra. Crec que la influència italiana és la que es deixa sentir més intensament en l'àmbit espanyol, i específicament a Catalunya.

23. M.VOVELLE, Ideologías y mentalidades. pp. 151-152, referent als temes contrareformistes de la Verge i els sants.

A.PEREZ SANTAMARIA, Escultura barroca a Catalunya (1675-1725). Lleida, 1989. pp. 306-310 i 375 respecte el repertori hagiogràfic.

Notes bibliografiques de l'apartat 3.1

1. E.MALE, El barroco, op. cit., pp. 48-81
L.RÉAU, Iconographie de l'art chrétien. op. cit. Nouveau Testament, vol. II. pp. 75-83.
J.B.KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation. op. cit., vol. II. pp. 245-249.
S.SEBASTIAN, Contrareforma y barroco. Madrid, 1981. pp. 222-226.
M.TRENS, María, iconografía de la Virgen. op. cit., pp. 172-175.

2. H.GRAEF, María. La mariología y el culto mariano a través de la historia. Barcelona, 1968. p. 356. El decret sobre el pecat original, sessió 15 del 17 de juny de 1546, època de Pau III (1445-1563).
E.VILANOVA, Història de la teologia. vol. II. op. cit., pp. 585-588. Considera que l'ambient religiós del segle XVII a Espanya era eminentment immaculista.

3. Obras de San Ambrosio. I. Tratado sobre el evangelio de San Lucas. Madrid, 1966, p. 29.
MAYNARD, La Sainte Vierge. Paris, 1877. pp. 90-96. En la p. 91 diu: "totes les profecies relatives a la Verge, verset del Gènesi, els oracles d'Isaïes, totes les apel.lacions del Càntic dels Càntics a la seva bondat, bella, etc., i totes les seves figures, no fan més que remarcar el sentit de la seva Immaculada Concepció".

4. R.SPIAZZI, "María en la relación histórica del programa divino de Salvación", en Enciclopedia mariana THEOTOCOS. Madrid, 1960. pp. 189-203. En les pp. 190-192, "Mujer del Apocalipsis", prefigura de Maria en l'Antic Testament. En les pp. 196-198, "La nueva Eva, Madre de la Vida".

5. H.GRAEF, Maria. op. cit., pp. 361-363.

6. H.GRAEF, María. op. cit, pp. 392-393.
 E.VILANOVA, Història de la teologia. op. cit., pp. 586-587.
 Maria de Agreda, confident de Felip IV. Grans crítiques va tenir la seva obra "Mística ciudad de Dios".
7. M.TRENS, María, iconografia de la Virgen. op. cit., "Virgen tota pulchra", pp. 149-164.
 E.MALE, El barroco. op.cit., pp. 49-56.
8. F.X.DORNN, Litanie lauretanae ab beate Virginis caelique Riginae Mariae. Praedicadores ordinario in Fridberg. Augustae Vindellicorum. Sumptibus Joannis Baptistae, Burckart, 1750.
9. T, RAYMUNDO, Nomenclatur Marianus e titulis selectioribus quibus B.Virgo. ASS Patribus honestatur, contextus. Gabriel Boissat, 1639.
 H.GRAEF, María. op. cit., pp. 381-382.
10. A.JIRON CAFFOCI, Puerta del cielo y modo de rezar el rosario. Barcelona, Pablo Campins, 1773. Perg.
11. N.PEREZ, "Notre Dame dans la littérature espagnole". En Marie. Études sur la Sainte Vierge, vol. II. Paris, 1952. pp. 125-140. Exemples de temàtica immaculista en la literatura.
 J.FERRAN, De la Verge Maria. Barcelona, 1648, fol. 1-26. Sermó predicat a la seu de Barcelona l'any 1647.
12. GIL BEZENA, Ave María, Paraiso de oraciones sagradas. Barcelona, J.Giralt, 1739. Perg.
 J.E.NIRENBERG, De la afición y amor de María, con arreglo a la edición de 1638. Lérida, Arca Bibliográfica Mariana I, 1874.
 F.SERA, Libanus Marianus Universam, tomo I. Barcinone, Raphaelis Gelabert, 1701.
 F.QUIROGA, Historia de la vida y excelencias de la Santísima Virgen María Nuestra Señora. 4ª impresión. Joseph Teixidó,

1698. Perg.

Són altres textos de l'època que ens confirmen aquesta proliferació literària dedicada a Maria. Dels diferents títols podem apreciar la gran varietat de temes que es relacionen amb Maria; en uns se li atribueixen totes les virtuts, en d'altres se li demana protecció, tot recordant-li el seu sofriment, i en d'altres es relata la seva gloriosa vida. El llenguatge utilitzat en aquests llibrets va del més popular al més metafòric.

Els textos referits en aquesta nota han estat consultats, tots ells, a la Biblioteca de Catalunya.

13. M.TRENS, María. Iconografía de la Virgen. op. cit., pp. 64 i 173-175, es basa en el comentari de P.Ayala sobre la lluna i la seva significació.

A.PEREZ SANTAMARIA, Escultura barroca, op. cit., pp. 329-330, tracta de la Immaculada, les seves representacions en diferents retaules i del significat iconogràfic que se'n desprén, tot basant-se en els llibres de E.Mâle i M.Trens per establir la descripció iconogràfica.

J.B.KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation. op. cit. Les làmines nº 240 i 241, p. 247, representen tipologies d'Immaculades. La nº 240 és un gravat de Cornelis Galle el jove que il.lustra la Immaculada Concepció damunt del globus terraqui sostingut per àngels, imatge suspesa en l'aire, envoltada també per àngels damunt de núvols, formant una V oberta, i portant, alguns d'ells, els atributs de les lletanies. Obra de 1660.

La nº 241, pintura de Nicolas de Liemaekere "Roase" de 1650, amb més personatges, el nen als braços i Déu Pare, però també tota envoltada d'àngels amb els atributs de les lletanies. La Verge té sota els peus una lluna invertida.

La làmina nº 243, p. 249, és una estampa de Jerome Wierix que il.lustra la imatge de la Immaculada resplandent com el sol i damunt de la lluna, mirant amb els corns cap en dalt. Wierix pren la idea d'aquesta imatge d'un sermó del pare Costerus intitulat "el sol de Salomó". Knipping comenta, també, que el cardenal Federico Borromeo impulsava als pintors a reflectir la imatge de la Immaculada "in mago aliquo splendora".

14. F.X.DORNN, Litanie lauretanae. op. cit.

15. J.PLENS, Cathecisme pastoral de plàtiques de Sants. op. cit. Plàtica 13, pp. 116-118, on es fa referència a

l'Apocalipsi 12, dient: "Veu Sant Joan la ciutat santa de Jerusalem que baixava del Cel ab tot los aparells de desposada (...) lo que reparo es: que volgueren dir aquellos interpretes dient, que aquella Ciutat figurava à Maria en la Encarnació del Verbo, baixant ab tots aquells aparella i prevencions de desposada?".

Com es pot observar, s'enllacen els misteris d'Anunciació i Encarnació, i seguidament es relaciona Maria amb la ciutat santa.

El texte de Joan, segons la versió dels monjos de Montserrat del NOU TESTAMENT. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1972, Apocalipsi (12-1), és: "vestida de sol amb la lluna sota els peus, i sobre el cap una corona de dotze estrelles".

16. J.R. TRIADO, L'època del barroc. op. cit., p. 101. Il·lustració del retaule de Perpinyà.

E. CORTADE, Retables barroques. op. cit., p. 137.

B. TOLLON, Les retables sculptes en Roussillon. op. cit., p. 114, fig. 38-40. Compara l'abundància decorativa d'aquesta obra, alternància de columnes i nínxols, clar-obscur, el daurat i dinamisme del conjunt, al retaule de sant Pacià, 1688 de Jaume Roig a la seu de Barcelona, i al retaule d'Arenys de Mar, 1705-1711, de Pau Costa.

J. B. KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation. vol. II. op. cit., lám. nº 242, p. 248. Pintura sobre taula de Maarten de Vos, on il·lustra la Immaculada amb Adam i Eva, de 1555, a Roma a l'església de Sant Francesc a Ripa. La Verge té el nen als braços i trepitja les serps que té sota seu. En el pla alt de la composició, al centre, hi ha la figura de Déu Pare, amb un semicercle d'esperits celestials. Comenta Knipping que aquesta representació és freqüent a Espanya i a Itàlia, p. 247.

Les representacions de les Immaculades dels retaules de sant Marc de Barcelona i de sant Pere de Prada no ofereixen cap variant tipològica per fer-hi esment. Són més estàtiques, rígides, i sota els peus s'observa les cares d'uns angelets.

17. La informació sobre escuts la obtenim de la consulta de l'obra:

M. BASSA i ARMENGOL, Els escuts heràldics dels pobles de Catalunya. Barcelona, 1968.

i sobre els escuts familiars:

GARCIA CARRAFA, El solar Catalan, Valenciano y Balear. San Sebastián, 1968. 2 vols.

A. PEREZ SANTAMARIA, Escultura barroca. op. cit., p. 292, esquema complet de l'obra.

18. L.RÉAU, Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints. vol. III/A-F. op. cit., Christophe, festa el 25 de juliol, pp. 304-313. En la p. 307, que tracta de la iconografia, en parla de tres tipus: barbut, imberbe i cinocèfal. Els exemples catalans pertanyen al grup *barbut*, que segons Réau és el més freqüent; posa força exemples, p. 309. A la p. 312 Réau indica que s'observa una declinada de la devoció a sant Cristòfol després de la Reforma-Contrareforma, aspecte que crec no es pot generalitzar, doncs al bisbat de Girona hi ha tres exemples, que són significatius per a la tradició local.

19. E.VILANOVA, Història de la teologia. op. cit., pp. 523-525.

E.MALE, El Barroco. op. cit., p. 372.

L.RÉAU, Iconographie des Saints. op. cit., pp. 538-541.

P.RIVADENEYRA, Flos Sanctorum. op. cit., pp. 405-432.

Fr.Thomas RAMON i SAMENTER, Nou platicas de las virtuts mes heroycas del Apostol de la Indias S.Francisco Xavier de la Compañia de Jesus, ab modo de fer novenari, altres devocions, goigs. Estampa de la R.Universitat per Iosef Faig, Cervera, 1728.

20. GARCIA MIRALLES, "María en la Sagrada Escritura según los escritores dominicos (XIII-XVII)". Estudios Marianos, vol. XXIII. Madrid, 1962. pp. 244-255. Exposa la contribució i l'aportació espanyola dels dominics al triomf de la Immaculada. Comenta, bàsicament, textos aïllats de sant Tomàs, pp. 244-245, i l'obra "Concepción y crasencia de la Virgen" , de Fray Juan de Salamanca (+1479), pp. 248-250.

21. J.HERNANDEZ DIAZ, "La iconografía mariana en la escultura hispalense de los siglos de Oro". Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria. Serie Iconográfica, nº 9. Madrid, 1986. 39 pp. En la p. 11 indica, després de la consulta de sermonaris, els altres noms amb que s'anomena a Maria. Nosaltres hem fet referència a aquest culte d'hiperdulia en la nota 9. En les pp. 14-17, tracta de la Immaculada Concepció i de les diverses formes amb que s'ha representat el tema: en l'abraçada mística de sant Joaquim i santa Anna davant la porta daurada del temple de

Jerusalem; en l'anell de Jessé i l'escena de les tiges - podem pensar en la Immaculada d'Agustí Pujol de Terrassa; i en una tercera manera, la Immaculada Apocalíptica, que és com la trobem reflectida en els exemples catalans citats. Aquest treball conté molts textos de l'època barroca que fan referència a la Immaculada Concepció de Maria; en les pp. 26-38, on s'exposa la bibliografia, s'hi troben les referències de fonts impreses al respecte.

A.MORENO GARRIDO, "La iconografía de la Inmaculada en el grabado granadino del siglo XVII". Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria. Serie Iconográfica, nº 7. Madrid, 1986. 27pp. Les tipologies que presenta no difereixen gaire dels nostres exemples. fig. 1-13.

22. S.SEBASTIAN, Contrareforma y barroco. op. cit., pp. 226-228. Es basa en l'exemple del retaule de la Immaculada de les Descalzas Reales de Madrid, dut a terme per la devoció de la nevoda de Felip III, l'arxiduquesa Margarita.

E.VILANOVA, Història de la teologia. op. cit., p. 585. Comenta que "l'interés dels reis de la casa d'Habsburg convertí la Immaculada en un negoci d'estat".

23. A.COMAS, Història de la literatura catalana. op. cit., pp. 232-233. Exposa els goigs de caràcter polític, intitulats de la següent manera: "Goigs de la Puríssima Concepció de Maria Santíssima col.locada en la real columna que en lo Born de l'excel.lentíssima ciutat de Barcelona erigí la Catòlica Magestat de *Carlos III* (que Déu guardi), rei de les Espanyes", 1706.

24. A.TOMAS AVILA, "El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona". Instituto de Estudios Tarraconenses Ramón Berenguer IV. nº 28. Tarragona, 1963. Les pp. 119-140 estan dedicades a la festivitat de la Santíssima Verge. Les pp. 119-129 les dedica a la Immaculada, on hi havia culte a la capella de la Immaculada des del segle XIV, comenta les processons dels segles XVI-XVII; essent instituida la processó solemne per l'arquebisbe de Tarragona Vich y Manrique el 1656, així es despren segons Tomàs Avila de la consuetud d'aquest any. També a partir de la consuetud, s'obté la informació de que aquest mateix any 1656 es va començar a celebrar l'octava amb indult del Pontífex Alexandre VII. Altres manifestacions d'aquest culte són la Missa pròpia de la Immaculada, aprovada pel papa Sixte IV, suprimida per Pius V el 1568, però en el 1760 Climent XIII va proclamar la

Immaculada Patrona d'Espanya.

V.SERRA i BOLDU, Calendari folklòric de l'Urgell. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1981. Les pp. 318-319, dia 8 de desembre, la Puríssima Concepció de Maria, patrona de cerers, i també de l'arma d'Infanteria, ho és d'Espanya i ho fou de les Indies.

J.AMADES, Costumari català. El curs de l'any. Barcelona (1956), 1983. 2^a edició facsímil. vol. V. pp. 861-872. Dia 8 de desembre, la Puríssima Concepció de Maria.

25. E.VILANOVA, Història de la teologia. op. cit., p. 588. Indica que va ésser èxit del P.Francisco Díaz de San Buenaventura. El dogma es va aprovar l'any 1854.

