



Los talleres escultóricos de Barcelona y Vic (1680-1730 ca.)

Aurora Pérez Santamaría

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Universidad Central de Barcelona
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Arte

LOS TALLERES ESCULTÓRICOS
DE BARCELONA Y VIC
(1680-1730 ca.)

Tesis doctoral presentada por:
AURORA PÉREZ SANTAMARÍA

Dirigida por el Dr. D.
JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ,
Catedrático de Arte de la Universidad
de Valladolid.

Curso académico 85/86

RESUMEN

Esta tesis se centra en el estudio del retablo durante los cincuenta años comprendidos entre 1680 y 1730, período en el que se consolida el barroco en Catalunya. Su estrecha vinculación con las ceremonias litúrgicas explica que la realización de retablos estuviera muy por encima de cualquier otra manifestación escultórica.

Se estudian los talleres escultóricos de Barcelona y Vic y dado que los escultores son bastante itinerantes puesto que reciben encargos de distintos lugares entre ellos de Girona y provincia, ha resultado un marco geográfico suficientemente representativo.

La escultura barroca catalana, desde la publicación de la importante obra de Cèsar Martinell: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, no había sido estudiada con visión de conjunto y durante un período relativamente amplio como se hace ahora, aunque hay algunos estudios monográficos a los que se hace referencia en este estudio.

Los objetivos fundamentales de esta tesis han sido:

1. Estudiar, documental y artísticamente, los retablos conservados, aunque en algunos casos no se ha podido localizar la documentación y el estudio ha sido solamente artístico.
2. Esta documentación y también la localizada correspondiente a retablos desaparecidos, sobre todo durante la guerra civil del 36, ha permitido reconstruir en lo posible lo esculpido durante este período y, además, analizar los aspectos técnicos de la realización de las obras y las condiciones de trabajo de escultores y doradores. La mayor parte de estos aspectos se abordan por primera vez en un estudio sobre escultura barroca catalana.

De acuerdo con los objetivos, el estudio, para su análisis se ha dividido en cuatro partes: Iª Aspectos técnicos propiamente dichos de la realización del retablo, desde la traza del retablo hasta su asiento y peritación si procede, sin olvidar los económicos, precios y formas de pago. La IIª con los aspectos sociales que va desde los gremios y talleres hasta los clientes. Los escultores consiguen Cofradía propia (R. Privilegio de Carlos II, 1680). Al tratarse de obras religiosas, los clientes eran mayoritariamente eclesiásticos y los laicos, en su mayoría, cofradías piadosas, gremios, y, en algún caso, corporaciones municipales. Entre los eclesiásticos destacan varios canónigos de la catedral de Girona y entre las cofradías las del Roser, en especial la del convento de

Santa Catalina mártir de Barcelona. La IIIª con datos biográficos de los escultores y doradores estudiados y referencia a sus obras, conservadas y desaparecidas documentadas. El más destacable, Pau Costa (1664-1726), escultor de Vic, ya conocido, pero sobre el que se han corregido datos y obras y se han llevado a cabo bastantes aportaciones en cuanto a importantes obras suyas. La IVª corresponde al análisis de las obras y se subdivide a su vez en cuatro partes: la 1ª trata de la descripción arquitectónica y escultórica del retablo; la 2ª de su tipología; la 3ª de su iconografía y la 4ª del estilo. El estudio de la iconografía ha permitido afirmar que se sigue tanto la tradición, como las directrices de la Contrarreforma. A lo largo de estos cincuenta años se ha seguido la evolución del retablo barroco, empezando por retablos de un barroco incipiente, pasando a un barroco exuberante como el de Pau Costa, uno de los mejores escultores, entre los estudiados, a retablos que anuncian una moderación propia del barroco tardío. Y así hará Costa en su último retablo, el mayor de Cadaqués, que realiza en colaboración con Joan Torras, retablo en el que incumplen seguir la traza del retablo de Santa Clara de Vic, como se les pide en el contrato.

El apéndice documental incluye 325 documentos. La mayoría salen por primera vez a la luz pública, con la excepción de documentos que se citan en la bibliografía, publicados por J.Mª Madurell, Pons Guri y Solà-Morales.

ABSTRACT

This thesis researchs altarpieces, between 1680-1730, when the Baroque Art was consolidated in Catalonia. Their important connections with liturgical ceremonies explains that the production of altarpieces was well ahead of any other sculptural expressions.

In spite of the research of the sculptural works was about Barcelona and Vic workshops, the sculptors were quite a lot itinerants because they had orders of different places, like Girona and their province, and for that the geographical space has been enough representative.

The main objectives of this thesis have been:

1. To study, documentary and artistically, the altarpieces survived, although in some cases it has not been possible to find the documents and the study has been only artistically.
2. These documents and also with documents that were founded belonging the altarpieces disappeared, above all during the Civil War of 36, it has allowed to reconstruct as it was able the sculptural altarpieces during this period and, besides, to examine the technical aspects and the work conditions of the sculptors and the gilders. Most of these aspects has been dealt now, for the first time, in relation with catalan baroque sculpture.

According with the objectives of this research their study has been organized in four parts: I^a The main technical aspects and economic conditions too. II^a Social aspects, from guilds and workshops to patrons, who were mainly ecclesiastics. The laypeople were brotherhoods, guilds and, occasionally, municipal councils. III^a Biographies of the sculptors and the gilders with mention of their survived and disappeared documented works. The most remarkable, Pau Costa (1664-1726), sculptor from Vic. He was known, but now it has been done new contributions about his important own altarpieces. IV^a. The analysis of the altarpieces: 1. architectonical and sculptorical descriptions of the altarpieces; 2. tipology; 3. iconography; 4. style.

During these fifty years it has been possible to follow the baroque art development, from the altarpieces of the beginning baroque, after exuberant like the Pau Costa altarpieces to altarpieces that announced the late baroque, as the major of Cadaqués.

The documental appendix includes 352 documents. The majority has been published now for the first time.

INDICE

	Págs.
VOLUMEN I.	
- INTRODUCCIÓN	1
- PANORAMICA HISTÓRICA DEL PERÍODO 1680-1730 ca.	10
- I. ASPECTOS TECNICOS	18
1. Las trazas	19
2. Lugar de trabajo	25
3. Materiales	30
4. Precios de los retablos y formas de pago	36
5. Duración de las obras	51
6. Supervisión o inspección de la obra	60
7. Asiento del retablo	66
8. El dorado de los retablos	70
- II. ASPECTOS SOCIALES	77
1. Los gremios	78
2. Los talleres	103
3. Irradiación de los talleres	110
4. Las relaciones entre los artistas	111
5. Los clientes	116
- III. BIOGRAFÍAS	137
1. Escultores	138
2. Doradores	161
- IV. ANÁLISIS DE LAS OBRAS	168
1. Descripción de los retablos	169
2. Tipología	349
3. Iconografía	358
4. Estilo	403
- CONCLUSIONES	440
- BIBLIOGRAFÍA	449
VOLUMEN II.	
- APÉNDICE DOCUMENTAL	453

ABREVIATURAS UTILIZADAS

1. ARCHIVOS:

A.C.A.	Archivo de la Corona de Aragón
A.D.B.	Archivo Diocesano de Barcelona
A.H.B.	Archivo Histórico de Barcelona
A.H.P.B.	Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (Archivo Notarial)
A.P.A.M.	Archivo de Protocolos de Arenys de Mar
A.M.	Archivo de Mataró
A.D.V.	Archivo Diocesano de Vic
A.C.G.	Archivo Capitular de Girona
A.H.G.	Archivo Histórico de Girona
A.H.P.Olet	Archivo Histórico de Protocolos de Olet.
A.P. Cad.	Archivo parroquial de Cadaqués

2. MONEDA:

L.B.	Libra barcelonesa
s.	sou
dr.	diner

INTRODUCCION

Cuando me planteé el estudio de la escultura barroca catalana, y de acuerdo con el director de la tesis Dr. D. Juan José Martín González, quien fue el que me sugirió el tema, iba a tener un carácter más amplio: abarcar no sólo los retablos sino también otros campos de la escultura, extender el estudio a toda Catalunya y cronologicamente todo el Barroco. Este primer planteamiento, que hoy me parece inmenso, se explica porque no había visto todavía cuanto hay, no sólo superviviente a la guerra civil, sino también en los fondos documentales de los archivos. Por ello yo pensaba, incluso, que el tema iba a ser poco lucido porque creía como tantos otros, que el arte barroco había dado pocos frutos en Catalunya, en comparación con la riqueza y calidad de otros territorios hispánicos. También por ello, aunque mi deseo era trabajar sobre Barroco, pensaba inicialmente que estudiar alguna parcela del barroco castellano era más atractivo.