R.GARCIA CARCEL, "La religiositat popular i la Història". L'Avenç, nº 137, p. 20-27. En la p. 25, quan parla de les festes, subratlla la importància de la del Corpus, que tenia els seus orígens a Europa en el segle XI, tot i que no es va desenvolupar fins al XIII i XIV. De la Immaculada indica que el seu punt de partida es situa en el segle XV, però que l'etapa més brillant correpon al segle XVII.

26. A.COMAS, Història de la literatura catalana. op. cit., p. 455, notes 85 i 85 bis.

27. ARDIACA, B.24-12 op. 74, és la signatura del folletó, de 32 pp., sense data ni ciutat.

28. L. de LA PUENTE, De las Meditaciones de los Misterios de nuestra Santa Fe con la practica de la oración mental sobre ellos.ed. Juan Simón. Barcelona, 1609.vol. II. Barcelona, G.Graells i G.Dotil, 1609.

Juntament a l'exposició dels misteris de la vida de Crist, tant de passió com de resurrecció, i els de la Santíssima Trinitat, intercala la vida de Nostra Senyora.

29. Exposición de Arte Mariano. Salón del Tinell. Barcelona, 1954. 47pp. i 15 il.lustracions.

A la catedral de Girona al retaule de la Immaculada se l'anomena, en la inscripció rotulada que es troba davant la capella, retaule de l'Assumpta.

30. No havíem citat en els capítols anteriors les obres de Casserres, al Bergadà, i el "Retaule de Santa Maria" de Conesa, a la Conca de Barberà, de les que no hi ha dades, i el "Retaule de Santa Maria" de Montblanc desaparegut el 1936 que Mn. Tomàs Capdevila atribueix a Isidre Espinalt, realitzat el 1696. Vegeu FUGUET i SANTS, "Espinalt", p. 271, citat al capítol 1.

Els plafons de l'Església d'Espirà del Conflent s'atribueixen a François Negre, qui els hauria realitzat el 1706. Vegeu

J.TOSTI, "L'Eglise d'Espira", pp.51-69, citat en el capítol 1.

31. Bernardo de CLARAVAL, Cantos de María o las doce prerrogativas de María según san Bernardo. Barcelona, ed. Libreria Religiosa, 1953.

32. En l'anomenat estil gòtic. A Catalunya, com a la resta d'Europa, s'estableix, amb particularitats pròpies, la diferència entre el gòtic lineal, el gòtic italianitzant, l'internacional i el falmenquitzant; el reflex de la devoció mariana hi és palesa en els tres períodes. exemples trets d'Antoni COMAS, op. cit., pp. 217-218, prou significatius són que Maria de Montpeller quan esperava el naixement del seu fill, el futur Jaume I, encarregà que en honor a santa Maria es cantessin misses i que ho fessin en set dies en honor del set goigs que tenia la santa Madrona, del seu fill. I que el 1343 l'abadessa del monestir de Pedralbes signa una contracte amb Ferrer Bassa perquè pinti els set goigs de la Mare de Déu.

La tesi en curs de T.Vicens tracta sobre els cicles marians en el segle XIV. Vegeu:

T.VICENS, "La relació arts plàstiques-textos literaris en un tema d'iconografia medieval". D'Art, nº 6-7. Maig, 1981. pp. 96-108.

M.L.THÉREL, A l'origine du décor du portail occidental de Notre Dame de saint-Lis: le triomphe de la Vierge-Eglise. Sources historiques, littéraires et iconographiques. Paris, 1984.

33. Francesc de Paula SOLA, "Devoción y culto a la Virgen Santísima en la diócesis de Barcelona en el siglo XVI". Separata de Estudios Marianos, vol. XLV. Salamanca, 1980.

pp. 109-127.

M.PEREZ, Vida de la Virgen María. Obra incunable de 1494. Editada amb el títol "Verger de la Sanctissima Verge Maria en les heroiques virtuts glorioses obres i miraculoses actes de la sua portentosa vida". Impremta Pau Campins. Barcelona, 1732. Vegeu:

M.RIQUER, Història de la literatura catalana. vol. III. Barcelona (1964) 1983. pp. 358-359 i 385.

i també

AGUILO, op. cit., nº 937.

34. Pedro CANISIO (+1597), Maria Virgine incomparabile apareció en Ingolstadt, 1577. L'obra es divideix en cinc parts: llinatge, joventut i virtuts de Maria, sobre la perpètua virginitat i impecabilitat, la seva divina maternitat, els fonaments bíblics de la mariologia, l'assumpció i el seu culte.

Alonso EZQUERRA (1555-1637), Pasos de la Virgen Santissima. Compañia de Jesús Pardo, 1628. En el pas IV parla de l'Anunciació i de l'Encarnació alhora, temes que s'associen a partir de Trento i que es reflecteixen en la literatura i en l'art. Mâle, op.cit., considera que és un tema propi de la nova iconografia, i Réau, op.cit., quan en fa referència es basa en l'opinió d'aquell.

Fray Esteban MENDEZ, De la Dignidad altissima de la Virgen sacratissima Madre de Iesu Cristo. Barcelona, 1606.

35. Am.PAGES, "La danse provençale et les goigs en Catalogne". Estudis Universitaris Catalans, vol. 21. 1936. pp. 201-224.

A.COMAS, Història de la literatura catalana. op. cit., pp. 216-217.

35 bis. R.ARAGON i SERRA, "Els cants en vulgar del llibre vermell de Montserrat" (assaig d'edició). Analecta Montserratina, vol. X. Abadia de Montserrat 1964 (Miscel.lània Anselm Albareda II). 54pp. A les pp. 41-44, text transcrit i comentat dels set goigs.

A.SERRA i BALDO, "Els goigs de la Verge Maria en l'antiga poesia catalana". Estudis Universitaris Catalans, vol. XXII (2a època). 1936. pp. 367-386. En les pp. 370 i 374, exemples de goigs del segle XIII que lloen els goigs terrenals, com el "Flor de lir e de gog e d'alegrança", i l'atribuït a sant Vicenç Ferrer "Los goygs de la Verge Maria del Roser".

36. A.SERRA i BALDO, op. cit., pp. 374-375.
A.COMAS, op. cit., p. 218.

37. F.BALDELLO, "Els goigs de la mare de Déu". Analecta Sacra Tarraconensia, vol. XXVIII. Barcelona, 1955. pp. 183-197. En la p. 183 indica l'evolució d'aquests cants. En les pp. 186-187 cita: la "Ballada" del llibre Vermell de Montserrat, el manuscrit de Sant Cugat del Vallès titulat "Miscellania ascetica" que conté un exemplar dels set goigs, i el llibre "Hores de nostra dona Sancta Maria" de Ramon Llull. En les pp. 188-192 presenta la influència dels goigs en altres terres espanyoles; així fa esment de l'obra d'Alfons X el Sabi "Cantigas de Sancta Maria", de "Los siete gozos de Nuestra Señora" de Iñigo Lopez de Mendoza, marquès de Santillana, i de l'obra de Juan Ruiz, més conegut com Arcipreste de Hita, "libro del Buen Amor".

A.SERRA i BALDO, op. cit., pp. 378-379. El pas d'un goig a l'altre queda clar, però quan intenta aclarir l'origen dels goigs es basa en una versió catalana del "Gaude, Flore, Virginalis" i en els "Goigs de la Mare de Déu del Mont". Es tracta d'un manuscrit català de començaments del segle XVI que es troba a la Biblioteca del Trinity College de Cambridge, copiat per Lluís Palau, notari de Tortosa, i atribueix el manuscrit a Tomàs de Canterbury.

A.COMAS, Història de la literatura catalana. op. cit., pp. 220-221, els goigs dits celestials.

J.S.PONS, La littérature catalane en Roussillon au XVIIè et au XVIIIe siècle. Paris, 1929. pp. 201-203 on exposa l'origen i formació dels goigs. En les pp. 202-203 fa referència a

E.MALE, L'art religieux de la fin du Moyen Age. Paris, 1905. p. 216.

per indicar que els goigs celestials ens mostren ben clarament un procés de generalització que sofreix els gènere vers la commemoració d'altres advocacions de Maria i de les dels sants. I que la iconografia segueix aquesta línia d'evolució. En el segle XIII es troben abundoses representacions de misteris de goig o goigs terrenals; en el XIV dels de dolor, i en el XV dels de glòria, és a dir, dels celestials.

39. J.S.PONS, La littérature catalane. op. cit., p. 204.

40. A.COMAS, Història de la literatura catalana. op. cit., p. 213. "el format in folio: encapçalat per la llegenda i gravat de boix que representa la imatge de l'adoració, el text distribuït en dues columnes i l'oratio final. I tancant tot això dins una orla. Els fan inconfundibles". Aquest format ha perdurat sense interrupció fins al segle XX.

41. A.COMAS, Història de la literatura catalana. op. cit., p. 218.

F.BALDELLO, Cançoner popular religiós de Catalunya. R.Bosch, Barcelona 1932. On trobem cobles del Rosari, els goigs de l'Assumpta, els goigs de la Mare de Déu del Roser de tot l'any, i les cobles de la Mare de Déu dels Dolors, entre les més significatives.

J.BATLLE, Los Goigs a Catalunya en lo segle XVIII. Tipografia Catolica. Barcelona, 1925.

J.BATLLE, Los goigs a Catalunya, cent facsímils reproduïts de goigs del segle XVII. Barcelona, 1924.

42. M.RIU, Goig a lloança de la Santa Creu. Col. Goigs de Santa Eulàlia, nº 28. Barcelona, 1959. Goigs que es veneren a l'ermita de la Santa Creu d'Ollers, dintre del terme municipal de Sant Llorenç de Morunys, bisbat de Solsona.

GOIGS, Goigs en alabansa de Nostra Senyora del Hort que es veneren en sa comarca. Bisbat de Solsona. Reconstruït lo Santuari en 1870 per E.Monegal. Manresa, impremta Domingo Vives, 1909. La vall de Lord i el seu santuari tenen una connexió directa amb la vida de la vila de Sant Llorenç de Morunys. Vegeu

TORRELL DE REUS, Les nostres devocions. Barcelona, 1958. nº 6, La Mare de Déu de Lord, dels Colls, i de la Pietat.

GOIGS de Nostra Senyora dels Colls. Impressos a Sant Llorenç de Morunys, 1979. Lletra d'Agustí Cols prevere i música de Llorenç Riu prevere, ambdós naturals de la vila.

43. A.COMAS, Història de la literatura caltaliana. op. cit., pp. 251-252. Per a més informació sobre les nades vegeu:

J.AMADES, Folklore de Catalunya. Barcelona, 1951. p. 254.

J.MILA i FONTANALS, Romancerillo catalán. vol. VIII. Llibreria Alvar Verdager, 1882. nº 2, p. 1.

J.MILA i FONTANALS, Observaciones sobre la poesia popular con muestras de romances inéditos. Barcelona, Narciso Ramírez 1853. Col.lecció Materials, vol. II. p. 113.

Aquestes dues obres de Milà i Fontanals presenten un text

molt semblant. He utilitzat aquest material bibliogràfic per realitzar el treball sobre sant Isidre llaurador i la coexistència d'advocacions a sants locals. Les cançons religioses que ofereixen aquests textos són de gran ajut per a la interpretació iconogràfica, doncs el grau de detall anecdòtic que ofereix el cant permet discernir sovint els atributs i elements puntuals complementaris relacionats amb la vida i martiri del sant, fet que ajuda a emmarcar el contingut socio-ideològic.

44. L.RÉAU, Iconographie de l'Art chrétien. op. cit., vol. II. Nouveau Testament. p. 183. Atributs de l'àngel; parla del bastó del missatger com el de Mercuri, missatger de Júpiter, l'àngel anunciador, és el bastó de comandament confiat per l'emperador celest al seu embaixador extraordinari i plenipotenciari. Explicació que recorda el paper que se li atribueix a Mercuri en el naixement de la Primavera, vegeu
E.WIND, Los misterios paganos del renacimiento. Barcelona, 1972. L'article dedicat a la Primavera de Botticelli, pp. 127-130.

45. L.RÉAU, op. cit., pp. 182-183.
M.BAXANDALL, Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento (1972). Barcelona, 1984. pp. 70-78. Diferents actituds de Maria front l'àngel anunciador.

46. E.MALE, El barroco. op. cit., làmines nº 78, "Juicio final" de Miquel Angel, a la Capella Sixtina de Roma; nº 80, "Juicio Final" de Rubens, Antiga Pinacoteca de Munic; nº 81, el Domenichino, "Dios reprochando su falta a Adán y Eva", Galeria Barberini, Roma.

47. E.MALE, El barroco. op. cit., pp. 204-205. Cita l'exemple de Zurbarán a Espanya, làmina nº 83, dintre d'aquesta persistència medieval.
L.RÉAU, Nouveau Testament. op. cit., pp. 192-193, tema reformat pel concili de Trento.

48. E.MALE, El barroco. op. cit., pp. 205-206.
L.RÉAU, Nouveau Testament. op. cit., p. 193 parla de

Caterina Emmerich, de 1818; no aporta novetats iconogràfiques.

Caterina EMMERICH (+1824). Vida de la Santa Virgen. Barcelona, 1892. Religiosa agustina que va morir el 1824 al convent de Agnetenberg a Dutmen. La seva obra es basa en gran part en textos apòcrifs i té molta influència en el desenvolupament anecdòtic dels temes. Com també la va tenir l'obra de

Sor MARIA de AGREDA (1600-1665) de la Companyia de Jesús, Mística Ciudad de Dios, VIII vols. El vol. III, Vida de la Virgen Madre de Dios, Nueva edición añadida a la (1ª de 1670). Barcelona, 1860. Abadesa del convent de la Immaculada Concepció de la vila d'Agreda, província de Burgos.

D'ambdues obres es troben exemplars en la Biblioteca Balmes de Barcelona.

49. A.COMAS, Història de la literatura catalana. op. cit., pp. 260-262. Un exemple de "La Mare de Déu / lo seu Fill bocava" que es diferencia, segons diria Mâle, de l'època medieval en que el nen es representava nu i a terra. Ara amb la nova iconografia, la manifestació del tema ha canviat: "La Mare de Déu / lo seu Fill bolcava / Mentre esta bolcant, / cançons li cantava; / n'hi canta cançons / i la gloria santa: / Fill del meu cor / i de la meva ànima, / que ets mes estimat / que l'or i la plata / i totes les Indies / que té el rei d'Espanya". p. 262. A.Comas remet a J.MILA i FONTANALS, Romancerillo catalán. op. cit., nº 46.

50. IVAN LOPEZ, Rosario de Nuestra Señora. Orden de Santo Domingo. Barcelona, 1591. pp. 182-187. Encarnación del Verbo divino en las entrañas de Nuestra Señora.