El Dr. Martín González insistió en que hay más barroco en Catalunya de lo que muchos catalanes creen. Hoy le doy la razón. A ello tengo que añadir que todavía sigue siendo un estilo poco valorado entre nosotros. Prueba de ello son los escasos estudios que se le dedican en comparación con otros estilos, como el románico, el gótico o el modernismo. La desproporción es abrumadora. En otras zonas de España -Castilla, Andalucía, etc.- goza de una mayor consideración.

Cuando empecé la investigación en archivos, en primer lugar en el Archivo Notarial de Barcelona, y el peregrinaje fotográfico de las piezas conservadas, empezando por los retablos de la catedral de Barcelona, mi opinión empezó a variar y más cuando ya tuve un número prudencial de documentos de archivo y fotográficos. Pensando en lo que tenía y en lo que podía tener, el Dr. Martín González y yo estuvimos de acuerdo en que se imponía una reducción del proyecto

inicial. Quedó entonces fijado el tema: los talleres escultóricos de Barcelona y Vic entre 1680-1730 ca. Ello supone las diócesis de Barcelona, Vic (salvo Manresa) y Girona -ya que en ésta última trabajan fundamentalmente artistas de Barcelona y Vic- y alguna esporádica incursión en alguna otra diócesis -Solsona, Urgell, Lérida- ya que se trata de obras realizadas por maestros de Barcelona. Los talleres de Manresa se dejaron, porque suponía ya abarcar demasiado. Excepcionalmente se estudia el retablo de Igualada por ser una obra de colaboración en la que participa un escultor de Vic, aunque al final acabe siendo fundamentalmente de Sunyer, escultor manresano y porque como ya indicamos en el trabajo es obra importante estilísticamente.

También se impuso la reducción cronológica, de suerte que el período escogido -de unos cincuenta años- corresponde al pleno Barroco en escultura. Incluso algunas obras de los años 80 son escasamente barrocas. Hacia 1730, antes incluso, ya es evidente una inflexión hacia el academicismo. El período se ha establecido como aproximación porque, como todos sabemos, en cualquier investigación muchas veces el hilo conductor obliga a sobrepasar los límites y las fechas no pueden ser rígidas..

Se ha pretendido profundizar lo más posible durante este período, pero no ser exhaustivo, ya que, aunque se han consultado muchos manuales notariales, quedan grandes fondos aún en Barcelona.

Buscando contratos de retablos en los manuales notariales del Archivo Notarial de Barcelona, localicé unos primeros documentos de los gremios -y más concretamente de los pleitos entre "fusters" y escultores- por lo que los primeros consideraban intromisión de los escultores en su campo de trabajo. A partir de la localización de estos documentos -manuales del notario Francisco Torres (mayor)- pensé que podía ser interesante incluirlos, pero ampliándolo además con la creación de la Cofradía de escultores y aprobación de sus Ordenanzas por Carlos II, que, además, coincidía cronológicamente con el punto de partida de mi trabajo. La crea-

ción de la Cofradía sería el punto de partida, a lo que añadiría el estudio de aquella documentación de la Cofradía que encontrase y pudiese tener interés y los pleitos antes indicados. También el Catastro aporta datos interesantes.

Utilizaré el término "fuster" y no su traducción literal porque en catalán tiene la doble acepción de carpintero y ensamblador, a diferencia de Castilla, en donde se distinguía claramente entre unos y otros. En Catalunya, por tanto, se denomina "fuster" tanto a los que hacen trabajos de carpintería como a los ensambladores de los retablos. A veces, es probable que sean ambas cosas. Por ello, si empleara el término carpintero o el de ensamblador sería inadecuado o parcial.

A raíz del estudio sobre la Cofradía de escultores, he considerado oportuno recoger también documentación sobre el Colegio de doradores y hacer el estudio que ésta permitiera.

Creo que merece mencionarse el estado de la investigación archivística, que obliga al investigador a redescubrir lo que está ya descubierto. Y más especialmente, como en mi caso, cuando hay que apoyarse o partir de obras publicadas ya hace unos años. Excepción es José M^a Madurell Marimón, que siempre ofrece la cita del archivo, notario, año, incluso folios, de cuanto está tratando que se base en fuentes documentales. De Madurell, además de los artículos que constan en la bibliografía, he consultado también las fichas que ha legado al Archivo Notarial de Barcelona. Sus datos son siempre correctos. Pero es evidente que se han perdido fichas, ya que hay datos que proporciona Martinell que tienen que proceder de las investigaciones de Madurell y en el fichero de éste último no figuran.

También son correctos los datos de Pons Guri, archivero de Arenys y estudioso del retablo de esta villa, los de Solá-Morales para el retablo de Olet y algún otro investigador, más reciente, que se citará a lo largo del trabajo.

Pero ni Cèsar Martinell en su importante obra Arquitectura i escultura barroques à Catalunya, de imprescindible consulta para todo estudioso del tema, ni en segundo lugar

4
otros autores -a los que se hace referencia en el lugar correspondiente- citan la fuente, o lo hacen de forma imprecisa (Serra i Rosselló), aunque demuestran con los datos y detalles que dan el haberla visto. Esto obliga a buscar el documento de nuevo, y no siempre se encuentra, cuando este tiempo podría emplearse en ir más allá en las investigaciones.

Lo más flagrante ha sido cuanto Martinell había consultado en el archivo de Vic. Más que consultado, como el propio Martinell afirma, los datos documentales se los proporcionaba el entonces director del archivo Dr. E. Junyent. Como Martinell no da la cita y el archivo del Dr. Junyent no hay posibilidades hoy de consultarlo, el investigador tiene que revisar notario por notario y año por año, cosa que si en Vic con un poco de paciencia es factible, en el archivo notarial de Barcelona sería imposible dado el volumen del mismo.

Fruto de esta recepción de los datos documentales por parte de Martinell, sin consultar el documento directamente, son algunos errores cronológicos e incluso de artistas. Otras veces, encontrado el documento coincide con lo que Martinell expone. Pero por lo anterior, los datos de archivo que yo utilizo de segunda mano -que no son muchos- los pongo con interrogante. A consecuencia de ello en la tercera parte del trabajo -Biografías- me limito muchas veces a los datos documentales que yo tengo, aunque la biografía resulte más pobre. Cuando añado datos de otros autores, como Martinell, lo indico y creo por todo lo que vengo diciendo que el "redescubrimiento" de los documentos originales, no va a mantener todos los datos.

En el Archivo Histórico de Girona se tiene que hacer lo mismo que en Vic: notario tras notario y año por año. Pero en Girona es debido a que, por lo menos en este campo, apenas se ha investigado. Y los resultados en Girona fueron muy desalentadores, salvo en obras en que los contratos se firmaron en el propio municipio para el que se realizaba el retablo y que no era el de Girona -por ejemplo: Cassá,

5
Palafrugell- que éstos sí fueron localizados. Pero los contratos de los retablos de la catedral de Girona resultan difícilísimos de encontrar. Sólo dos están en notarios de Girona. Y no pueden haberse pasado por alto porque ninguno de los manuales notariales del Archivo Histórico de Girona tiene índice y hay que consultar folio por folio. La documentación sobre los retablos de la catedral de Girona de este trabajo tiene que proceder, en su mayor parte, de los Libros de Actas del Capítulo catedralicio que se encuentran en el Archivo de la Catedral de Girona.

Los objetivos del trabajo han sido:

- a) Estudiar, en su totalidad, los retablos conservados. Ello no siempre ha sido posible, porque de algunos -especialmente los acabados de indicar de la catedral de Girona- no he localizado buena parte de la documentación de archivo.
- b) Recoger y estudiar la documentación notarial encontrada sobre retablos desaparecidos con objeto de reconstruir, en lo posible, lo que se esculpió en el período estudiado y aprovechar al máximo la documentación notarial para analizar las condiciones de trabajo de maestros escultores y doradores.