51. E.MALE, El barroco. op. cit., pp. 301-302 es refereix al naixement de Maria, i a la p. 303, a la presentació de Maria al temple; temes que segons Mâle presenten la persistència de l'esperit de l'edat mitja. Fig. 134, Baroccio, presentación de la Virgen en el templo; Chiesa Nuova, Roma.

52. J.M.PONS GURI, "El retablo Mayor de Arenys de Mar obra de Pau Costa". Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. II-4. Octubre, 1944. pp. 7-30.

J.KUHNMUNCH, "Carlo Maratta, graveur essai de catalogue

critique". Révue de l'art, n° 31. 1976. pp. 57-71.

53. J.B.KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation. op. cit., vol. II. pp. 250-251.

E.MALE, El Barroco. op. cit., pp. 303-304. Coincideix amb Knipping que el tema en qüestió, extret dels Evangelis apòcrifs, havia fet titubejar l'Església.

54. E.MALE, El Barroco. op. cit., pp. 322-323. Les làmines 137 i 138 presenten el teme de l'Assumpta. n° 137, Rubens, Museo de Düsseldorf; n° 138, Annibale Carracci, Museo del Prado de Madrid. Ambdues manifesten l'Assumpció de Maria amb el sepulcre obert i envoltat dels apòstols, que contemplen extasiats el tema.

L.RÉAU, Nouveau Testament. op. cit., pp. 616 i 623. Vegeu l'origen en

P.VERDIER, Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers developpements d'un thème iconographique. Paris, 1900.

55. J.B.KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation. op. cit., vol. II. pp. 253-254, fig. 250. Jerome Wierix, after Bernardo Passaro, Assumption and Coronation of the Virgin Mary, 1593; copper engraving in the Hier Natales. "Evangelicae Historiae Imagines". Il.l. 153; A. 1800.

Al santuari de la Misericòrdia de Reus es presenten els temes conjuntament en un mateix episodi.

56. J.B.KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation. op. cit., vol. II. p. 254, nota 74. Figs. n° 251-252. La primera correspon a una Ascensió de Rubens, a Antwerp, i l'altra a Viena, Kunsthist Museum de 1620.

La influència de les imatges de la Història Evangèlica del jesuïta mallorquí Jeroni Nadal es palesa també en un cicle de pintures de l'eremitori de l'Avellà a Catí, comarca de l'Alt Maestrat de Castelló, com bé demostra Fernando Martín Rosas en el treball:

F.MARTIN ROSAS, "Las Evangelicae Historiae Imagenes del padre Nadal como fuente de inspiración para un ciclo de pinturas del eremitorio de l'Avellà (Catí)". Boletín del Museo e Instituto <<Camón Aznar>>. n° XXXIX, Zaragoza, 1990. pp. 87-100. En la p. 88 comenta que el promotor i impulsor de les obres va ésser el pare Francesc Celma, rector de

l'església de Catí entre els anys 1717-1771. Havia estudiat filosofia i sagrada teologia en la Universitat de València. Ell mateix va contractar el pintor Pascual Mespletera. En la p. 91 indica les escenes que s'han inspirat del llibre del pare Nadal, que són: Anunciació, Visitació, Adoració dels pastors, Circumscisió, Adoració dels Mags, Presentació de Jesús al temple, Bodes de Canaan, Aparició de Crist ressuscitat a la seva Mare, Ascensió, i la Pentecosta. En les pàgines següents analitza algunes de les escenes amb il·lustració del gravat i la pintura de l'ermita que li correspon.

57. L.RÉAU, Nouveau Testament. op. cit., p. 617.

L'Assumpció de la parroquial de Conesa presenta certs dubtes, doncs si bé el pla inferior de la composició està ocupat pels apòstols, el mig per núvols i putti on al damunt hi ha representada l'Assumpció de Maria, amb els braços oberts a l'igual que la Immaculada de Girona per exemple, i la corona de dotze estrelles, com és habitual en la Immaculada, i que es refereix a la dona Apocalíptica. A Arenys de Mar també es representa de la mateixa manera.

M.T.VICENS, Iconografia Assumpcionista. València, 1986.

AA.VV., Món i misteri de la Festa d'Elx. València, 1986.

58. L.RÉAU, Nouveau Testament. op. cit., p. 623.

J.HERNANDEZ DIAZ, "La iconografía mariana". op. cit., pp. 23-25.

59. IVAN LOPEZ, Rosario de Nuestra Señora. op. cit., p. 443.

Quinto misterio glorioso, "la coronación de Nuestra Señora".

Juan REBELLO, Rosario de la Santissima Virgen Maria, Madre de Dios. Compañía de Jesús. Impreso en Eborá con licencia por Manuel de Lyra. Año 1600. fol. 76. .

60. A.PEREZ SANTAMARIA, "Retablos catalanes de Nuestra Señora del Rosario". B.S.A.A. Universidad de Valladolid. nº 54, 1988. pp. 309-327 més VI de làmines. p. 322.

J.P.KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation. op. cit., vol. II. pp. 256-257 comenta la relació temàtica entre l'Assumpció i la Coronació que s'observa en l'obra de Rubens de la catedral de Antwerp, contractada pel canonge Dean, d'aquesta catedral. Respecte el tema de la coronació referencia la tradició dels Països Baixos segons la qual

Maria és coronada per la Santíssima Trinitat; plate nº 256, Coronació de Rubens, de 1630, Berlin State Museum.

61. J.S.PONS, La littérature catalane. op. cit., p. 217 i nota 3.

62. A.COMAS, Història de la literatura catalana. op. cit., pp. 402-403. En la nota 56 es referencia el Rosari de la Reina dels Angels (...) ab algunes lletres que solen cantar-se en les missions (...). No s'observen en les dites lletres tant les regles de la poesia com lo que sien conceptuoses e intel.ligibles de la gent ordinària, de lo qual per la major part se componen los auditoris de les missions. Bartomeu Giralt estamper. Barcelona, 1727.
Vegeu també AGUILO, op. cit., nº 829.

63. A.COMAS, *ibid.*

64. R.PONACH, Novena en obsequi de Nostra Senyora dels Angels que se venera en Sant Feliu de Guíxols. Mataró, Joan Abadal estamper-llibreter. s.a. 24 pp. i un gravat.

65. L'Arxiu fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya té un important material gràfic degut a la donació d'un soci del centre, el Sr. V.Biasi, que amb caràcter d'afecionat va fotografiar molta obra escultòrica de les comarques tarragonines; obra que no es troba en documents gràfics en cap dels altres arxius especialtzats.

66. Les fotografies que tenim de l'obra del Berguedà ens les ha facilitat Rosa Serra, i corresponen a l'arxiu fotogràfic de Ramon Viladés.

Montmajor, tot i pertànyer al Bergadà i al bisbat de Solsona, forma part de l'àrea religiosa de Cardona. El retaule del Roser és datat de l'any 1726 segons Viladés i Serra en el seu treball d'inventari artístic de la zona citat en el capítol 1.

67. B.TOLLON, Les retables sculptés en Roussillon et en Cerdagne Française au XVIIIe siècle. Tesi de tercer cicle. Toulouse-Le Mirail, 1972. Comenta el petit retaule d'Osseja en la p. 79, nota 38. En la p. 56, fig. 9, retaule del Roser d'Espirà, i en les pp. 78-79 comenta el Roser de Vinça.

J.B.KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation. op. cit. vol. II. pp. 278-281, que fan referència a la Verge del Rosari. Fig. 270, Anònim, amb influència d'Anthony van Dijck, on s'il·lustra la Verge donant el rosari a sant Domènec; obra del segle XVII, pintura sobre tela. Sittard (Dutchlimburg), St.Michael's church.

Fig. 271, obra possiblement de Pedro Pablo Rubens, representa Maria donant el rosari a sants dominicans, i ja s'inclou santa Caterina de Siena, amb la corona d'espines. Fig. 272, es contempen els set goigs terrenals de Maria a partir del tema central de la composició, la coronació de Maria per la trinitat, i al voltant dins de medallons circulars, els altres goigs tots ordenats segons els episodis de la vida de Maria: l'Anunciació, la Visitació, el naixement, l'adoració dels pastors, l'adoració dels reis, l'aparició de Crist ressuscitat a la seva mare, i la pentecosta. L'obra és d'un autor anònim del sud de Flandes de finals del segle XVI. Panel, Zontleeuw (Léau, Belgium), església de Sant Leonard.

68. H.GRAEF, Maria. op. cit., "El Rosario", pp. 356-357.

L.RÉAU, Nouveau Testament. op. cit., p. 121.

M.TRENS, María. Iconografía de la Virgen. op. cit., p. 310.

S.SEBASTIAN, Contrareforma y Barroco. op. cit., pp. 196-201.

A.PEREZ SANTAMARIA, "Retablos catalanes de Nuestra Señora del Rosario". op. cit., presenta en les pp. 309-315 l'esquema evolutiu, a partir del segle XV, a nivell europeu fins arribar a un esquema més consolidat en el XVII.

69. E.CORTADE, Retables baroques au Roussillon. op. cit., p. 49. Descriu l'obra. La Verge rodejada dels misteris amb el següent esquema: a la dreta de l'espectador els misteris de goig, a l'esquerra els gloriosos, i en la predella els de dolor.

70. E.CORTADE, "Retables médicaux du Roussillon". Actes du 106 Congrès National des Sociétés Savantes. Perpinyà (1981), 1984. pp. 197-205. En la p. 200 comenta el retaule de Nostra

Senyora del Rosari d'Espirà de Conflent.

J.FERRANDO ROIG, Iconografía de los santos. op. cit. Santa Apolonia, p. 48. Comenta que fou verge i màrtir d'Alexandria. Va morir el 249 i la seva festa se celebra el 9 de febrer. Es caracteritza per unes tenalles amb les que li van arrencar els caixals, i la foguera del seu costat, que també és atribut del martiri. Sant Antoni de Pàdua, p. 47; comenta que era un franciscà portugués famós predicador que va morir a Pàdua el 1231. La seva festa se celebra el 13 de juny. Escena extreta dels seus miracles, curant un malalt.

71. E.CORTADE, "Retables medicaux". op. cit., pp. 197-198. Es recolza en l'aportació de Tapié i de Mesnard.

V.TAPIÉ, Retables baroques de Bretagne et spiritualité du XVII siècle. Publications de la Sorbonne. Série <<Etudes>> 12. Paris, 1972. Aquesta obra està dirigida per Tapié en col.laboració amb Jean-Paul le Fleur i Annick Padailhé-Galobrun. En la introducció metodològica, feta per Tapié, 39pp., es presenta l'obra com un estudi semiogràfic i religiós. Es dóna molta importància a les Visites Pastorals com element renovador de la litúrgia, i a partir d'elles establir els canvis de lloc que sofreixen els retaules en funció de les noves advocacions. Les pp. 161-174 es dediquen a iconografia.

M.MENARD, Une Histoire des mentalités religieuses au XVII et XVIII siècles: mille retables de l'Ancienne diocèse du Mans. Paris, 1980. Aquesta obra tracta de les devocions als àngels, als sants, de tipus agrari, guaridors, protectors contra la pesta i d'altres enfermetats, al nivell de parròquies de l'antiga diòcesis de Mans. L'autor presenta un mètode de seriació que endemés d'establir la quantitat d'obra s'endinsa en l'anomenat *tercer nivell*, l'efectiu i mental.

72. M.VOVELLE, Ideologías y mentalidades. Tracta sobre els intermediaris culturals, i es planteja la qüestió del nombre de cultures, cultura popular o cultura d'èlite?.

R.GARCIA CARCEL, "Cultura popular i religiosa a la Catalunya del Barroc". L'Avenc, nº 137. Maig 1990. pp. 20-27. En la p. 25 comenta que la religiositat popular com a fenòmen cultural no és immòbil. "Els significats dels rituals es desplacen i es transformen en la mesura en que canvien la cultura i la societat, tal com revela l'estudi de l'evolució històrica d'algunes de les seves manifestacions principals (els miracles, les festes, els sants,...)".

73. cf. nota 69. Aquesta obra del Roser de Perpinyà té planta poligonal com la del retaule de Mataró, però així com a Mataró els carrers extrems surten a la forma de l'absis quedant oberts a aquest, a Perpinyà s'adapten al semicercle de l'absis quedant tancats, o millor dit endinsats, aspecte que dificulta la lectura de l'obra, mentre que a Mataró s'observa tot el desplegament temàtic amb molta nitidesa.

J.R.TRIADO, L'època del Barroc. op. cit., p. 101, il.lustració.

M.A.ROIG i TORRENTO, "Elementos que ilustran el viaje de Maria en la visita a Elisabeth". Separata. Actas del VI Congreso del C.E.H.A. Santiago de Compostela (1986), 1989. pp. 107-118. En les pp. 113-114 s'exposa la composició temàtica dels retaules de Sitges, Mataró, Olot i el Roser de Perpinyà.

74. Al retaule del Roser de Vinçà trobem en la predel.la els episodis següents: la fugida a Egipte; l'Anunciació i l'adoració dels pastors, amb la representació de l'àngel que enllaça un tema amb l'altre seguint la mateixa tipologia que en el retaule de l'Anunciació de la seu de Girona; i l'adoració dels reis.

A.PEREZ SANTAMARIA, "Iconografía de Nuestra Señora del Rosario en Cataluña". Boletín del Museo e Instituto <<Camón Aznar>>, nº XXXVII. Zaragoza, 1989. pp. 121-142. Parteix dels textos de Jeroni Taix i Jaume Baron per fer l'estudi iconogràfic. Recordem aquestes obres, ja citades en el segon capítol quan parlavem de les confraries i dels llibres de devoció i reglamentació de la confraria:

J.TAIX, Llibre dels miracles de Ntra. Sra. del Roser i modo de dir lo rosari de aquella. Cervera, edició de 1680. En la estampa potífica Real Universitat per Manuel Ibarra.

J.BARON, Llibre del Rosari de Nostra Senyora del Roser y tresor per los nus, y per las ànimas del Purgatori, per la moltas Indulgencias y alabanzas del Rosari de M.Santissima. Aprovació de Manuel Caralps de l'O.P. Teòleg del Concili Provincial de Tarragona, 1717.

Amb aquesta obra de Baron s'obra una nova relació de la Verge del Roser com a intercessora de les ànimes del purgatori.

75. Santa Caterina de Siena de la tercera orde de Predicadors, com ho indica el vol. III de la BIBLIOTECA SANCTORUM, Roma, 1960. Caterina Bennicassia de Siena, pp.

998-1044, on en els apartats VI-VII es fa referència a la iconografia de la santa, i les làmines mostrades recullen molts aspectes exposats en l'obra de fra Raymundo Capua: R.CAPUA, Historia de la portentosa vida de l'extatica i seràfica Verge santa Caterina de Siena. Impres per Antoni Balle, València 1736.

Domingo COMERMA O.P., Breve resumen de la vida, virtudes, y hechos heroicos de la Serafica Virgen Santa Catalina de Sena de la tercera Orden de Predicadores. Barcelona, oficina de Francisco Piferrer Impresor de S.M. s.d. 164 pp. Bibliotecari major interí de la Biblioteca pública del seu convent de Predicadors de Santa Caterina Verge i Màrtir de la ciutat de Barcelona. A més a més, lector en Sagrada Teologia, Examinador sinodal del bisbat d'Urgell, i lector actual de l'Escritura.

Aquesta obra referencia en una nota previa al lector que introduirà la vida de la santa a partir dels escrits i personatges que han parlat d'ella. En primer lloc cita a Raymundo Càpua confessor de la santa i mestre general de l'orde, p. 4; el papa Pius II va establir la butlla de la seva canonització; el papa Urbano VIII va escriure i confirmar amb la seva autoritat, la impressió de les nafres del Redemptor en el cos de la santa, p. 2.

76. A.AMARGOS, Relació de la solemne professo (...) per la canonització de Sant Ramón de Penyafort el 1601.

J.REBULLOSA, Relación de las grandes fiestas de Barcelona. Se han hecho a la canonización de su hijo San Ramón de Penyafort de la O.P. Barcelona, Jaume Cendrath 1601.

J.BATLLE, Goigs del XVII. op. cit., goigs a sant Ramon de Penyafort. pp. 22-24.

77. E.MALE, El Barroco. op. cit., p. 409. Indica que el papa Pius V en el 1567 va anunciar que l'Església en la seva totalitat rendiria a partir de llavors el mateix culte a sant Tomàs d'Aquino que als pares de l'Església. Per això és considerat el cinquè doctor de l'Església Llatina, després d'Ambròs, Gregori, Jeroni i Agustí.

J.Ignasi BADUA, Sermo panegyric del angèlic doctor y sol immortal de la Iglesia Sant Tomas de Aquino. Predicat en la Iglesia de Santo Domingo de Perpinya. 28 Maig 1686. Impres per la Viuda de Joan Figuerola, 1686.

78. Obras de San Ambrosio. I Tratado sobre el evangelio de San Lucas. B.A.C. Madrid, 1986. pp. 28-29.

H.GRAEF, María. op. cit., pp. 361 i 392-393.

79. A.PEREZ SANTAMARIA, "El retaule del Roser de Santa Maria de Mataró". In Fulls, nº 30. Museu-Arxiu de Santa Maria. Mataró, 1988. pp. 4-9. Presenta la documentació del retaule, la situació econòmica de la confraria i una anàlisi descriptiva de l'obra.

L.FERRER LLARIANA, Santa Maria de Mataró. La parròquia i el temple. Mataró, 1971. 2 vols. Vol. II (del 1675-1928), en les pp. 75-88, que corresponen al capítol VII, i les pp. 107-120 que corresponen al capítol VII, he trobat la informació necessària de l'evolució històrico-artística del temple.

A.PEREZ SANTAMARIA, "El retaule de la Mare de Déu del Roser". Alimara, nº 19. Olot, 1987. pp. 19-20.

80. J.DULAC, Marial de España. Oraciones panegíricas para las festividades que España celebre a la Virgen Maria. Barcelona Juna Jolis 1680. En aquesta obra es presenten cinc sermons dedicats a les festivitats més significatives de Maria, la Puríssima, els Dolors, el Carme, el Santíssim nom de Maria i el Roser. Endemés el pròleg està dedicat a explicar les virtuts en relació a la vida de Maria.

81. J.TAIX, Llibre dels Miracles. op. cit., pp. 92-102. Després de cada misteri hi ha un Pare-Nostre i deu Ave-Maries, dibuixos de cada misteri, i exposicions d'aquests en vers.

82. J.TAIX, Llibre dels Miracles. op. cit., pp. 110-111. En la p. 111 s'indiquen els miracles que ha obrat la Verge Maria en diversos temps als seus devots del Roser. Els capítols 13, 19 i 20, pp. 168-173, 191-193 i 193-196 respectivament, fan referència al rol de protectora i intercessora en defensa dels cristians contra el dimoni i les temptacions que aquest ofereix als devots.

83. E.MALE, El Barroco. op. cit., pp. 250-251. Comenta que a finals del segle XV Itàlia encara romania fidel al tema medieval de la pietat; Maria va tenir el seu fill estés damunt dels seus genolls, com s'observa en la Pietat de

Miquel Angel de Sant Pere de Roma. Obra que a més d'expressar una idea plàstica, reflectia la mística: "La Verge acollia al Crist mort damunt dels seus genolls, de la mateixa manera que l'havia portat en els dies de la infància". Mâle remet per aquest comentari a la seva obra E.MALE, L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. op. cit. p. 128, fig. 70. Verge de la Pietat. Mussy-sur-Seine. Les il.lustracions 105, 107, 106 de El Barroco. La nº 106 correspon a Coustou: El voto de Luis XIII. Notre-Dame de Paris.

84. SEPTENARI dels Dolors de Maria. Jose Estevan Dolz, Impressor del S.Offici, 1765. 9,5 cm. i 47 pp. J.B.KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation. op. cit., pp. 276-277 comenta la devoció i representacions de la Verge dels set Dolors. S'il.lustra el text amb la fig. nº 269 de Adriaen Collaert the Elder, The Mother of Sorrows pierced by seven swords. c. 1615, cooper engraving.

85. R.ALCOY, "Flabelos para el <<Agnus Dei>> del Bautista en el siglo XIV". Cuadernos de Arte e Iconografía. Tomo II, nº 3. Madrid, 1989. pp. 47-52. Lãm. I-IV.

86. R.ALCOY, "Flabelos para el Agnus Dei". op. cit. p. 49, notes 10 i 11.

87. R.ALCOY, "Flabelos para el Agnus Dei". op. cit., p. 50.

88. R.ALCOY, "Flabelos para el Agnus Dei"..op. cit., pp. 50-51.

R.GARCIA CARCEL, "La religiositat popular". L'Avenç, nº 137. p. 25. Comenta que les primeres referències daten del 1322 i que el seu esplendor màxim es dona en el segle XV.

A.DURAN i SAMPERE, La Fiesta de Corpus. Barcelona, 1943. Sobre l'estructura inicial de la processó p. 13 i ss. En la p.9 indica la data de 1320 com a primera referència de la processó.

89. A.DURAN i SAMPERE, La Fiesta del Corpus. op. cit. La

festa, pp. 20-21. En les pp. 26-36 exposa l'evolució de la festa en els segles XVI-XVII, tot recordant, en la p. 29, el "Corpus de Sang" de 1640, diada en que va començar la guerra dels Segadors. Cada vegada més, la festa amb tots els seus complements va adquirint un escenari parateatral.

90. J.AMADES, Costumari Català. op. cit., vol. III. pp. 3-126. El ventall, pp. 38-40. En la p. 92 presenta una il·lustració d'un infant vestit de sant Joan, segons una capçalera de ventall de quarto de la segona meitat del segle XIX. Tipologia que encaixa amb la representació del retaule de la Pietat, salvant la diferència de personificació però. La creu, la bandera en una mà i el bé en l'altra són els atributs reflectits a Sant Cugat.

91. Aquest figura és molt semblant a la que va realitzar Josep Sunyer en el 1715 en el "petit retaule de Nostra Senyora de la Vida", a la parròquia de Vilafranca del Conflent, que consta només d'aquesta representació amb el nen en braços, i que encara avui es pot observar amb tota claretat.

92. E.MALE, El Barroco. op. cit., pp. 206-208 descriu amb tot detall exemples de l'adoració dels pastors i de l'adoració dels Mags, però no estableix un simbolisme de les representacions.

Els pares menors caputxins impulsors de la devoció de les "quaranta hores" referents a la Passió de Crist combinen aquesta advocació de dolor amb el triomf eucarístic en el culte al Santíssim Sagrament. Així, a Girona van fundar un nou convent dedicat al "Corpus Cristi" amb el que es donava la coexistència de les dues advocacions, a les quaranta hores i a l'Eucaristia, tant recolzada pels pares de l'orde. Vegeu les notes 112-113 de l'apartat 2.1 del segon capítol. Amb aquest exemple del retaule de la Puríssima Sang de Prada es posen de relleu els lligams teòrics amb l'execució pràctica de l'obra, doncs com podem observar les devocions impulsades per les ordes i la combinació del culte que practiquen també es palesa en l'obra d'art.

92 bis. M.BAXANDALL, Pintura y vida cotidiana. op. cit., p. 175.

F.HARTT, "The earliest works of Andrea del Castagno, Part

Two". Art Bulletin, vol. XLI, 1959. pp. 225-236.

93. J.MARQUES CASANOVAS, "El culto a Nuestra Señora de los Dolores en la catedral de Gerona". Instituto de Estudios Gerundenses, vol. VIII. 1953. pp. 276-295. En la p. 284, "És important pel culte dels dolors, la implantació de l'orde dels servites en el segle XVI a Espanya". En la p. 286 comenta que en la segona meitat del XVII i durant tot el XVIII hi va haver "un augment del fervor popular en favor de la nostra devoció", doncs així ho constata Montsalvatge en el "Nomenclator histórico", cf. nota 27. De les noves capelles que es van construir en la província amb aquesta advocació, Marquès encara n'hi afegeix algunes més, com Amer, Ampúries, Banyoles, Besalú, Cadaqués i Castelló d'Ampúries. Tinc constància de que a Cadaqués hi havia un retaule de la Pietat realitzat per Jacint Morató i Soler (1683-1736) el 1721. Vegeu

C.MARTINELL, Arquitectura i escultura barroques a Catalunya. op. cit. vol. II. Jacint Morató i Soler.

I també hi ha un document gràfic d'aquesta obra a l'Arxiu Mas, clixé nº 39490, que està composada per un grup escultòric de la Pietat, molt ben elaborat, de tipologia paral·lela a un pas processional; consta de Maria-Crist i angelets amb els símbols de la Passió. He enviat una còpia de la fotografia a Mn.Xavier Ferrer de Cadaqués perquè en la visita a la vila i la parròquia per fotografiar el retaule major, es va interessar per aquest retaule.

94. J.MARQUES CASANOVAS, op. cit., p. 287 recull la informació de l'Episcopoligi de PONTICH, notes 28 i 31.

95. M.R.MARTIN, "Estandard de la confraria de santa Eulàlia". Anònim del 1er quart del segle XVIII. Museu de la catedral de Barcelona. Catàleg del MIL.LENUM, nº 467. p. 554. Barcelona, 1989. La confraria de "les obres i santa Eulàlia" es fundà a començaments del segle XIV. L'estandard que tenia era vermell, i portava brodats la imatge de la santa i l'escut del capítol. Anava sempre al capdavant de les processons de la catedral.

J.BATLLE, Goigs del XVII. op cit., p. 113, santa Eulàlia.

J.BATLLE, Goigs del XVIII. op. cit., p. 103, sant Vicenç de Paul, fundador de la congregació de la missió.

96. R.PONSICH i CAMPS, Vida, martyrios, y grandezas de santa Eulàlia, hija, patrona y tutelar de la ciudad de Barcelona. Continua la portada: Con las pruebas que convencen ser distinta de la de Mérida sacadas de Memorias antiquissimas de la Iglesia de España de los Martyriologios, y A.P. mas venerables; de Instrumentos y Diplomas de los Soberanos de Cathaluña, y Condes de Barcelona, anteriores à la Epoca de haver passado a ser Reyes de Aragón. Con licencia en Madrid en la Oficina de Blas Romà. Año de 1770, 4ª. 484 pp.

Aquesta obra està dedicada a l'Exmo. Señor Marques de Monte Alegre, Conde de Oñate, Mayordomo Mayor del Rey nuestro Señor. Regidor perpétuo de la ciudad de Barcelona, Académico de Numero, y Secretario de la Real Academia de Buenas letras de la misma capital, y Diputado en corte por la nobleza de Cathaluña con la Real Aprovación de su Magestad.

97. J.B.KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation. op. cit., vol. I, cap. IV, p. 172. Tracta de sant Francesc de Paula com a fundador de l'orde i de les representacions més freqüents als Països Baixos.

98. P.E.CABRERA, Sermó que dedica lo P. de la compañía de Jesús, en la festa del glorios sant Francesc de Paula, Patriarca, Fundador de la Sagrada Religio dels minims. Exemplar sense portada que Antoni Comas considera que pertany a la primera meitat del segle XVII. En 4ª, 12 fol. Vegeu

A.COMAS, Història de la literatura catalana, op. cit., p. 437.

AGUILO, op. cit., nº 266.

Directorí per los terciaris del pare sant Francesc dels menors Caputxins... de Vilafranca del Panadès i de Girona, impressos respectivament per Tecla Pla Viuda, Barcelona s.d., i Agustí Figueró i Oliva, Girona s.d. Vegeu

A.COMAS, op. cit., p. 429; i AGUILO, op. cit., nº 766 i 767.

99. El tema de la fugida a Egipte ha estat treballat iconogràficament per Enric Bague i José Hernández Alvarez: E.BAGUÉ, Tres narraciones de la huida a Egipto. Barcelona, 1956. La primera narració es basa en l'evangeli del pseudo-Mateo, caps. XXII-XXIV. La segona, en el llibre dels tres reis d'Orient, versos 84-250. I la tercera, de sor Isabel de Villena, Vita Christi, cap. XCLI-XCIV.

J.HERUELLA VAZQUEZ, "El tema de la Huida a Egipto en el arte orensano. Influencia de los Apócrifos". Cuadernos de Arte e

Iconografía, tomo II, nº 3. Madrid, 1989. pp. 360-362. Tracta dels exemples de l'església de Santa Maria Madre d'Orense de 1721, i de la influència dels apòcrifs, concretament del pseudo-Mateu del que cita els cap. XX-XXIII.

A.SANTOS OTERO, Los evangelios apócrifos. Edición crítica i bilingüe. B.A.C., nº 148 (1956). Madrid, 1988. 6ª edició. pp. 212-215.

100. L.RÉAU, Nouveau Testament, op. cit., La infància de Crist, pp. 256-289, en les que situa els temes correlacionats de la circumscisió i de la presentació al temple, la fugida a Egipte amb la matança dels Innocents, i Jesús entre els doctors. El tema del camí del Calvari pertany al grup de la Passió.