Los contratos son realmente unos documentos interesantísimos. Permiten además de conocer lo ya indicado -precios y formas de pago, duración de las obras, etc.- es decir, las condiciones que fija a escultores y doradores el cliente y algunos otros aspectos. Son pobres, sin embargo, en iconografía, aunque hay excepciones. Claro está que no pensaban en nosotros.

La investigación de la iconografía de los retablos no es siempre tarea fácil. Algunos santos poco conocidos y sin atributos, o con atributos muy corrientes (báculo, libro) ha resultado imposible identificarlos.

Respecto a las pinturas que se encuentran en las capillas donde hay retablos, se hace mención de ellas - y sólo desde el punto de vista iconográfico- cuando se considera que complementan el retablo. Además, no siempre son coetáneas, sino, algunas veces, posteriores.

U

He investigado en la sección de grabados de los Museos de Arte de Catalunya y en la de la Biblioteca de Catalunya. En ésta última, grabados populares. Si bien he podido constatar la influencia de los grabados, en términos generales, no he encontrado ninguno que sirviera de modelo a una obra determinada, como localizó Pons Guri (grabados de Maratta que copia prácticamente Pau Costa). Los grabados populares me han servido para identificar algunos santos que en la iconografía catalana tienen atributos atípicos (ejemplo: santos Crispín y Crispiniano).

Como se verá a lo largo de la tesis han quedado ciertas lagunas, aunque se ha procurado sean las mínimas, las cuales cuando son documentales resultan difíciles de rellenarlas. Tal es el caso de un retablo del que se localiza contrato y recibos de la obra escultórica pero no del dorado, o al revés. O se encuentran recibos pero no contrato.

Creo que los considerados libros clásicos como el Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de J.A. Ceán Bermúdez, el Viage literario a las iglesias de España de J. Villanueva o el Viage de España de A. Ponz, hoy ya no sirven, por lo menos para arte barroco. El Diccionario porque la investigación de la documentación existente en los archivos lo ha superado totalmente. Omite artistas de primera fila del barroco catalán como Pau Costa o los Sunyer; de Roig -del que sólo da el apellido- cita como obras suyas los retablos de Alforja y Vilanova de Prades, en tanto que no hace ninguna referencia a las obras que analizamos en la tesis. De los Santacruz sólo hace referencia a un Francisco Santacruz (1586-1658), que tiene que ser el padre de nuestro Santacruz padre. A éste primer Santacruz atribuye Ceán las esculturas en piedra de la iglesia de Belén de Barcelona: el San Francisco Javier de la calle Xuclá y el Niño Jesús de la puerta de las Ramblas. Martinell afirma, en cambio, que Ceán las atribuye a nuestro Santacruz padre (1). Una vez más, Martinell demuestra no haber consultado la fuente que cita, aunque las esculturas tengan que ser de este escultor que Martinell dice. va que la iglesia de Belén se inicia en los

años 80.

He puesto estos ejemplos para corroborar que el Diccionario de Ceán es una fuente muy pobre, tanto desde el punto de vista de criterio artístico como del documental. 7

Las otras dos obras citadas no sirven por su actitud antibarroca, ya que cuando están describiendo la catedral de Barcelona, por ejemplo, al llegar a las capillas con retablos barrocos o pasan de largo o se limitan a decir que son de mal gusto.

Otra obra, como la tantas veces citada para el monasterio de Sant Cugat: Memorias históricas del Real Monasterio de San Cucufate del Vallés de Benito Moxó y de Francolí, publicada en 1790, sólo nos ha servido para obtener alguna información sobre los abades del monasterio.

No hay ni que decir que mi visión y comprensión del tema que he estudiado es ahora no sólo mucho más completa y más rica, sino también distinta.

Es indudable que se esculpió mucho en Catalunya durante este período que estudio, especialmente entre los años 1680-1700 y que los retablos oscilan entre los de gran envergadura y los modestos, pasando por todas las gamas intermedias, de acuerdo con las posibilidades del cliente. De todo ello se conserva hoy sólo una pequeña parte. Lamentarse, cuando no hay posibilidades de cambiar una situación, no sirve de nada. Pero nos queda agradecer el que personas decididas salvaran con los medios a su alcance (esconder, desmontar) durante la guerra civil, las obras que hasta hoy nos han llegado. Caso aparte fueron las catedrales de Barcelona y Girona a las que la Generalitat defendió militarmente. Vic, en cambio, fue una de las mayores víctimas de la guerra. De cuantos retablos barrocos se realizaron sólo ha quedado uno importante: el de las Carmelitas. Y se salvó porque fue tapiado.

Por ello he recurrido a fotografías de archivo para el retablo de Palafrugell, desaparecido durante la guerra civil, ya que creo debía estudiarse. Hubiera deseado hacer lo mismo con el retablo de Santa Clara de Vic, pero en los

8
archivos fotográficos (Amatller y Mas) no tienen fotografías. También me ha parecido interesante incluir fotografías de archivo de los retablos del antiguo monasterio de San Antón y Santa Clara y de Sant Benet de Sant Cugat, porque, sobre todo el primero, han sufrido modificaciones.

Agradezco la ayuda prestada en los archivos en los que he investigado: Archivo Diocesano de Vic, Archivo de la catedral de Girona, Archivo Histórico de Girona, Archivo Notarial de Arenys de Mar, Archivo de Mataró, Archivo de Olot, Archivo de la catedral de Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón y, especialmente, Archivo Notarial de Barcelona, en el que más he investigado y del que más documentos incluye este trabajo. Por esto deseo dar las gracias a su archivero D. Laureà Pagarolas y a su bibliotecaria D^a Ariana Ruiz.

También tengo que agradecer todas las facilidades que se me han dado para fotografiar los retablos en catedrales -Barcelona, Girona- y las distintas parroquias a que he acudido, que no creo necesario enumerar porque aparecen a lo largo de la documentación gráfica, y el convento de Carmelitas de Vic. Y también a Sr. párroco de Cassá el haberme dejado el cliché del retablo original, del que proceden las fotografías que incluyo en la parte gráfica.

También agradezco a D^a Isabel Coll, profesora del Departamento de Arte de la Universidad Central de Barcelona, el haberme proporcionado documentación sobre los retablos de N^a Sra. de los Dolores y N^a Sra. del Roser de Sitges.

Al Dr. D. Santiago Alcolea, catedrático de H^a del Arte de la Universidad Central de Barcelona, debo testimoniarle mi agradecimiento por su amabilidad en atenderme cuando perfilaba el tema de la tesis.

Por último, tengo que agradecer al director de la tesis, el Dr. D. Juan José Martín González, la ayuda que en todo momento he recibido de él, el interés que ha demostrado por todos los aspectos del trabajo y los conocimientos que el trabajar con él me ha proporcionado.

INTRODUCCION

9

NOTAS

- (1) MARTINELL, Cèsar: Arquitectura i escultura barroques a Catalunya. Barcelona. Ed. Alpha. 1961.
"Monumenta Cataloniae", vol. XI, pág. 133.

Estos cincuenta años no son uniformes ni desde el punto de vista histórico-político, ni económico, ni, por consiguiente, desde el punto de vista cultural y artístico.

I. Desde los años 80 hasta la Guerra de Sucesión-

Hacia 1680 es una realidad la recuperación no sólo de Barcelona, sino también de todo el Principado, tras la crisis que supuso la sublevación de Catalunya frente a la política de Olivares. Esta recuperación se inicia ya en los años 60. Pero como señala Pierre Vilar, la reactivación económica de este período no parte de Barcelona sino del campo y de villas y ciudades industriales del Principado que compiten con Barcelona -Girona, Manresa, Solsona, Olot, entre otras- y algunos puertos cuya actividad comercial crece, especialmente el de Mataró.

Los comentaristas de la época argumentaban la fiscalidad de Barcelona para explicar estos hechos. Pierre Vilan piensa que hay otras causas más importantes. En primer lugar hay una prosperidad general en el campo que se traduce en un crecimiento demográfico, unos beneficios agrícolas, una creciente comercialización de los productos agrícolas y una mano de obra más barata que influye en la industrialización de las pequeñas ciudades catalanas.

A fines del s.XVII el comercio cobra nuevo impulso y los comerciantes catalanes dedicarán sus esfuerzos a las relaciones mercantiles entre Cádiz y el Mediterráneo occidental.

Además, la autonomía monetaria de la Corona de Aragón salvó a sus reinos y con ello al Principado de las inflaciones y deflaciones periódicas que sufrió Castilla. Esta es una de las razones de que la reactivación económica empiece antes y sea más intensa en la periferia peninsular. Por ejemplo, en tanto el puerto más importante de Castilla -Sevilla- entre 1680-1700 reducía sus ingresos a la mitad,

Barcelona, que no era el único puerto catalán -Mataró, Sa¹ llo, Blanes, etc- , duplicaba la cifra (de 5.800 a 10.000 L.B.).

En Barcelona en 1680, los niveles de actividad económica y marítima han superado los de los años anteriores a la Guerra dels Segadors. Su actividad comercial e industrial -como las de otras ciudades catalanas- se vió favorecida también por los acontecimientos políticos: las continuas guerras con Francia le eliminaban este competidos en el mercado castellano. El crecimiento demográfico de la ciudad es una prueba de esta expansión económica: en 1652 la ciudad tenía 20.000 habitantes; en 1680, 34.000.

Feliu de la Penya, hombre de negocios, emprendedor y práctico, ligado a grupos de interés bien organizados, tuvo seguramente gran influencia en el Consejo de Ciento. De entre sus obras merece destacar el Fénix de Cataluña de la que no se atribuye la total paternidad. Martín Piles, comerciante de tejidos, que colabora en todas las empresas de N. Feliu de la Penya, aporta numerosas ideas. Aunque en algunos momentos apunte medidas proteccionistas, domina en la obra una visión del comercio amplia, evitando cualquier prohibición y estimulando la producción textil catalana con el fin de hacerla competitiva con la extranjera. Preconizan el puerto franco y la celebración de ferias frecuentes en Barcelona. Se propugna también la creación de una Compañía de Comercio.

Y efectivamente, Feliu de la Penya impulsa la creación de la Compañía de Comercio de la Santa Creu (1690) para el comercio con el extranjero y la primera Junta de Comercio de Barcelona (1692) que, aunque de corta vida, triunfará definitivamente en el s.XVIII.

Aunque los proyectos de Feliu de la Penya se orientan más hacia las actividades comerciales que las manufacture-ras, éstas no se olvidan, y, como hemos señalado la reactivación industrial de Barcelona y el Principado, en general, es importante a fines del s.XVII, aunque no son fruto directo de la obra de Feliu de la Penya, sino de la nueva

coyuntura señalada al principio.

El desarrollo económico impulsa, como hemos indicado,¹² el crecimiento de la ciudad de Barcelona y su prosperidad se traduce en la realización de obras públicas como la Casa de Convalecencia e iglesias, como la de la Compañía, Belén, que se inicia en 1681, o, algo más tarde, la de San Severo (1699-1705). La catedral se enriqueció con cuatro retablos barrocos: San Severo (1680), San Marcos (1682-92), San Paciano (1688) y San Ramón y San Pedro Nolasco (1688ca.). Pero también se realizaron muchos otros retablos para diversas iglesias y conventos de la ciudad, muchas veces sufragados por gremios. Y, como veremos, la actividad escultórica se extiende a muchas otras poblaciones de alrededores de Barcelona -recordemos el bello retablo de N^a Sra. del Roser de Mataró- y del resto de Cataluña. En 1680 precisamente, los escultores consiguen constituir su propia Cofradía, separándose al fin del poderoso gremio dels "fusters".

- Vic también da muestras de franca recuperación hacia 1680: en la ciudad la actividad artesanal se incrementa, en el campo de la Plana hay una nueva intensificación de los cultivos (la anterior fue inmediatamente anterior a la Guerra dels Segadors, consecuencia de la inmigración de franceses, particularmente de gascones. La dinastía de los Morató tiene este origen).

El artesanado de la ciudad goza de cierto bienestar económico. De ahí que sus gremios pudieran tener capacidad, en muchos casos, para obras sociales.

Esta expansión económica se refleja en el campo cultural. La universidad Literaria de Vic amplía el número de cátedras: en 1680 una de filosofía, en 1696 otra de retórica. Y también permite que el fervor religioso de la ciudad se manifieste en el gran número de conventos e iglesias que se edifican: iglesia de San José de los carmelitas descalzos, iglesia de la Piedad (1630-85) cuya fachada es de Josep Morató y en los retablos que para estas iglesias y conventos se esculpen como el retablo del mo-

nasterio y convento de N^a Sra. de la Merced (desde 1690)^{1,3},
el de Sant Benet de la catedral (1699) y también para pe-
queños municipios de la diócesis como Vilalleons (1686),
Santa María de Seva (1699), San Andrés de la Vola (1699), etc.

-Pero durante este período de expansión las relaciones
con Francia siguen siendo tirantes, cuando no en conflicto
abierto. Ya en 1675, tropas francesas entran en Cataluña y
toman poblaciones pirenaicas (estos hechos se reflejan en
uno de nuestros contratos: el del retablo de San Sadurní
de Maranges). Unos años después, 1689, el duque de Noailles
vuelve a atravesar la frontera. En 1691, el conde de Estrées
se sitúa con su escuadra frente a Barcelona y bombardea la
ciudad. Francia pretendía entonces que Cataluña se enfren-
tara a Carlos II.

El hecho bélico más grave para Barcelona, antes de la
Guerra de Sucesión, fue el sitio y asalto de la ciudad por
las tropas del duque de Vendôme (1697). Aunque la ciudad
opone tenaz resistencia, tiene que rendirse al fin. Este
sitio de setenta y tres días supuso para Barcelona 20.000
bombas y la destrucción de unas 1.500 casas. Los france-
ses ocupan la ciudad. Esta situación duró poco porque la
paz de Riswick -20 de septiembre de 1697- supuso la reti-
rada de los franceses, primero de otras plazas que también
habían ocupado en el Principado y, por último, de Barcelo-
na, el 4 de enero de 1698.

II. Guerra de Sucesión (1700-1714) y crisis subsiguiente (1714-20)

Los recientes acontecimientos militares, la compe-
tencia económica con Francia en el sector textil y la ayu-
da que había prestado Austria enviando tropas durante el
sitio de 1697, unido a la promesa del archiduque de man-
tener el sistema político de la Corona de Aragón, y, por
consiguiente leyes e instituciones en cada uno de sus rei-
nos, fueron causas importantes -ya que la situación es com-
pleja- en la inclinación del Principado y, en primer lugar
de la ciudad de Barcelona, hacia el pretendiente austríaco.

En 1705 el archiduque Carlos entra en Barcelona. Convo-

ca Cortes que declaran nula la elección de Felipe V.

Al año siguiente, Felipe V sitia por primera vez Barcelona, pero fracasa. La guerra sigue con altibajos para ambos bloques, hasta que la situación internacional cambia al convertirse el archiduque Carlos en emperador de Austria. Los países combatientes, encabezados por Inglaterra, temen un bloque Habsburgo que haría peligrar el equilibrio europeo tanto o más que el bloque borbónico.

El tratado de Utrecht obliga a las tropas austríacas a abandonar Cataluña. Cuando sólo se mantiene Barcelona en favor de la causa austríaca, un ejército franco-español asedia la ciudad. Al frente de las tropas va el duque de Berwick. Tras duro asedio, los barceloneses tienen que capitular. El 11 de septiembre de 1714, las tropas de Felipe V entran en Barcelona.

- Desde el punto de vista económico, el período de la guerra situado entre 1705-1711 -en el que el archiduque es considerado rey- es un período de acumulación de beneficios para importadores de trigo, productores de vinos y aguardiente, comerciantes y patronos de barcos.

El "real de a dós" creado por el archiduque es denominado en el lenguaje familiar catalán "peceta". De ahí que, como afirma Pierre Vilar, "la pesseta" moderna nace en Barcelona durante la Guerra de Sucesión, bajo un rey "intruso" (1).

Pero el cambio de coyuntura -por los acontecimientos políticos citados anteriormente- provoca la ruina de la economía catalana, que no empezará a recuperarse satisfactoriamente hasta 1720. Además, la Guerra de Sucesión y, sobre todo, el terrible sitio de Barcelona en 1714 fueron muy negativos desde el punto de vista urbanístico. Barcelona sufrió considerables destrucciones en sus edificios, a los que hay que sumar los que se destruyeron en el barrio de la Ribera para construir la Ciudadela.

-En Vic las tropas borbónicas habían entrado el 30 de agosto de 1713 en un momento en que la situación era caótica en la comarca por la lucha de ambos bandos.