101. Catàleg de L'època del Barroc. Barcelona, 1983. "Sant Francesc d'Assis", oli sobre tela d'Antoni Viladomat i Narralt. Barcelona (1678-1755). Barcelona col·lecció particular. p. 55, nº 38. Número d'inventari del Museu d'Art de Catalunya 11527.

F.J.SANCHEZ CANTON, San Francisco de Asis en la escultura española. Real Academia de Buenas Letras de San Fernando. 1926. Presenta 9 làmines amb reproduccions.

102 A.COMAS, Història de la literatura catalana. op. cit., p. 453. Cita obres dedicades a la Verge dels Dolors diferents a les exposades a continuació.

Les ordinacions de la confraria per fra Benet Sala, ja esmentades en el capítol 2 al referir-nos als servites (apartat 2.1), principals promotors de la devoció als Dolors i la Puríssima Sang.

Els goigs de Dolor, vegeu J.BATLLE, Goigs del XVII, op. cit., p. 94, Goigs de N.S. dels Dolors; J.BATLLE, Goigs del XVIII. op. cit., p. 47, Goigs de Nta. Sra. de la Pietat; i J.S.PONS, op. cit., p. 203.

Oratorio Sacro que en la celebración de los Dolores de Maria Santissima dedica el efecto de sus congregados por la traslación de su santa imagen. Barcelona, Hdos. Vda. Martí, 1750.

Novena a Maria Santissima de los Dolores realitzat junt amb el misteri de Cervera. 48 pp. Casa de l'Ardiaca S.P. 390, 12a. Del misteri de Cervera podem citar els treballs

A.DURAN i SAMPERE, Llibre de Cervera. Barcelona, 1977. pp. 157-171.

A.DURAN i SAMPERE, E.DURAN, La Passió de Cervera. Misteri del segle XVI. Barcelona, 1984.

Novena del Sant Misteri de Cervera. Passió. Impremta de la Universitat de Cervera, 1763. Treta principalment de la Història Sagrada-Passió del pare jesuïta Luís de Palma. Vegeu A.COMAS, op. cit., p. 450 nota 56; i AGUILO, op. cit., nº 902-904.

E.DURAN, Memòria per optar a la càtedra de Història de la Literatura Catalana. Text inèdit. Barcelona, 1989. p. 20. Comenta que la Passió de Cervera manlleva i incorpora textos de Bernat Fenollar i de Pere Martínez. Agraeixo la confiança, amabilitat i amistat amb que m'ha acollit des d'un principi la professora Eulàlia Duran, i amb la que m'ha permès llegir aquesta memòria inèdita.

103. Fr. Angel SERRA, Llibre dels Miracles de Nostra Senyora del Carme. Girona. Oliva estamper i llibreter, 1701. pp. 116-117.

104. Fr. Angel SERRA, Llibre dels Miracles. op. cit., p. 118, en la que es llegeix: "Scapulare gestantes prima dei Sabbati ab eorum morte e Purgatorio liberantur, lo que molts altres autors confirmen. Ab que queda ab tota claredat, y certitut est singular privilegi dels Confreres de la Made de Déu del Carme".

J.E.ESTRUGOS, Féxin català (...) miracles de Nostra Senyora del Carme. Perpinyà 1644. Alguns dels miracles corresponen a la intervenció de les ànimes del Purgatori.

105. Retaule Major de la Verge del Carme de la parròquia de Sant Martí Bisbe d'Altafulla. Imatges de l'obra obtingudes en el Centre Excursionista de Catalunya. Els temes que podem oferir d'aquesta obra, endemés de l'esmentat són l'Anunciació i l'adoració dels pastors. En el Inventario Artístico de Tarragona y provincia, vol. I, d'Emma Liaño Martínez, Madrid, 1983, quan es parla de la E.P. de Sant Martí Bisbe d'Altafulla es comenta que és un temple barroc, consagrat el 1702, i que s'hi troben escenes de la vida de sant Isidre. També s'hi troba encara una capella del Santíssim amb restes d'un retaule barroc de 1745 a modus de camerí. No hi ha però cap referència a l'obra esmenatada, de la que consta com a documental gràfic en el C.E.C. en els clixés nº A-1724, A-1725 i A-1727.

106. A.COMAS, Història de la literatura catalana. op. cit., p. 283. Recull la cançó "l'ànima condenada", on la Verge salva una ànima que havia mort en pecat; més enllà de tota justícia, només la seva misericòrdia pot salvar les ànimes condemnades.

Cançó que es troba també en

J.AMADES, Folklore de Catalunya. Barcelona, 1951. pp. 713-714.

J. MILA i FONTANALS, Romancerillo catalán. op. cit., nº 20-21, p. 23.

J.MILA i FONTANALS, Observaciones sobre la poesia popular con muestras de romances inéditos. Barcelona, 1853. nº 26, pp. 113-114.

107. M. ET G. VOVELLE, Visions de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire, XVe-XXe siècles. Paris, 1970. 100pp.

Obra referenciada pel mateix Vovelle en Ideologías y mentalidades en l'apartat "lo popular cuestionado", per V.Tapié en Retables baroques de Bretagne, p. 173, i per E.Cortade en "Retables medicaux", en la p. 198 nota 5.

108. Molta obra referent a les ànimes del purgatori ja la he citat el el segon capítol, nota 5 de l'apartat 2.2, al parlar de les noves devocions, i en l'apartat que fa referència a les confraries. Vull puntualitzar i recordar ara que les advocacions a les ànimes del Purgatori juntament amb la del Roser i el Santíssim Sagrament són, segons els historiadors Pladevall, Pons Guri, Puigvert, Vovelle i Froeschlé-Chopard, les més representatives del segle XVII i bona part del XVIII. Concretament a Catalunya l'advocació, confraries, llibres devocionals, i retaules a les ànimes pertanyen al segle XVIII.

109. Joseph BONETA, Gritos del Purgatorio y medios para acallarlos. Libros I y II dedicados a la Virgen Santissima del Carmen. Zaragoza, 1698. Terminado y publicado el 1727. Edició que he consultat a la Biblioteca Balmesiana de Barcelona.

M.PRATS, "Una aproximació esbiaixada al barroc: els crits de les ànimes del purgatori". El Barroc català. Jornades celebrades a Girona el 17-19 de desembre de 1987. Barcelona, 1989. pp. 595-609.

110. M.PRATS. op. cit., p. 595. Referència l'obra J. Le GOFF, La Naissance du Purgatoire. Paris, 1981. Modest Prats presenta, en les pp. 596-597, un breu plantejament de l'evolució de la doctrina catòlica sobre el purgatori. Un marc teològic-polític del període d'Innocenci IV, el segon concili de Lió (a. 1274) i com a més rellevant el Decretum <<pro Graecis>> del concili de Florència, al segle XV. I com element més interessant el situa en el context de la controvèrsia amb els protestants. Per tant es remunta al període del concili de Trento on es va explicitar l'ensenyament oficial de l'Església en el decret "De Purgatorio" promulgat el desembre de 1563, període final del concili.

111. M.PRATS. "Aproximació esbiaixada". op. cit., pp. 596-597.

112. M.PRATS, ibid.
J.E.NIERENBERG, De la afición y amor de Jesús. Barcelona, 1639. Té un capítol final dedicat a la devoció a les ànimes del purgatori.
C.ROSSIGNOLI, Veritats eternes, declarades en diferents lliçons ordenades principalment per los dias dels Exercicis de Sant Ignasi de Loyola. Jaume Bro. Girona, 1961. Obra que ja havíem referenciat en el capítol anterior al parlar dels jesuïtes.

113. M.PRATS, op. cit., pp. 600-603. En les pp. 601-603 transcriu el cant de les ànimes reclamant auxiliis i suffragis, tema que serà fonamental en la literatura barroca.

114. M.PRATS, op. cit., en la p. 599 cita l'obra de Joseph Boneta, canonge de Saragossa, com una obra paradigmàtica per les nombroses edicions que se'n fan en tot el segle XVIII, i perquè en aquesta obra se sintetitza el gènere de visions i de viatges propis de l'època medieval, en un nou gènere que serà el significatiu de la literatura barroca, que és el de fer parlar - o millor dit *criidar*. Així, les ànimes es dirigeixen cridant als vius per explicar-los els dolors que pateixen, reclamant-los ajuda i suffragi. En les pp. 604-605 exposa els *crits de les ànimes als Hereus*. Els treballs de Le Goff i la literatura de viatges, com El

Viatge al Purgatori de Sant Patrici, per Ramon de PERELLO, edició de Miquel i Planas, Barcelona 1917, en la col·lecció Històries d'altres temps; són fonts bibliogràfiques que ja havia consultat anteriorment, en concret per el treball del curs de doctorat de l'any 1983/84 titulat "L'infern en la pintura catalana del segle XV", inèdit. L'obra de Ramon de Mur, avui al Museu de Vic, és la que més em va impressionar.

115. J.BONETA, Gritos del Purgatorio. op. cit., edició de Saragossa. Index.

116. J.BONETA, op. cit., pp. 53-54, i que Modest Prats reproduceix a la p. 604 del seu article. Prats afegeix a continuació la versió catalana, i considera aquesta versió com una manifestació piadosa de poc relleu literari.

Notes bibliogràfiques de l'apartat 3.2

1. EXPOSICION, La infancia de Jesús (del portal de Belén al templo de Jerusalem). Barcelona, 1955. 33 pp + 15 il.lustracions. Cercle artístic de sant Lluç.

Sant Josep és protagonista en els apòcrifs sobre el tema de la Fugida a Egipte i d'altres episodis vinculats amb la vida de Maria i de Jesús. Així es reflecteix en el CATALOGO, San José en el Arte Español. Museo Español de Arte Contemporaneo. Madrid, enero-marzo 1972.

i en

J.CAMON AZNAR, "San José en el arte español". Goya, nº 107. Marzo-abril, 1972. pp. 306-316.

La devoció i culte a sant Josep és estudiada pel pare Francesc de Paula SOLA en els treballs: "Josefología del P.Alonso Ezquerria (1555-1637)". Estudios Josefinos, año XXXV, nº 69-70. Enero-diciembre, 1981; separata. I "Devoción y culto a san José en la diócesis de Barcelona". Estudios Josefinos, año XXXVIII, nº 76. Julio-diciembre, 1984; separata. Agraeixo al pare Solà, bibliotecari de la Biblioteca Balmes, l'amabilitat amb que m'ha proporcionat aquests treballs quan es va assabentar de que estava treballant sobre la Visitació, on segons els apòcrifs, la intervenció de sant Josep fou evident.

A.COMAS, Història de la literatura catalana, op. cit., p. 438, nota 49. En l'apartat de "llibres d'ordes i confraries" documenta la confraria a sant Josep de Barcelona del Mn. 25 de la B.U.B.; la constància d'una confraria, amb el que això implica, l'agrupació dels artesans en l'ofici de fuster, i que per tant engloba també l'organització del gremi, en tant quant aquest reuneix als membres d'un mateix ofici, que tenen un sant patró; i a aquest sentit laical, se li afegeix el cultural, de confraria, amb capella a la catedral de Barcelona, on dediquen un retaule a sant Josep i sant Joan Baptista en el segle XVI, concretament en el 1577, que vaig tenir l'oportunitat de treballar al fer l'estudi de la Visitació esmentat anteriorment. En el primer capítol he parlat del gremi de fusters, del que sant Josep n'era el patró.

F.J.SANCHEZ CANTON, Nacimiento e infancia de Cristo. B.A.C. Madrid, 1942. pp. 151 i ss. sobre la fugida a Egipte; i pp. 175-178, sobre Jesús entre els doctors.

2. L.RÉAU, Nouveau Testament. op. cit., vol. II. pp. 289-

3. SANTIAGO DE LA VORAGINE, La leyenda dorada. Madrid, 1982. 2 vols. En el vol. I, p. 335, en la "Natividad de san Juan Bautista" comenta els múltiples noms que s'han utilitzat per a designar aquest sant.

4. A més a més de les imatges referenciades podem citar el retaule de sant Joan Baptista de la catedral de Perpinyà, obra parcial de Claudi Perret de 1620.

M.MENARD, Une histoire des mentalités. op. cit., p. 327, presenta sant Joan Baptista com el primer sant guaridor dins la jerarquia santoral. Primacia reconeguda per la litúrgia.

5. El tema del baptisme de Crist adquireix, segons Mâle i Réau, a partir de la Contrareforma una concepció menys "pagana", sense arribar però a la fórmula medieval. En lloc d'estar dret dins les aigües del riu Jordà, Crist s'inclina, o fins i tot s'agenolla amb respecte, davant el Baptista.

E.MALE, El Barroco. op. cit., pp. 210-211.

L.RÉAU, Nouveau Testament. op. cit., vol. II. p. 300.

Indica Mâle que l'esperit de la Contrareforma era hostil, reaci, al nu i que per això es manifesta a Crist amb un petit drap, com el dels antics mestres.

Al retaule de sant Joan Baptista d'Espirà s'observa Crist dins la llitera del riu, amb uns panys al nivell de la cintura, les mans juntes i recollides en senyal de pregària, indicatiu d'humiltat, i que l'aigua li cobreix els turmells. Sant Joan, a la banda esquerra de l'espectador com en tots els exemples citats, mulla el cap de Jesús amb l'aigua del Jordà que té recollida en una petxina. Hi ha personatges que contempen l'escena a la dreta de sant Joan, i possiblement àngels a l'esquerra de Crist.

M.MENARD, Une histoire des mentalités. op. cit., pp. 171-177, tracta del baptisme de Crist amb presència d'imatges de la Trinitat.

6. L.RÉAU, op. cit., p. 301.

L'obra de Poussin és una pintura sobre taula que es troba en la Galeria Gzernin de Viena, Jean Restaut (1745) al Museu de Dijon, mostrant al Baptista qui s'agenolla davant Crist i sota el qual Déu Pare apareixia "dans une nuée". Les tres tipologies que estableix Réau són *grosso modo*:

1. Crist nu, immergit en el Jordà, formant-se una cascada acuàtica al voltant del seu cos. Sant Joan li posa la mà damunt del cap. Grup intítulat per Réau *Baptisme per immersió*.

2. El ja vist de Terrassa; correspon al grup del baptisme per *infussió*.

3. Crist vestit amb una túnica s'agenolla sobre la ribera del riu, davant el Baptista, i aquest s'agenolla davant d'ell.

E.MALE, El Barroco. op. cit., p. 211, indica que els mestres del segle XVII van recórrer a un enginyós artifici cubrint Crist amb un ampli vestit, amb molts plecs, que li deixava lliures les espatlles, la part alta del pit i les cames, mentre els àngels li sostenien els extrems. Aquesta fórmula va ésser iniciada per Annibale Carracci, i continuada pels artistes francesos i flamencs.