- En 1716, Felipe V promulga el Decreto de Nueva Planta que sólo salva el derecho civil y el Consolat de Mar. La nueva ordenación fiscal -el Catastro- y las contribuciones de guerra para el mantenimiento de un ejército de ocupación y construcción de la Ciudadela, afectan fuertemente desde el punto de vista tributario.

La abolición de la Universidad de Barcelona, la más importante del Principado, y las otras cinco universidades catalanas y la creación de una nueva Universidad -única para toda Cataluña- en Cervera, ciudad ligada a la causa borbónica, fue otro duro golpe para la ciudad de Barcelona. En el decreto de creación de la nueva Universidad -1717- aparece bien claro el deseo de castigo a Cataluña y el de premiar a Cervera por su fidelidad.

Durante este período, los acontecimientos políticos y el estancamiento económico influyen en la mucho menor actividad artística respecto al período anterior. Pero es, quizás, mayor la paralización en Barcelona que en otros lugares del Principado. Por ejemplo, algunos retablos importantes de Pau Costa se contratan ahora; la fachada de la Piedad de Vic es de entre 1717-20. También es cierto que otras obras se paralizan, como el retablo mayor de Igualada. Quizás algunas obras de Pau Costa tardan en realizarse por el mismo motivo.

III. Última etapa-

A partir de 1720, y sobre todo de 1725, cuando ya terminan las últimas repercusiones de la Guerra de Sucesión, la reactivación económica, empezando por la comercial, es un hecho. Se constituyen pequeñas compañías comerciales que adquirirán mayor envergadura a partir de 1730.

Como afirma Pierre Vilar, se va a producir un cambio de orientación en el comercio e industria catalanes frente a su tradicional actividad mediterránea. A partir de ahora van a dirigir sus miras hacia el resto de España y el mundo colonial americano, al algodón frente a la lana, a la cantidad frente a la calidad (2).

Ello va acompañado de una intensificación de la pro-

ducción agraria. .

Pero aunque esta reactivación es evidente ya hacia 1730, hay que esperar a mediados de siglo para que adquiera verdadera importancia.

Desde el punto de vista artístico este período marca ya una inflexión hacia la depuración de las formas, fruto primero de la estancia del archiduque Carlos , y, sobre todo, desde el fin de la Guerra de Sucesión, de la influencia del clasicismo francés.

Esta depuración se apunta ya en el retablo mayor de Cadaqués, pero es, sobre todo, el retablo mayor de Igualada el que va a marcar el cambio de rumbo: la sobriedad se está imponiendo.

- En Barcelona se inicia la construcción de algunas iglesias como San Felipe Neri y se reanudan las obras de la capilla del Roser de Santa Catalina mártir, pero la actividad artística durante esta década es todavía muy discreta.

- La ciudad de Vic se recupera pronto de la crisis de la guerra y, a partir de 1719/20 son ya visibles su crecimiento demográfico, industrial y comercial.

Pero la transformación más importante de Vic va a tener lugar en el terreno urbanístico. Deja de ser una ciudad medieval para pasar a ser una ciudad barroca: se reconstruyen los arrabales, se trazan las Ramblas entre el nuevo convento del Carmen y Santa Clara, al tiempo que puertas de muralla -inútiles ya- van desapareciendo.

Obras importantes en la ciudad a partir de los años 20 son: Sant Domènec (1723), obra de los Morató; la iglesia de la Congregación de los Dolores (1724-28) de Josep Morató i Soler. También retablos, hoy desaparecidos, como el del monasterio y convento de Santa Clara, son de estos años.

NOTAS

- (1) VILAR, Pierre: Catalunya dins l'Espanya moderna. Vol. II. Barcelona. Ed. 62. 1973. Pág. 434.
- (2) VILAR, Pierre: o.c. pág. 456.

I. ASPECTOS TECNICOS

1. LAS TRAZAS.

Los retablos suelen realizarse de acuerdo con el modelo o traza que presenta el artista al cliente. En el contrato suele -aunque no siempre- hacerse referencia a ella, pero, frecuentemente, de forma muy sucinta, cuando el cliente indica que el escultor debe realizar el retablo de acuerdo con la traza que le ha presentado.

La traza queda en poder del artista o del cliente, durante el tiempo en que se va a prolongar la ejecución de la obra.

Aceptada por el cliente, la firman el propio cliente, el escultor e, incluso a veces, el notario. Algunas veces no firma el cliente, sino sólo escultor y notario. Ejemplos de ello: retablos del Roser de San Esteban de Olot y del Santo Cristo de la parroquia de Santa María de Seva. El notario puede firmar en nombre del cliente. Tal es el caso del segundo de los ejemplos citados.

En algunas ocasiones, los contratos son más explícitos y los clientes indican al escultor cómo quieren que sea el retablo. Así, por ejemplo, en el caso del retablo del escultor Pau Costa para la iglesia parroquial de Palafrugell. En el primer contrato -1708- que luego quedará anulado por el de dos años después, los clientes -sacerdotes de la parroquia y síndicos de la obra- desean un retablo igual que el que el escultor está terminando en Cassá de la Selva: "conforme a la trassa que per dits señors sindichs se firmanan que es la trassa del retaula major de la isglesia de Cassá de la Selva..."(1)

Quizás la razón estribe en que el retablo de Cassá está dedicado a San Martín, bajo cuya advocación está la iglesia y también la de Palafrugell.

Dos años más tarde, cuando se firma nuevo contrato, los clientes cambian de opinión y ahora quieren un retablo como el de Arenys de Mar. Esto no deja de ser llamativo, porque al firmar el contrato para el retablo de Arenys -1706- y en 1710 no está todavía terminado, los clientes toman muchas precauciones con la traza. Esta es obra de Pau Costa, como se indica en el con-

trato, y también se especifica que debe seguirla fielmente. Pero además, la traza debe quedar en poder de los administradores en los momentos en que no se trabaje en el retablo y sólo podrá estar en manos de Pau Costa mientras esté trabajando en ello. Y, además, subrayan "y en manera alguna li sia licit ni permés aportarsen aquell fora dita present villa..."(2)

Con el retablo para el monasterio y convento de N^a Sra. de la Merced de Vic ocurre algo similar al de Palafrugell. Los clientes quieren que el escultor siga el modelo del de N^a Sra. de la Merced de Barcelona, salvo la hornacina de N^a Sra. Respecto a ésta "Joan Francesc Morató... se obliga en treballar la pastera de Nostre Señora com un dibuix que vuy se troba en la sagristia de dit convent...de dit mestre Joan Francesc Morató acceptat..."(3) Esto último indica, además, que las trazas podían no ser del escultor que realizaba el retablo, pero también que éste debía aceptar.

Caso similar es el del retablo de Cadaqués. Joan Torras y Pau Costa, sus escultores, se comprometen a realizar el retablo "...seguint en tot la traça de plomada se executà en Santa Clara de la ciutat de Vich per Jacinto Morató, escultòr, sens faltar en cosa substancial la dita traça..."(4)

En alguna ocasión el cliente entrega la traza al artista sin que se especifique más "...Joan Torras convé y promet fer y construir un retaula...segons la planta que se li entrega de present, firmada de dit señor canonge Ignaci Boffill" (retablo de Stos. Ivo y Honorato) (5)

Otras veces, el cliente hace mención expresa en el contrato del programa iconográfico -por lo menos parte del mismo- que quiere que figure en el retablo. Así, a los hermanos Font, al realizar el retablo del monasterio de San Pedro de las Puellas, se les indica los santos que deben poner en el retablo, aunque, en este caso, algunos se aprovechan del retablo anterior.

El cliente puede indicar al escultor prácticamente todo: iconografía, dimensiones y otros detalles. Tal es el caso del retablo de Sant Vicens que el maestro Santacruz realiza para la iglesia de Rupiá por encargo de Vicens Massanet. Por esta razón no se hace mención de traza alguna.

Otro caso en que el cliente lo indica practicamente todo es el retablo de la capilla de Sta. Cecilia de Torrentbó, pedanía de la parroquia de Arenys de Munt, encargado por el canónigo de la catedral de Girona Juan de Gualba a los escultores Francisco y Juan Juliá, padre e hijo. Pero en este sentido este retablo es también interesante porque la traza, que la entrega Juan de Gualba a los escultores y, además, la firma él mismo se sigue en cuanto a su estructura arquitectónica y disposición general, pero se cambian todas las imágenes y escenas en relieve. Es también de un retablo dedicado a Sta. Cecilia como el que se va a hacer:

"Item que en lloch de la historia ques troba en dita trassa que es als peus de Santa Cecilia degan comprometen fer y posarhi la historia de la degollació de dita santa ab lo verdugo apor- tant y tenint lo punyal o ganiveta en la mà.