7. L.RÉAU, op. cit., p. 301.

8. L.RÉAU, *ibid.* Indica que és l'evangeli de Marc el primer en donar la versió de la baixada de l'Esperit sant *com un colom*. En canvi, Lluc especifica la fórmula "sota la forma corporal d'un colom", el que és molt diferent, i és aquesta versió, segons l'autor, la que facilita la plasmació material del concepte de Esperit sant.

E.MALE, *ibid.* Posa exemples de la representació del tema del Baptista a partir de la fórmula d'Annibale Carracci en la pinacoteca de Bolònia, assenyalant que els escultors adapten la composició de l'escena de la mateixa forma que els pintors. A Flandes, Rubens també roman fidel a la tipologia italiana del baptisme de Crist. Fig. 94, Rubens; el baptisme de Crist. Museu Real de Belles Arts d'Amberes. Obra que guarda molta relació amb la representació de Terrassa.

8 bis. SANTIAGO DE LA VORAGINE, La leyenda dorada. vol. I. p. 339, on s'especifica la missió del seu naixement, i que l'Església celebra la seva festa. vol. II, p. 875, referent a la Visitació.

S.ISABEL DE VILLENA, Vita Christi. op. cit., vol. I, p. 253 (1ª edició de 1497).

P.RIVADENEYRA, Flos Sanctorum. op. cit., pp. 104 i ss. En aquest text es remarca la intervenció de l'Esperit sant en el si d'Elisabeth i el significat diví de l'aconteixement. Sor MARIA DE AGREDA, Mística ciudad de Dios. op. cit., vol. III. p. 282. L'obra d'aquesta autora va gaudir de molta

popularitat perquè tota ella és un compendi de llegendes apòcrifes i productes de la seva fantasia. Va suscitar moltes polèmiques, doncs els exègetes van considerar que posava en ridícul a la religió catòlica. Fou moltes vegades censurada, però en altres redimida, com en el 1705. A partir d'aquest moment va obtenir molt d'èxit, i com a lectura pietosa va conèixer una difusió extraordinària en el segle XVIII.

9. El retaule dels sants Iu i Honorat ja l'hem referenciat en el segon capítol quan parlavem de la seu de Girona.

El "retaule major a santa Maria Magdalena" de la parroquial de Caseres, municipi de la Terra Alta prop de Gandesa, és una obra atribuïda a l'escultor-fuster Josep Sans, originari de Mora d'Ebre. La data de realització coneguda és el 1701, i consta que l'obra va ésser pagada en lliures valencianes. Vegeu

C.MARTINELL, Arquitectura i escultura barroques. op. cit., vol. II. Josep Sans. I

J.RAFOLS, Diccionari dels artistes. op. cit., qui indica que Josep Sans és mestre escultor-fuster dels segles XVII-XVIII de Mora d'Ebre, i dóna la data de 1701 com a referencial del retaule de Caseres.

Del "Retaule de Santa Magdalena" de l'església del Carme de Valls tenim constància, segons testimonis orals, de que no en queda cap imatge. El retaule seria obra de Joan Oliver Sagi mestre fuster de Valls, iniciat el 1672. Vegeu

J.RAFOLS, op. cit., "Oliver Sagí, Joan". Indica que aquest mestre fuster va morir el 1713. En el 1672 es va dur a terme el contracte per obrar el retaule per a la capella de santa Magdalena de Pacis, de la monasterial del Carme de Valls, pel preu de 82 lliures barceloneses.

C.MARTINELL, op. cit., "Oliver Sagi, Joan", dóna la mateixa informació que Ràfols. La primera edició del diccionari de Ràfols és del 1951, mentre que la de l'obra de Martinell és del 1959; hem de tenir present però que Cèsar Martinell va ésser un dels col.laboradors del Diccionari, i que per tant és probable que realitzi aportacions sobre l'època del barroc.

10. SANTIAGO DE LA VORAGINE, La leyenda dorada. op. cit., vol. I. pp. 382-391. Exposa la vida de santa Maria Magdalena. En la p. 388 indica que desitjosa d'entregar-se plenament a la contemplació de les coses divines es va retirar a un desert molt àuster, hostatjant-se en una cel.la previament preparada pels àngels, i en ella va viure trenta anys, totalment apartada del món i aïllada de la resta de la

gent.

11. SANTIAGO DE LA VORAGINE, op. cit., vol. I. pp. 237-239, dedicades a Maria Egipciaca, on comenta que era coneguda popularment com la pecadora. Va viure en el desert quaranta set anys, entregada a dures penitències.

12. J.B.KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation. op. cit., vol. I. pp. 61-62. La il·lustració nº 58 en un "cooper engraving". La nº 59 és un plafó.

13. A més a més d'aquesta confusió ni ha una altra, de caràcter evangèlic.

L.RÉAU, op. cit., pp. 326-329, "La Madeleine". Comenta que la llegenda ha confós sovint sota un mateix nom una o dues personalitats diferents de la Magdalena. Una és la pecadora Maria Magdalena, i l'altra és Maria de Betània, germana de Marta i Llätzer. Aquesta confusió està ja exposada en el llibre de Vorágine, op. cit., on el la p. 383 indica: "María, llamada también Magdalena, por el castillo de Magdalo en que vivió, perteneció a una familia descendiente de reyes; por tanto, de mucho abolengo. El castillo estaba situado en Betania, localidad próxima a Jerusalem (...) Maria y sus hermanos, Lázaro y Marta..."

14. Goigs de la glòria de santa Magdalena de la parròquia de sant Esteve de Pardines, de 1690. Vegeu, J.BATLLE, Los goigs a Catalunya en lo segle XVII. op. cit., p. 96.

La cançó intitolada indistintament "Magdalena, la Magdalena o santa Magdalena", tant estesa en terres catalanes, ofereix la fusió en un sol dels dos personatges evangèlics, Maria Magdalena i Maria germana de Marta i Llätzer. Apreciació argumentada per A.COMAS, op. cit., p. 383, qui coincideix amb les tesis exposades per Réau en la nota anterior. Aquesta confusió, que ve de molt antic, queda plasmada en les obres de Milà i Fontanals i Serra i Vilaró entre d'altres cançoners,

J.MILA i FONTANALS, Romancerillo. op. cit., nº 12, pp. 10-11.

J.MILA i FONTANALS, Observaciones sobre la poesia popular. op. cit., nº 27, pp. 114-115.

M.SERRA i VILARO, El cançoner del Càlic. Tipografia l'Avenç.

Barcelona, 1913. pp. 26-27.

Antoni Comas argumenta que aquestes confusions de personatges són anacronismes i deformacions de caràcter popular, hipòtesi que no comparteixo plenament, doncs com he indicat ja es dóna en la Leyenda dorada, escrita en el segle XIV. Crec interessant remarcar que aquesta confusió hagi perviscut fins al segle XVIII, però d'anacronisme popular no en té res. El que pot haver passat, és que com es dóna en altres gèneres literaris de caràcter pietós, l'anacronisme s'anès desenvolupant i fent més evident amb l'afegit de més invencions i llegendes, com es palesa en la cançó que A.Comas reproduueix a la p. 284.

Claudio VIEXMONSIO PARISIEN, Exortatio a la penitencia per [...] traduïda del llatí en català per lo Don Francesc de Queralt canonge de la santa Iglesia de Elna y Oficial de Perpinya (...) Dirigida a l'espill de la Penitencia y enamorada de Christo santa M^a Magdalena. Perpinya en casa de Barthomeu Beffel, 1680.

Vegeu AGUILO, op. cit., nº 511.

15. E.MALE, El Barroco. op. cit., p. 88. Comenta la Magdalena penitent en tant quant és un tema per oposar-se als protestants. Les figures per excel·lència d'aquest tema són sant Pere penitent, quan canta el gall, i la Magdalena, personificacions utilitzades pels teòlegs, com Bellarmin, per atacar els protestants.

En la Leyenda Dorada, op. cit., pp. 384-388, s'exposa l'episodi de l'arribada a Marsella, i els succesos amb el governador de la ciutat i la seva família.

16. E.MALE, El Barroco. op. cit., p. 89. Il·lustració nº 23, "La Magdalena penitent", obra de Ribera; Museu del Prado, Madrid. Aquesta personificació comporta els atributs complementaris de la tosca creu, la calavera recolzada en la falda, un llibre obert aguantat en una mà i damunt la falda. Les vestidures, com en l'exemple de Girona, l'envolten i li cobreixen des de mig pit fins a mitja cama; els cabells llargs li tapen el tors i les espatlles.

17. J.S.PONS, La littérature catalane en Roussillon. op. cit. "La foi d'Honorat", pp. 132 i ss. L'obra d'Honorat la trobem referenciada en la nota 1 de la p. 118: "Tractat de la Capella o l'hermitatge del gloriós Sant Martí, situada en el terme de Camelas, baronia de Castellnou, per M Honorat Ciuró, prevère i beneficiat de l'església de Sant Pere de la

vila de Thuir, residint son benefici natural d'aquest lloc, iniciat l'any 1637". Aquesta capella estava en un lloc molt inhòspit de la muntanya, que Honorat es proposà restaurar per a viure en ermitatge. És en aquesta vida ermitanya on va escriure les memòries de trenta anys. Aquest text indica Pons que presenta moltes incongruències. Tractat que té interès perquè és un romanç en el que s'explica les preocupacions de l'ànima d'Honorat.

18. J.S.PONS, op. cit., p. 119. En la p. 122 s'indica la voluntat d'Honorat de dedicar-se a la vida religiosa, i com ho exposa a la seva acomodada família: "En effet, Don Hyacinthe de Vilanova, l'oncle du seigneur de Castellnou, Don Carlos de Lluþúa, intervient après d'Honorat, et le prie de s'adresser a un jesuite de talent, le Frère Emmanuel Cabera (...) Honorat se rend à la ville (tractat pp. 92-93), entend le Révérend Père dans un sermon sur sainte Madelein, et frappe à la porte de sa cellule". En aquest punt s'expressa en castellà.

18. bis. Vegeu les notes 9 i 10 de l'apartat 2.2. A.COMAS, Història de la literatura catalana. op. cit., pp. 450-451. Comenta la realització pictòrica sobre tela dels dotze passos del Via Crucis per Antoni Viladomat a la capella dels Dolors de Mataró. Per a més informació vegeu S.ALCOLEA, La capella dels Dolors a Santa Maria de Mataró. Mataró, 1970. pp. 7-19 text, i 19-77 il.lustracions, entre les que es troben els passos del Via Crucis esmentats, pp. 27-47.

19. G.SCHILLER, Iconography of Christian Art. 2 vols. (1968). London, 1972. Vol. II, p. 48. L.RÉAU, op. cit., vol. II. Nouveau Testament. p. 427. En aquests comentaris dels tres evangelis es posa de relleu el mot "agonia" com a significació de l'angoixa moral, del combat interior, de la lluita entre la carn i l'esperit o l'home-Déu. És la segona temptació de Crist, reflectint-se aquest dubte davant el sofriment i la mort.

20. L.RÉAU, op. cit., vol. II. Nouveau Testament. p. 428.

21. L.RÉAU, op. cit., vol. II, Nouveau Testament. pp. 434-435. Comenta que la soldadesca que va envahir el jardí portava estandards amb el timbre de l'escorpí, símbol del poble jueu.

A.I.SOUTO SILVA, El retablo de San Miguel de los Navarros. Zaragoza, 1983. Obra del segle XVI, però que té influències en el tema de passió esculpits en la predel·la, pp. 11 i 29, de gravats de Durero, p. 40; concretament, aquesta *Oració a l'hort* té molta relació amb les representades en els retaules d'en Pau Costa.

22. Mn. Josep GUDIOL i CUNILL, Una antiga traducció catalana dels quatre Evangelis (Codex de Palau). Vic, 1910-1911. Fulla Dominical. En la introducció ens comenta que aquest text és del segle XVI.

23. Mn. J.GUDIOL i CUNILL, Codex de Palau. op. cit. MATHEU, "Dela passió del salvador nostro Jesu crist XXVI capitulo", pp. 28-30. L'entrecomillat pertany a la p. 29-29v. La numeració de les pàgines és per exemple 30, 30v, 31, 31v, i així successivament, el que de ben segur es deu a que el text original estaria escrit a dues columnes, volguent-se mantenir aquí la numeració de les pàgines utilitzant aquesta petita diferenciació abans de canviar el número de pàgina. He canviat les *ch* per *c*, i les *u* per *v*.

24. L.RÉAU, op. cit., vol. II, Nouveau Testament. p. 428. Indica que solament Lluç menciona l'aparició d'un àngel, que generalment porta la creu i el calze.

Mn.J.GUDIOL i CUNILL, Codex de Palau. op. cit. LLUC, "de la passió de Jesu crist. XXII capitulo", pp. 91-93.

"E vengut en lo loc ditx los retlats perço que no entres en tentacio. E apres luyas dells aytant com es un tret de pedre. E posats los genolls en terra aorava dient pare si tu vols pas de mi aquesta angoxa enpero no la mia voluntat mas la tua sia feta. Adoncs li *aparec angel del cel* confortant lo en son posat en gran contrast despirit. E luyant altre vegada ora en feta es la sua sudor axi com agotes de sang de corrent sobre el terra. E levant de la oracio torna (...) en ell encara parlant veus que venc acompanya en aquell qui es apellat Judes un dels xii. Anava davant ells", pp. 92 i 92v.

25. L.RÉAU, *Ibid.*

26. J.GUDIOL i CUNILL, Codex de Palau. op. cit. MARC, "De la passió de Jesu crist, XIII capitulo". pp. 52-54v. L'entrecomillat pertany a la p. 53v.

27. J.CHEVALIER, Diccionario de los símbolos. (1969). Barcelona, 1988. Olivo, arbre de gran riquesa simbòlica: pau, fecunditat, purificació, força, victòria i recompensa.

28. Joseph LLORD, Preb. Foment de la Pietat, y devoció Christiana. Gerona. Narcís Oliva estamper i llibreter. Edició s.d. La data de censura és 1693. pp. 252-253.

29. J.LLORD, Foment de Pietat. op. cit., p. 254.

30. J.LLORD, Foment de Pietat. op. cit., p. 257.

31. G.SCHILLER, Iconography of Christian Art. op. cit., vol. II. pp. 66-67. La il.lustració nº 234 correspon a una pintura de Tintoretto a Viena de 1585-1590, de la flagel.lació.

J.LLORD, Foment de Pietat. op. cit., pp. 296-297. "Meditació dels assots que donaren à Jesu-Christ. Composició de lloch: Imagina anima Christiana, que veus à Jesus lligat a una columna, al qual estàn assotant cruel.lissimament", p. 296. En la "consideració: considera com habent manat Pilat, que assotaren à Jesu-Christ, lo despullaren, y lligaren a una columna, y sis butxins (ministres del dimoni) uns despres de altres, lo assotaren ab tanta crueltat, que resta de cap a peus tot desfigurat. O anima piadosa (...) coneixes, qui es aqueix, que tanta sang derrama: aqueix que miras, de aqueixa manera lligat? Sapias que es mes que home: mira, que es Jesus, lo teu Redemptor", p. 297.

32. L.RÉAU, op. cit., vol. II. Nouveau Testament. pp. 444-445. El procès polític es compon de: 1er, Crist és enviat de Pilat a Herodes; 2on, corrupció davant Pilat; 3er,

elecció entre Crist o Barrabàs; 4rt, Pilat es renta les mans; 5è, la flagel.lació, o Crist a la columna; 6è, la coronació d'espines; i 7è, presentació al poble de Ecce Homo.

33. L.RÉAU, op. cit., vol. II. Nouveau Testament. p. 453.
E.MALE, El Barroco. op. cit., pp. 211-212.

Comenten que hi ha dues columnes a les que es rendeix culte, una la de Jerusalem i l'altra la de Roma. La primera és la que inspira als artistes de l'època medieval, una columna alta, mentre que la segona, en forma de balaustrada de 60 cm. d'alçada va ésser portada a la basílica de sant Pràxedes a Roma pel cardenal Colonna l'any 1223 .

34. E.MALE, ibid. El problema estava en discernir quina de les dues columnes que provenien de Jerusalem era l'autèntica. Sobre aquest dubte, un text sobre la flagel.lació indica que hi havia a Jerusalem dues columnes, una llarga que havia vist sant Jeroni i encara tacada de sang, que correspondria a la del pòrtic del temple on Jesús fou flagel.lat durant la nit de passió; i la segona, seria baixa, que a partir de finals del XVI és la que es representa en l'art. Així es manifesta en l'obra de Baroccio, Francesco Vanni, Boscoli, etc. En el XVII ja es troba en més països, com a França i Flandes, podent-se contrastar en obres de Sueur, Rubens i altres artistes. A Espanya es veu la columna baixa en el Crist de Hernández, en el convent de les carmelites d'Avila. Murillo representa a Crist deslligat de la columna i abandonat pels seus butxins.

35. L.RÉAU, op. cit., vol. II. Nouveau Testament. p. 454.
Comenta que els italians del Renaixement no van poder resistir-se al plaer de mostrar la musculatura en acció, com es palesa en una obra de l'Escola de Perugino, on els flagel.ladors van nus com la seva víctima.

36. G.SCHILLER, op. cit., pp. 69-70. Comenta que la diferència més gran entre la primera i la segona burla feta a Crist és que en la primera va ésser mofat pels jueus, mentre que en la segona, pels soldats romans.
L.RÉAU, op. cit., p. 457.

37. J.GUDIOL i CUNILL, Codex de Palau. op. cit. MATHEU, "Com lo menaren davant pilat. XXVII capitulo". pp. 31-31v.

38. J.GUDIOL i CUNILL, Codex de Palau. op. cit. JOHAN, "Com fou flagellat e lliurat als jueus per crucificar. XVIII capitulo".

39. D.Felipe SCIO DE SAN MIGUEL, La Sagrada Biblia, traducida al español de La Vulgata Latina. Tomo I, del Nuevo Testamento. Sociedad Editorial la Maravilla. Barcelona, edició de 1864. p. 104, san Mateo, cap. 27 (27, 30). L'obra es compon de sis volums, quatre pel que fa a l'Antic Testament i dos per al Nou Testament. La seva cronologia és 1738-1796; considerat un eminent biblista castellà, de pares grecs, entrà a l'Escola Pia com a mestre de grec, llatí i hebreu. Receptor reial sota Carles III i Carles IV. És molt conegut i va adquirir fama per aquesta versió de la Vulgata, que va aparèixer en primera edició a València entre 1791-1793.

40. F.SCIO DE SAN MIGUEL, La Vulgata Latina. op. cit. San Juan 19, 2, p. 330.
Vegeu la nota 38.

41. F.X.RODRIGUEZ MOLERO, "Mística y estilo de la <<Historia en la sagrada Pasion>> del P. La Palma". Revista de Espiritualidad, gener 1944. pp. 297-331. L'entrecomillat pertany a la p. 302.

42. F.X.RODRIGUEZ MOLERO, op. cit., pp. 302-303.

43. J.LLORD, Foment de la Pietat. op. cit., pp. 302-304.

44. J.GUDIOL i CUNILL, Codex de Palau. op. cit. MATHEU, "Com lo menaren davant pilat XXVII capitulo: E de mentre exien de la ciutat troren un hom cirineu que havia nom simon lo qual

forçaren que prengues la creu de Jesus e vengueren en lo lloc que dist Golgota que es un multicalvari", p. 31v. MARC, cap. XV, p. 55: "Après com lo ha gueren escarnit despullarenli la vestidura de porpra e vestirenti les sues vestidures e manarenlo per ço quel crucificassen e forçaren un hom qui passava per alli per nom simon cirineu lo qual venia de la vila pare de alexandre e de ruffo que portas la creu de Jesus crist entro al lloc del golgota que es entrepretat lloc de calvaria".

45. J.GUDIOL i CUNILL, Codex de Palau. op. cit., LUC, "Com lo menaren davant pilat, XXIII capitulo", p. 93v.

46. J.GUDIOL i CUNILL, Codex de Palau. op. cit., JOHAN, "Com fos flagellat e lliurat als jueus per crucificar". XVIII capitulo, p. 119v.

47. L.RÉAU, op. cit., vol. II. Nouveau Testament. "La Crucifixion", p. 463.

F.SCIO DE SAN MIGUEL, La Vulgata Latina. op. cit., Nuevo Testamento. San Mateo 27, 32, i nota 9. p. 104: "Y al salir fuera, hallaron un hombre de Cyrene, por nombre Simon: a este obligaron a que cargase con la cruz de Jesus". En l'explicació de la nota 9 es manifesta la voluntat conciliadora de les dues versions, per refondre-les en una tot citant a Joan 19, 17, i el que pretenia dir en aquest pas.

48. L.RÉAU, *ibid.*

49. F.SCIO DE SAN MIGUEL, La Vulgata Latina. op. cit., nota 9 de la p. 104.

50. L.RÉAU, op. cit., vol. II. Nouveau Testament. p. 465.

51. L.RÉAU, op. cit., vol. II. Nouveau Testament. p. 466.
Les manifestacions devocionals del tema de la passió abasten

diversos gèneres literaris. Antoni Comas indica que el grup de textos religiosos més nombrós i més interessant és el que fa al·lusió a la passió de Crist. Vegeu

A.COMAS, Història de la literatura catalana. op. cit., pp. 289-294.

El tema de la passió es reflecteix en cançons que van gaudir de molta popularitat com la "Cançó de la Verònica", p. 293, o la "Verge de la cambreta", on el relat s'allunya força del text evangèlic. En la p. 294 indica els relats del "Via Crucis" i les "Hores de la Passió"; aquest és el relat dels sofriments de Crist, indicant amb precisió cronològica les hores en les que esdevingueren els diferents episodis. Aquesta devoció és la coneguda per "Quaranta hores", i ha estat impulsada, com ja he esmentat en altres parts d'aquest treball, pels pares caputxins. Aquestes anotacions complementen les referències que dona Réau a la devoció del calvari, o també Via Crucis, impulsada pels franciscans. Recordem que els caputxins són una nova orde religiosa sorgida dels menors franciscans, i que els seus objectius es presenten com més estrictes, més durs i purs, que els de la regla primera fundada per sant Francesc d'Assis.

52. E.MALE, El Barroco. op. cit., pp. 215-216. Pensament impulsat per Le Brun, essent tres el nombre ideal de personatges, Maria, Joan i la Magdalena. Cita els exemples de Guido Reni i Rubens, lám. nº 102. Mâle, com Réau, vegeu op. cit. p. 479, assenyala la influència en l'art de les visions de santa Brígida sobre Crist crucificat.

M.MENARD, op.cit., pp. 271-284. Tracta de la imatge de Crist crucificat com d'una imatge de mediador.

53. E.MALE, El Barroco. op. cit., p. 213. Es debatia des de finals del XVI el tema de la crucifixió; com fou crucificat? Fou clavat a la creu ja aixecada, o en la creu estesa a terra?. A finals del XVI els jesuïtes van fer pintar en la capella de la Passió, en Gesu, als botxins acabant de clavar Crist amb la creu estesa; obra de Gaspare Celio. Així mateix s'observa en una representació de Rubens que treballava en un programa jesuític en l'església d'Amberes.

J.LLORD, Foment de la Pietat. op. cit., p. 325. "Lo alivio que li donaren fou despullarlo ab gradissima furia, ferlo ajeurer en la Creu, y clavarlo de peus, y mans en ella".

54. E.MALE, El Barroco. op. cit., p. 214. Indica que en l'alta Edad Mitja sempre es representa Crist clavat a la

creu amb quatre claus i a partir del segle XIII només amb tres, posant un peu damunt l'altre. En el segle XVI es va posar en dubte aquest tema. Entre els defensors dels tres claus estaven els jesuïtes, que els van introduir en el seu escut. Suárez opinava que era un tema irresoluble, mentre Molanus, en el seu "Tractat de les santes imatges", donava llibertat creadora als artistes.

L.RÉAU, op. cit., vol. II. Nouveau Testament. p. 480, fa la mateixa referència a Molanus.

55. E.MALE, El Barroco. op. cit., p. 215. Hi ha llibertat de representació. Rubens, per exemple, representa a Jesus en la creu coronat i sense coronar, com també fa Van Dyck.

56. E.MALE, El Barroco. Ibid. Des de temps antics, la ferida es representava al cantó dret, perquè per als teòlegs aquesta ferida simbòlica representava que al costat dret l'Església recollia en el calze la sang i l'aigua, imatges de l'Eucaristia i el Baptisme; mentre que al cantó esquerra apareixia la Sinagoga humiliada, i deixava caure la corona del seu cap. En els nous temps, aquest simbolisme va perdre transcendència, donant-se major llibertat als artistes, encara que a Itàlia, França i Espanya es va seguir representant al costat dret.

L.RÉAU, op. cit., vol. II, Nouveau Testament. pp. 486-488. Comenta el simbolisme del sol i la lluna com significacions de l'Església i la Sinagoga, i també al·ludeix al significat de la ferida de Crist. p. 494, els dos lladres eren Dysmas i Gestas.

57. J.GUDIOL i CUNILL, Codex de Palau. op. cit. LLUC, p., 94. Hem canviat les u per les v, les ch per les c, i les f per les s.

58. L.RÉAU, op. cit., vol. II, Nouveau Testament. pp. 495-496. El porte-llance i el porta-esponja.

J.LLORD, Foment de la Pietat. op. cit., p. 350. En la meditació de la sed es comenta: "Considera com habent patit Jesu-Christ terribles torments y penas: y habent derramat ja casi tota la sang de las suas sacratissimas venas, pati naturalment (...) sed; (...) aquells ministres infernals li donaren, sonc fel, y vinagre. O crueltat may oida!". En les pp. 360-361, en la meditació de la llançada es fa considerar

al devot: "considera com despres que Jesus fou mort i clavat en la Creu, un de aquells soldats li obrí lo costat ab una llansa, del qual lo mateix punt isque sang, y aygua (...) O *longinos, longinos*, tan poc te apar lo que Jesus ha patit, quant era viu, que ara despres de mort, li hajas de obrir lo costat! Ay anima mia! Quant major es estada la tua maldat, que la de aqueix soldat!".

59. J.LLORD, Foment de la Pietat. op. cit., p. 338. "Diu a Maria Santissima que prenga per Fill a Sant Joan, y a Sant Joan que prenga a Maria Santissima per Mare".
J.GUDIOL i CUNILL, Codex de Palau. op. cit. JOHAN, p. 120.

60. L.RÉAU, op. cit., vol. II. Nouveau Testament. p. 501.

61. Thomas de KEMPIS, Tractat de la Imitació de Christo, y menyspreu del mon. Traduit en llengua catalana del seu original llatí per lo rev. Pere Bonaura Prevere. Barcelona en la estampa de Juan Piferrer. Plaça de l'Angel. s.d.
Hi figura la data de l'aprovació, en Barcelona el 1749, pel Dr. Ramon Sala. Cap. XIII del llibre primer, pp. 74-75. La segona il.lustració en portada d'aquest llibret és un gravat que representa Jesus clavat en la creu i la Magdalena als seus peus, amb una calavera al seu costat. Crist està clavat amb quatre claus.

Per a més informació sobre la Passió vegeu "la Novena del Sant Misteri de Cervera. Passió", extreta principalment de l'obra de Luis de Palma Historia de la Sagrada Passió, op. cit.

A.DURAN SAMPERE, E.DURAN, La Passió de Cervera. Misteri del segle XVI. Barcelona, 1984.

A.DURAN i SAMPERE, "Misteri de Passió", en el Llibre de Cervera. op. cit.

J.L.SIRERA, "La Passió de Christo Nostre Senyor, aproximació a l'estudi d'una Passió barroca". Llengua i literatura, II. 1987. pp. 253-294.

M.TRENS, El arte en la Pasión de Nuestro Señor (siglos XIII-XVIII). Barcelona, 1945. Catálogo de la exposición realizada en el Palacio de la Virreina, organitzada por el Excmo Ayuntamiento de Barcelona.

En el segon apartat, il.lustracions de llibres i manuscrits presentat per l'Associació de bibliòfils de Barcelona, de l'obra dels Klauber Historiae biblicae, Augsburg, s.a. del segle XVIII. En els comentaris de tots els episodis de la passió se cerquen referències als evangelis, i sobretot a

les primeres obres de l'art cristià com a punt de partida. La repercusió a l'època medieval i la transcendència en el renaixement; no hi ha cap al·lusió als canvis produïts en el segle XXII. Algunes de les làmines pertanyen a aquest segle.

62. T.KEMPIS, Tractat de la imitació de Christ. op. cit. Dedicat el quart llibre, pp. 359-441, a una exhortació a la Sagrada Comunió, i advertències de les grans gràcies que obté l'ànima amb aquest Santíssim Sagrament.

J.REBULLOSA O.P., Sermones del Santissimo Sacramento repartidos en seys octavarios. Lorenzo Deu, 1621. Perg.