Item que en lo lloch de dita trassa, ahont si troba Sant Isidro hagen de posarhi las efigies de San Juan Evangelista, ab la histoira de dit santa al peu de dita efigies y en lo lloch ahont està Sant Elm degan collocarhi dit Sant Isidro y dit Sant Elm posarlo ahont en dita trassa se troba dit Sant Juan Evan- gelista.

Item que en los costats de la Mare de Deu de la Concepció que es la remate de dit retaule ahont se troban las efigies de Sant Pere y Sant Pau degan collocarhi y posarhi, ço es a la mà dreta lo Fill y a la mà esquerra lo Pare en simbulo y figura de la Coronació"(6)

Lo que parece deducirse es que, siendo el propio clien- te el que presenta la traza, y él mismo quiere tantos cambios iconográficos, o, a veces ni siquiera eso, aprovecha los mismos santos cambiándolos de lugar, sea una traza de otro retablo y que Juan de Gualba aprovecha con los cambios indicados y algu- nos otros.

Suponemos que esta práctica debía ser relativamente frecuen- te, más aún para los retablos modestos y destinados a pequeñas poblaciones como es ésta. El precio del retablo, contratado en 1710, se fija en 200 L.B. Por ello suponemos que debía ser sen- cillo.

En ocasiones se acepta la traza que presenta el maestro y

se firma, pero con algunas modificaciones que desea el cliente. Ejemplo de ello, el de las carmelitas descalzas de Vic: "...empero...que en dit retaula y a de aver columnas enteras y no pilastras com està en la traça..."

y sigue el contrato del retablo de las carmelitas: "...y que juntament dit Pau Costa age de fer Sacra Evangeli de Sant Joan y Lavabo de relleu, si y conforme es en la capella del gloriós Sant Bernat Calvó de la seu de Vich..."(7). Estos relieves no figuran en el retablo tal y como se conserva hoy ¿No llegaron a hacerse?. ¿Fueron sustituidos más tarde por algunos de los medallones con pinturas de santos?.

Ya hemos indicado que, algunas veces, el escultor que realiza el retablo lo hace siguiendo la traza de otro u otros (el ya citado caso del retablo de los Stos Ivo y Honorato de la catedral de Girona). Otro ejemplo lo tenemos en Jacinto Trulls, quien al esculpir el retablo de San Severo de la catedral de Barcelona sigue la traza del escultor Pedro Serra, salvo para el relieve que está bajo la hornacina del santo y las gradas que se toman de otra traza, ésta de Santacruz.

Esto último puede llevar a la conclusión de que, en principio, se debió encargar sucesivamente a cada uno de los maestros que hacen las trazas y, después, por razones económicas, o de otro tipo, pero lo más probable es que fueran económicas, no llegaron a acuerdo con los administradores de la capilla de San Severo y el que finalmente realizó el retablo fue Trulls.

Especialmente interesantes a este respecto son los documentos firmados con el exclusivo objeto de que un escultor realice una traza. Son excepcionales y su mayor interés radica, creemos, en que nos permiten conocer lo que se pagaba por una traza.

Miquel Llavina, escultor, recibe el 7 de agosto de 1723, 25 reales de 8, por la traza del retablo y capilla de N^a Sra. del Roser para el convento de Santa Catalina mártir.⁽⁸⁾ Pero también en la misma fecha le piden un modelo para lo mismo. El modelo ha de ser de madera, pintado, de ocho palmos de altura. Le permiten que pinte los misterios del Rosario, en vez de esculpirlos, porque consideran que le dan poco tiempo para

23
realizar el modelo. Debe entregarlos al prior y proms de la Cofradía del Roser el 15 de septiembre del mismo año. Se le pagarán 100 L.B. (9). Y, efectivamente, este pago consta en un recibo fechado el 18 de septiembre (10).

En otro recibo -fechado el 25 de febrero de 1724- consta que se le pagan a Pere Costa 35 libras barcelonesas por una traza para el mismo retablo y capilla del Roser (11). O bien los cofrades no habían quedado satisfechos con las trazas anteriores, o no habían llegado a acuerdo con Llavina para su realización.

NOTAS al cap. I.

- (1) Apéndice documental nº 277
- (2) " " " 272
- (3) " " " 213
- (4) GUITERT Y FONTSERE, Joaquín: Cadaqués. Su iglesia y su altar mayor. La Selva del Campo. Mas Catalonia. 1954. Pág. 26.
- (5) Apéndice documental nº 260
- (6) " " " 284
- (7) " " " 227
- (8) " " " 127
- (9) " " " 128
- (10) " " " 129
- (11) " " " 131

2. LUGAR DE TRABAJO.

A través de la documentación se puede constatar que el escultor tiene el taller en su propia casa, donde trabaja contando con la ayuda de sus oficiales.

Ahora bien, el escultor realiza obras muchas veces para lugares alejados o relativamente alejados de su ciudad y, por tanto, de su taller. En este caso puede ocurrir que realice la obra en su taller y, una vez terminada, se transporte al lugar de destino o bien vaya a trabajar al lugar donde le encargan la obra. Tenemos bastantes ejemplos de una u otra solución.

En el primer caso, o sea el que el escultor realice la obra en su taller, el contrato suele determinar medio de transporte, quién y cuánto se paga por el transporte y si el viaje del escultor para asentar la obra corre por cuenta propia o del cliente. En el contrato para el retablo mayor de la iglesia de Rupiá, firmado por Francisco Santacruz, escultor, y Vicens Massanet, sacerdote, quien sufraga toda la obra artística de Rupiá, Massanet paga los portes desde el taller de Santacruz hasta la iglesia de Rupiá. Los duques de Cardona costearán "el portear el retablo desde la ciudad de Manresa al castillo de la villa de Cardona..."(1) realizado por Pau Sunyer.

En el caso del retablo dedicado a N^{ra} Sra. del Roser, también para la parroquia de Rupiá, se le pagan al maestro Joan Roig 11 LB. por trasladarse personalmente a asentar el retablo y 12 L.B. por las correspondientes que Roig ha pagado al marinero que ha trasladado este retablo desde Sitges hasta Palamós. En cambio, cuando los Roig, padre e hijo, tienen que ir a asentar a dicha iglesia de Rupiá otro retablo que se les ha encargado -el del Santo Cristo- tienen que pagarse el viaje por cuenta propia. Al cargo del albacea testamentario de V. Massanet, el sacerdote Pau Torres, corren los gastos de transporte del retablo: "Item es pactat que dit reverent Pau Torres, en dit nom, haje de fer aportar dit retaula...desde

la casa de dits pare y fill Roigs a la dita parrochial iglesia de Sant Vicens de Rupiá, a gastos y despeses de dita marmoraria.

Item es pactat que dits pare y fill Roigs tingan obligació a sos gastos de anar en dita parrochial iglesia de Rupiá per posar y asentar dit retaula..."(2)

El contrato del retablo del convento de N^a Sra. de Gracia de Ampurias estipula que el escultor Santacruz y sus oficiales deben pagarse el viaje desde Barcelona para asentar el retablo, pero los gastos de lo que se prolongue su estancia para dicho trabajo lo pagará el convento: "Item que lo dit Santacruz sia obligat anar a asentar dit retaula, fentli empero lo gasto a ell y a sos officials dit convent tot lo temps que sia necessari per a asentar dit retaula, pero no lo gasto del camí". (3)

En estos casos en que el retablo se transporta, caben deterioros. Tampoco se olvida esto en los contratos. En éste último retablo se indica en el contrato, que en el caso de que hubiera deterioro, corre a cargo del escultor: "Item que sia obligat dit Santacruz, en cas que en lo portar dit retaula se rompés o altrament espatllás alguna cosa de dit retaula, sia obligat a acomodar y per consegüent possar dit retaula y assentarlo ab tota perfecció a costas suas" (4)

Pero es evidente que se procura que no haya deterioros y para ello se cuida el traslado. En el caso del retablo que Jaume Escarabatxeras hace para San Sadurní de Maranges se incluye en el contrato una cláusula que es prueba de ello: "Item lo dit Jaume Escarabatxeras promet que lo dit retaula posarà, conduhirà y clavarà dins las caxas que se li entregaràn, per aportar dit retaula en dit lloch de Maranges" (5)

En algún caso, los clientes van a buscar el retablo a la ciudad y taller donde trabaja el escultor. Tal es el caso del retablo de N^a Sra. de les Dones de Taradell. Pau Costa lo realizará en su taller de Vic y "...fet y fabricat que sia aquell, que ditas senyoras administradoras y administradors respectius...lo hajan de anar a cercar a la ciutat de Vic

en casa de dit Costa..." (6). Costa se trasladará después al pueblo de Taradell para asentar el retablo por cuenta propia.