Lector de la Magistral de la Santa Iglesia de Lerida de Barcelona. Els 8 primers sermons conformen l'octavario primero. El primer sermó el centre en el Gèn. 2, "Planteverat Dominus Deus Paradisum voluptatis", fol. 1-10. El segon sermó, en el Gèn. 14, ff. 11-22; el tercer està basat en l'Exod. 12, ff. 22-33; el quart en Exod. 16. ff. 33-40; i així successivament. En tot el conjunt de l'obra, que conté 104 ff., hi ha moltes referències a sant Tomàs d'Aquino.

62 bis. Cronològicament es correspon al següent ordre:, primer, en el 1688, l'escena de la predel·la del retaule de sant Pacià de la catedral de Barcelona, de Joan Roig; segon, de 1699-1705, l'escena de la predel·la del retaule del sant Esperit i sant Pere de Terrassa, de Joan Monpeó; en tercer lloc, de 1700, el retaule del Santíssim Sagrament de Cotlliure, atribuït a Josep Sunyer i Raurell; i finalment, el plafó dels Sagraments, de 1714, atribuït per uns a Josep Sunyer i per d'altres a Thierry, a Espirà del Conflent.

63. *Eucaristia*. DICCIONARI de la Llengua Catalana. Barcelona, 1984. Representació del sant Sopar. Totes les esglésies el consideren el sagrament més important. L.RÉAU, op. cit., vol. II. Nouveau Testament. p. 407.

64. L.RÉAU, op. cit., vol. II. p. 410. Schiller però, presenta les cites dels evangelistes amb versets diferents als enunciat per Réau:

G.SCHILLER, Iconography of Christian Art. op. cit. p. 24. Indica: Mateu 26, (20-30); Marc 14, (17-25); Lluc 22, (14-23); Joan 13, (18-30); i Corintis 10, 16, 11 i 23.

65. J.GUDIOL i CUNILL, Codex de Palau. op. cit. MATHEU, p. 29.

Comparat aquest text amb el de la Vulgata del pare Scio es correspondria als versets 17 fins al 29.

66. F.SCIO DE SAN MIGUEL, La Vulgata Latina. op. cit. San Mateo 26, (22-24). Notes 6 i 7.

67. F.SCIO DE SAN MIGUEL, La Vulgata Latina. op. cit. San Mateo, versets 26-27; i notes 8, 9 i 10.

68. Ibid, versets 28-29, nota 3.

Segons sembla, Jesús va distribuir dues vegades el calze entre els seus apòstols. La primera amb vi comú, després d'haver menjat l'anyell pasqual, i la segona amb la seva sang, després d'haver-la consagrat per virtut de les seves paraules.

69. L.RÉAU, op. cit., vol. II. Nouveau Testament. p. 411. Presenta les diferents tipologies de taula, en mitja lluna, rodona o rectangular. Les representacions que analitzem mostren la taula de tipus rectangular, llevat de la d'Espirà, que s'apropa més a la forma de sigma o mitja lluna.

Réau referencia a G.Millet, qui troba l'origen d'aquesta forma en l'art capadocià, i que va aparèixer en el segle XI. Aquest tipus es va adoptar perquè respondria millor als usos litúrgics i domèstics.

70. L.RÉAU, op. cit., p. 412. Aquesta actitud només es concreta en l'evangeli de sant Joan (cap. XII, verset 23). En la versió de la Vulgata del pare Scio llegim: "Y uno de sus discipulos, al cual amaba Jesus / estaba recostado a la mesa en el seno de Jesus". En les notes, Scio precisa que aquell deixeble era Joan. Respecte a l'actitud d'estar recolzat al pit de Jesús, Scio comenta que els orientals no acostumaven asseure's a taula, sinó que es recolzaven en llits, el nom dels quals l'escriu en grec. En cadascun

d'aquest s'acomodaven tres persones, totes elles recolzades sobre el colze esquerra, el que feia que quedessin en aquesta positura, en la que el cap del segon venia a caure sobre el pit del primer. Situació que es dóna entre Joan i Jesús, i que es reflecteix puntualment en el plafó d'Espirà.

71. L.RÉAU, op. cit., vol. II. Nouveau Testament. p. 413. Comenta les diferents actituds de Judes.

J.B.KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation. op. cit. Vol.I, p. 192. Il.lustració nº 191: Obra de Jacobs Jordaens, "El sant sopar", c. 1645. Oli sobre tela. Antwerp Royal Museum of Fine Arts. En aquesta representació Judes està acompanyat per un gos assegut pacienment a terra, al que està acaronent. Pot-ser el gos, element complementari que es promociona segons Réau a partir de la Contrareforma, op. cit., p. 415, serveix per a subratllar l'emblema de la fidelitat que aquest animal representa front a un personatge que es ven per tot el contrari i que és la personificació de la falsetat.

72. J.LLORD, Foment de Pietat. op. cit. Les pp. 424-430 estan dedicades a la "Meditació Primera del Santíssim Sagrament de l'Eucaristia", i les pp. 430-435 a la "Meditació Segona" del mateix sagrament. En la primera se situa imaginàriament al fidel en l'episodi en el que Jesús, assegut a taula amb la companyia dels apòstols, està beneint i consagrando un pa que té a les seves mans. Fragment que es correspon amb les diferents representacions dels relleus esculpits citats. La segona meditació situa al fidel en el moment en el que Jesucrist dóna la comunió als deixebles, els apòstols. Tema que s'especifica en la representació de la figura central de Cotlliure, on Crist té el calze en una mà i l'hòstia en l'altra. És l'expressió *culminant* de la comunió, amb la que el fidel reb el cos i la sang de Crist.

72 bis. J.GUDIOL i CUNILL, Codex de Palau. op. cit. MATHEU capitulo XXVI, p. 28v. "E com fos Jesus en bethania a casa de simon lepros. Acostas a ell una fembra havent ala baust enguent molt precios lo qual ella scampa sobre lo cap de Jesus estant sient. E veent aço los deixibles foren indignats dient, perque es feta aquesta perdicio denguent, car aquest enguent paguera eser venut per molt preu, e, que fos donat a pobres. E Jesus (...) car bona obra ha obrada en mi (...) E ella metent aquest enguent en lo meu cos e aço ha feyt ella per mi a la mia sepultura. En veritat vos dic que

en tot lloc on sera preycat aquest evangeli en tot lo mon sera dit que ella ha fet aço en memoria della".

F.SCIO DE SAN MIGUEL, La Vulgata Latina. op. cit., Mateo 26, 7, indica en els comentaris a les notes que aquesta dona era, segons Joan, Maria la germana de Llätzer, coneguda per tant com Maria Magdalena, i no la Maria Magdala com s'ha confós sovint.

SANTIAGO DE LA VORAGINE, La Leyenda Dorada. vol. I. pp. 382-391. En les pp. 384-385 especifica l'episodi del dinar a casa de Simó el Leprós: "entró disimuladamente, procurando que los comensales no la vieran, y, adoptando las precauciones necesarias para pasar inadvertida, postróse en el suelo junto al Señor, lavóle los pies con sus lágrimas, enjugóselos con sus propios cabellos y seguidamente derramó sobre ellos un riquísimo perfume (...) El Señor honrola con su confianza y amistad". És la primera, segons aquest text, que en aquell temps va fer solemne i pública penitència.

L.RÉAU, op. cit., pp. 326-327. Indica que l'episodi del dinar amb Simó el Leprós és relatat pels evangelistes Mateu 26, (6-13), Marc 14, (3-9), Lluc 7 (36-50), i Joan 12, (1-8), mostrant força divergències.

73. J.LLORD, Foment de Pietat. op. cit., p. 431. "Ay Deu meu, que atreviment era lo meu! Combregar sens disposarme! Combregar sens confessarme be!".

L.RÉAU, op. cit., vol. II. Nouveau Testament. pp. 563-565. Comenta que aquest sopar eucarístic on Crist ressuscitat es revela per la "fractio panis" sembla una repetició reduïda del sant Sopar, amb tres convidats solament en lloc de dotze.

Aparició que no es troba recollida en el Codex de Palau.

F.SCIO DE SAN MIGUEL, La Vulgata Latina. op. cit. Lluc 24, (13-35): "Y dos de ellos aquel mismo dia, iban a la aldea llamada Emaus". Quan es parla de *aquel mismo dia* es vol fer referència al diumenge en que Crist va ressuscitar, verset 13, nota 5. Segueix: "Y estando sentado con ellos en la mesa, tomó el pan, y lo bendijo, y habiendolo partido se lo daba / Y fueron abiertos los ojos de ellos y lo conocieron, y él entonces desapareció de su vista", verset 30 i 31. En la nota 8, Scio comenta que el principal efecte produït per aquest pa diví en aquests dos deixebles va ésser el d'obrir-los els ulls perquè el coneguessin, doncs fins llavors no sabien qui era el company que havien trobat en el camí d'Emaus. Coneguent-lo van poder deixar de banda tots els dubtes que tenien i la infidelitat dels seus cors.

73 bis. J.B.KNIPPING, Iconography of the Counter

Reformation. op. cit., vol. I. p. 221, fig. 215. Rembrandt van Rhijn, el sopar a Emaüs, 1648. Oli sobre tela, Museo del Louvre, Paris.

74. E.MALE, El Barroco. op. cit., pp. 261-264. Presenta l'abundància d'àngels en les representacions barroques com una nova devoció que es promou a partir de la Contrareforma. Angels guardians, ceroferraris, i la jerarquia celestial amb els arcàngels, que té una significació molt àmplia. Exemple d'aquesta proliferació angèlica s'observa en el monestir de les Descalzas Reales de Madrid. Per a més informació vegeu:

M.T.RUIZ ALCON, "Los Arcángeles en los Monasterios de las descalzas Reales y de la Encarnación". Reales Sitos, nº 40. Año XI, 1947.

En els retaules esculpits també s'observen àngels amb instruments musicals, amb atributs que corresponen a sants, putti decoratius o subjectant cortines o altres elements, entre les columnes salomòniques, en tipologia d'atlant, etc. J.B.KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation. op. cit., vol. I, cap. 7. "Les noves devocions", pp. 109-179. En les pp. 121-129 parla dels àngels i els arcàngels. Dóna l'exemple de Gerom Wierix, "The seven arcanges", c. 1610. Cooper engraving, que és el mateix presentat per Mâle, op. cit., p. 265, lám. 12.

75. M.TRENS, La Eucaristía en el Arte Español. Barcelona, 1952. En les pp. 240-268 parla del triomf de l'Eucaristia sobre el paganisme. Més informació sobre el tema la podeu trobar en l'obra del mateix autor:

M.TRENS, Las custodias españolas. Barcelona, 1952. On s'estableixen diferents tipus de custòdies. Les més freqüents en els nostres relleus són la tipologia copó i la solar, com s'observa en aquesta obra o també en el retaule de Santa Maria de Cadaqués. Trens comenta que cap d'elles presenta innovacions en el barroc. Més informació la trobem en l'obra:

FONT, BAGUÉ, PETIT, La Eucaristía, el tema eucarístico en el arte de España. Barcelona, 1952.

76. J.CHEVALIER, Diccionario de los símbolos. Barcelona, 1988. Pelícano, "como figura del sacrificio de Cristo y de su resurrección en la iconografía cristiana".

J.HALL, Diccionario de tema y símbolos artísticos. Madrid, 1987. Pelícano, com a símbol del sacrifici de Crist. Remet

a Crucifixió 13, on es fa referència segons la llegenda a que el pelicà mascle obre el seu pit per alimentar les seves cries. Segons Hall va ésser en el Renaixement quan es va utilitzar com a símbol de la caritat, al mateix temps que el fet del vessament de sang encaixa amb el concepte de redempció de Crist.

J.L.MORALES MARIN, Diccionario de Iconología y simbología. Madrid, 1984. Pelícano. Es remunta a l'antiguitat, enunciant l'au palmípeda com a símbol paternal i de l'estimació dels prínceps als seus pobles, com al·legoria de Crist.

F.VIGOROUX, Dictionnaire de la Bible. Paris, 1912. És l'autor que dóna una informació més exacta, àmplia i fonamentada sobre l'adaptació al món cristià del significat d'aquesta au. Se centra en l'obra de sant Agustí <<Ps.C.I. 8,5.XXXVII, col 1299>> tot precisant on es troba la informació. Pelican, la seva sang que dóna vida serà la imatge del Salvador. La llegenda i la seva aplicació seran generalitzades a l'època medieval, tinguent lloc en la iconografia cristiana. La tipologia més freqüent és la representació d'un pelicà envoltat dels seus fills, tres normalment, i alimentant-los mitjançant una fisura del seu cos que ell mateix s'ha produït. Vigoroux remet per completar l'argumentació al teòleg més significatiu de l'època medieval, sant Tomàs, qui en el seu himne <<Adoro te>> apel·la a Crist "compatissant pélican". Aquesta relació de sant Tomàs amb el pelicà la trobem reflectida al cim de l'àtic del retaule de santa Maria de Cadaqués.

J.B.KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation. op. cit., vol. I, p. 16. Fig. nº 3. Baece à Bolswert. "Pelican", 1639, cooper engraving. L'autor planteja que en l'època medieval s'havia utilitzat com a símbol de la Passió de Crist i fer reviure de la mort el jove fill. En l'obra de Ripa i Sunius, l'emblema adquireix una caràcter moralitzador de la imatge, tot subratllant la lliberació i la compasió. Amb el temps va ésser absorbit per la doctrina de l'Eucaristia. En el vol. II, p. 299, comenta que la devoció a l'Eucaristia ve concretament d'Espanya, i sobre tot de la cort de l'Arxiduc.

77. E.CORTADE, "L'Eglise de Coulliure". Revue Conflent. Prades, 1979. pp. 3-63. Presenta un esquema sinòptic amb la descripció de cada tema.

J.LLORD, Foment de Pietat. op. cit., pp. 418-424. Presenta la "Meditació a la Santíssima Trinitat". En les pp. 419-420 comenta: "Lo Pare Etern lo pren per fill seu adoptiu, concedintli la herència de la glòria. Lo Fill lo pren per deixeble seu, fentlo participant de la sua passió, y mort, que en quant home patí. Lo Esperit Sant pren a la anima per esposa sua, donantla ab la sua gracia de fruyts, y dons.

Tota la Trinitat Santissima pren a la anima per temple, en lo qual gusta de habitar pera sempre, quedantse unida ab ella per medi de la Fe, Esperanza, Charitat y Amor. O anima mia! Ahont es lo agraiment ab que debias correspondrer a tals finesas de amor? Com no restas apresada i adolorida?".