En el segundo caso, es decir, que el escultor se traslada al lugar de la obra que se le encarga para realizarla allí, algunos contratos son muy explícitos, concretamente los de Pau Costa en distintas localidades. Como ejemplo, los de Palafrugell -1º y 2º contrato- para realizar el retablo de San Martín de la parroquia. Tomamos el segundo y definitivo. Se pone a disposición del escultor lugar adecuado para trabajar, casa con todo lo necesario para él, su familia y oficiales que colaborarán con él en la obra: "Primerament de donarli puesto capás per treballar y fer dit retaula y tenir la fusta y obra treballada tot lo temps que continuarà la obra de dit retaula.

Item prometen donarli casa capás per habitar ell y tota la familia y tots los qui treballaràn en dit retaula, donantli llits, roba y taula, tarrissa, vidre, mobles de cuyna, banchs, taulas y tot lo necessari de una casa". (7)

Muy interesante resulta también el hecho de que se le considere exento de impuestos y otras obligaciones durante su estancia: "Item que serà franch de tallas, allotjaments de soldats, de anar a bagatges y altres serveys dell Rey y aximateix de tots drets y imposicions per tot lo que aja manester per gasto de la casa y familia..." (8).

También suele especificarse en este segundo caso en que el escultor trabaja en el lugar de la obra, a cuenta de quien corren los gastos del transporte de la madera. En este mismo contrato del retablo de Palafrugell, se acuerda que Costa tiene obligación de costear el transporte desde el lugar en que se tala hasta el mar, buena playa en la que se pueda embarcar, así como de pagar a los que la subirán a la barca. A partir de aquí, el transporte corre a medias -Costa y los síndicos de Palafrugell- con la condición de que "...no tingan dits senyors sindichs obligació de fer anar a sercar dita fusta mes lluny que es de dit present Castell de Palafrugell fins a Llobregat" (9).

En términos generales, podemos afirmar que cuando los

retablos para localidades foráneas al escultor son pequeños o de medianas dimensiones, el escultor los realiza en su propio taller y cuando se trata de grandes obras se traslada al lugar del encargo. Como ejemplo, Pau Costa: los pequeños retablos de Seva, Taradell, etc. los realiza en su taller de Vic; los grandes retablos de Palafrugell, Arenys, Cadaqués, etc. va a realizarlos a cada una de estas poblaciones.

Lo mismo ocurre con la labor de dorado. Por piezas, el dorador lo va dorando en su taller. Cuando se trata de grandes obras, ejemplo: retablo de Arenys, el dorador se traslada, con su taller a la población y se les procura habitación.

Razón de más todavía, cuando se trata de pintar cimborrios, pilastras, etc. adosados a la obra arquitectónica. Tal es el caso de la capilla de San Benet del monasterio de Sant Cugat. En el contrato se estipula que "...durant la dita obra hage idt illustrisim y molt reverent abat y capitol de donar a dits Loyga y Muxi decent habitació per si y per sos fadrins, haventlos de prestar los aliments de menjar, beurer y dormir en dit monastir be y decentment..."(10).

NOTAS, al cap. 2.

(1)	Apéndice documental nº	303	
(2)	"	"	241
(3)	"	"	257
(4)	"	"	257
(5)	"	"	295
(6)	"	"	226
(7)	"	"	278
(8)	"	"	278
(9)	"	"	278
(10)	"	"	169

3. MATERIALES.

El material por excelencia para la realización de retablos es la madera.

En los contratos -en su mayoría- el cliente indica el tipo de madera que desea. A este respecto, podemos decir que en la mayor parte de ellos la madera deseada por el cliente es la de álamo blanco. Este material no es usual en el resto de España..

A veces, se especifica, además, que sea seca y más frecuentemente que sea de álamo blanco de buena calidad, o incluso ambas cosas: "de albre blanc y de bona calitat, seca y de bona gruxa..."(1)

En menor medida se solicitan otras maderas: tilo (retablo de N^a Sra. de la Merced de Vic, por ejemplo) o de temblón (retablo Carmelitas de Vic). En este último retablo, caso poco frecuente, se le deja al escultor la posibilidad de escoger entre tres maderas distintas: "Pau Costa...promet fer y construir un retaula nou de fusta de alba, tell o trèmol..."(2).

En algún caso se indica la zona geográfica de donde debe ser la madera. En este caso no señala tipo de madera: "Item que tota la fusta...haja de esser del territori del Vallés..." (retablo del monasterio de Sant Pere de las Puellas)(3).

Otros materiales que necesita el escultor, aunque a ellos no se hace prácticamente referencia, son los clavos, la cola, todo ello para el ensamblaje.

Unos documentos muy interesantes, en relación con el retablo de San Severo de la catedral de Barcelona, son los relativos precisamente a la madera entregada para el retablo. El "fuster" Agustí Llinás entrega al escultor maderas de peor calidad a la estipulada en el contrato, concretamente de choipo y pino. Se especifican las piezas del retablo que tienen estas maderas.

La cofradía de fusters envía unos delegados a casa del dorador donde se encontraban ya las piezas del retablo para el dorado. Comprueban el hecho. Por la descripción que hacen

parece que Llinás combina para las piezas madera de álamo con madera de chopo, con objeto de que ésta última pase desapercibida: "Primo en lo tauló de quant clavaren lo clau al cap de dit gloriós sant Sever, avem trobat un mitjá que es de fusta de poll de cap a cap.

Item als altres dos taulons un llistó a cada un a la vora, també de poll.

Item a duas pilastras, dos quartos de columnas, ço es un quarto en cada una y detrás de ditas pilastras, dos llencas de fusta de poll..." (4) y sigue todavía..

Actúan expeditivamente. Secuestran las piezas, obligando al dorador -Pau Llorens- bajo multa si incumple, a que se comprometa a no sacar, ni dejar sacar, las piezas de su taller.

Llinás se compromete en el plazo de ocho días a entregar a Trulls, el escultor, madera de buena calidad. Y en caso de que los prohombres de la cofradía de fusters consideren que no debía de haber entregado madera de chopo tendrá que pagar al escultor todas las piezas que tenga que repetir.

¿A expensas de quien va la madera: cliente o escultor?

En algunos casos se especifica, no en otros. Ahora bien, como en la mayoría de los casos en que se especifica corre a cuenta del escultor, creemos que debe ser lo habitual. Suele haber fórmulas bastante claras en algunos contratos como ésta: "...que tot lo demás ha de correr per compte de dit Santacruz en lo tocant a la fusta" (retablo mayor de Rupió) (5), o también éstas otras:

"...prometent dit Torres per la fusta y mans pagar a dit Roig sis centas lliuras barcelonesas..." (6)

"...posanthi dit senyor Joan Roig tota la fusta y demás necessari" (7)

"Tota la qual fusta hi haja de posar a sos gastos propis y despesas" (8).

Pero hay también contratos en los que aparece claramente expresado que es el cliente el que entrega la madera: "...qualitat de fusta que per dita reverent mare priora y convent los serà ministrada o donada per dit efecte..." (9), y, una vez más, el tantas veces citado retablo de Arenys:

"Item ab pacte que los dits administradors prometen y offereixen a dit Pau Costa...tota la fusta que serà menester per la fàbrica de dit retaule; entés, emperò, y declarat que tota la fusta que vuy se troba dins la dita iglesia se li entregará y aquesta hage de rebre dit Costa de la manera que se troba tallada y serrada, y tota aquella fusta que després se serà menester se li entregará serrada ab lo gruix necessari per la dita fàbrica, conforme ho dirà y especificará lo dit Pau Costa" (10).

Este texto es, además, doblemente interesante porque si bien Costa se ve obligado a aprovechar la madera que ya había (¿del anterior contrato firmado con el escultor Santacruz?), la que haya que añadir se le dará preparada tal como la pida.

En el contrato para el retablo de Cadaqués se estipula que los escultores ponen la madera: "...pagantse ells la fusta que serà necessaria per fer dit retaule, escorns, balustrada y candeleros sobredits..."⁽¹¹⁾ Pero de las 4.550 L.B. que van a pagarles por el retablo, los regidores de Cadaqués se comprometen a adelantarles 350 L.B. para que compren madera. Y respecto a la madera, el contrato señala muy explícitamente como se reparten los costes del transporte:

"Item que los dits regidors hajan a llurs gastos de anar a buscar y aportar tota la fusta necessaria per la fàbrica desde la bora del mar de Barcelona a la dita vila de Cadaqués, posantla dits Torras y Costa a llurs gastos en dita vora del mar de Barcelona..." (12)

En el contrato para el retablo de N^{ra} Sra. del Roser de Mataró, Riera acepta una cantidad -1022 L.B., 15 s.- pero de ello hay que descontar "la arquitectura, valor de la fusta, claus, aiguacuit y altres materials se han menester" (13), por lo que a los escultores les quedan 662 L.B., 15 s. para su labor de escultura y talla, es decir, aproximadamente el 65% de la cantidad inicial. Por tanto, hay que suponer que en aquellos casos en que todos estos gastos de material y fuster (preparar la madera y obra arquitectónica, aunque éste último no siempre) tiene que pagarlos, ello le representará

entre 30/40 % de la cantidad que se le entrega. Por ello, hay que suponer que, salvo los escultores más importantes que tenían contratadas varias obras a un tiempo (Pau Costa, por ejemplo), el escultor destinaría la cantidad inicial que se le entrega en el acto de la firma del contrato a comprar los materiales. Esto en el caso de que se le entregue un tercio del total. En los casos en que en el primer plazo se le entrega menos cantidad, es probable que no compre la madera de una sola vez, sino a plazos.

Si a ello añadimos que los plazos estipulados para pagar al escultor muchas veces se demoraban, y acababa de cobrar algún tiempo después de terminada la obra, el escultor no viviría muchas veces en condiciones holgadas.

Documento muy interesante, por ser poco habituales este tipo de documentos, es el que nos permite conocer que el escultor Joan Francesc Moretó ha comprado una partida de madera de álamo blanco por el precio de 9,5 dupleas de oro. El interés reside no en el precio, porque al no saber la cantidad de madera que ha comprado, no podemos deducir a cuanto se pagaba, sino en el hecho de que Moretó la pagará en dos plazos: el primero de 5,5 doblas el día de San Juan del año siguiente y las restantes 4,5 el día de la festividad de Todos los santos del mismo año 1705. (14). Ello prueba lo que venimos diciendo.

¿Hemos de suponer que cuando se indica en el contrato: "per la fàbrica de dit retaula...donar y pagar..." la cantidad pagada al escultor es sólo por el trabajo?. Si dudamos es porque en los contratos en que aparece esta fórmula no se hace mención en ningún momento a que la madera vaya por cuenta del cliente y sí se indica que tipo de madera quiere el cliente que utilice el escultor.

En cambio, en los casos citados en los que la madera va por cuenta del cliente, no se indica que tipo de madera desea, obviamente, puesto que la va a comprar él.

Por lo tanto, aún en los casos en que se exprese "per tota la qual obra", "per la fàbrica" o "per fer o fabricar",

"per lo compliment de la fàbrica y mans", o incluso, ejemplos como el contrato de San Marcos de la catedral de Barcelona: "Item es pactat que lo dit Vilar age de fer dit retaula de fusta de alba seca, pagant y corrent per son compte y gasto tota la esculptura, arquitectura y talla conforme està la trasa..." (15), incluye la madera.

NOTAS al cap. 3.

- | | | | |
|------|---|----|-----|
| (1) | Apéndice documental | nº | 271 |
| (2) | " | " | 227 |
| (3) | " | " | 103 |
| (4) | " | " | 51 |
| (5) | " | " | 233 |
| (6) | " | " | 60 |
| (7) | " | " | 178 |
| (8) | " | " | 213 |
| (9) | " | " | 230 |
| (10) | " | " | 272 |
| (11) | GUITERT Y FONTSERE, Joaquín: Cadaqués. Su iglesia y su altar mayor. La Selva del Campo. Mas Catalonia. 1954. pág. 26. | | |
| (12) | GUITERT Y FONTSERE: o.c. pág. 27 | | |
| (13) | Apéndice documental | nº | 189 |
| (14) | " | " | 228 |
| (15) | " | " | 52 |

4. PRECIOS DE LOS RETABLOS Y FORMAS DE PAGO.

Los precios oscilaban mucho según tamaño, mayor o menor complejidad arquitectónica, número de figuras de bulto y de relieves, etc. Desde retablos sencillos, como por ejemplo el de San Isidro de Sant Boi de Lluçanés por el que se le paga a Joan Francesc Morató 160 L.B. en 1700, a otros muy monumentales, como los de Arenys (1706), Cadaqués (1723), Palafrugell (1710) e Igualada (1718) por los que se paga 3.300, 4.550, 5.500 y 8.200 L.B. respectivamente.

Sin embargo, creemos que los precios oscilaban no sólo en función de la obra -tamaño, número de figuras, adornos, etc- sino también del escultor, ya que no todos se cotizaban igual. Nos parece bajo el precio que se fija al escultor Trulls por realizar el retablo para la Universidad Literaria de Barcelona: 150 L.B., más dos doblas de oro (once L.B. más) por albricias en caso de que el retablo, una vez examinado por los peritos, esté conforme a la traza. Es un retablo del que se hace extensa referencia en el capítulo Iconografía y, aunque es pequeño, dado el número de figuras de bulto redondo, en altorrelieve, motivos decorativos, etc. Parece que es un precio bajo (1). Aunque tampoco al dorador se le paga mucho: 165 L.B. y cuatro doblas también por albricias. Quizás el tamaño contaba mucho y esto corrobora lo que hemos dicho en el capítulo Materiales: que la madera se cotizaba, proporcionalmente, casi tanto como la mano de obra.

Siempre se pagan a plazos. Hay una serie de variantes en los plazos. Los más frecuentes son los pagos en tres plazos, que a su vez, presentan dos modalidades:

- la primera: primer plazo en el momento de la firma del contrato. Segundo plazo a la mitad de la obra o bien terminado el primer cuerpo, que en muchos retablos es aproximadamente la mitad de la obra. Tercero, asentado e inspeccionado el retablo.
- la segunda, menos frecuente, es la de escoger festividades destacadas para pagar los plazos. Ejemplo: el retablo del Santo Cristo de Seva (segundo plazo: día de S.Miguel, ter-

Otras veces, aunque es menos frecuente, en vez de tres se pagan en cuatro plazos.

Aunque lo habitual es que el primer plazo se pague el día de la firma del contrato, hay algunas excepciones y en estos casos el primer plazo se paga el día que el escultor empieza a trabajar, que, habitualmente, es pocos días después de la firma del contrato (ejemplo: retablo del monasterio de San Antón y Santa Clara).

En los grandes retablos, cuya realización se suele prolongar durante varios años -seis, ocho- los plazos suelen ser anuales. Se paga una cantidad inicial al firmarse el contrato y luego, plazos iguales y anuales en tanto dura la obra (ejemplos: retablos de Arenys, Cadaqués). Pero en algunos retablos los plazos anuales se prolongan más allá de la obra. Ejemplo: retablo del monasterio de Santa Catalina mártir, cuya obra se calcula en tres años y se estipula pagar en seis; el de San Benet del monasterio de Sant Cugat cuya realización se fija en cuatro años y se acuerda pagar en siete; el de S. Martín de Palafrugell, cuya obra se calcula dure seis años y se acuerda pagar en ocho. Podríamos poner más ejemplos.

Aunque es bastante excepcional, pueden no establecerse plazos en el contrato, sino solamente consignar la cantidad total que se va a pagar. Por ejemplo en el caso del retablo de N^{ra} Sra. del Roser de Mataró o Santa Clara de Vic. En el contrato de éste último se indica que la cantidad -2000 L.B.- "...aniràn pagan y satisfent la sobredita quantitat segons lo que auràn treballat y aniràn treballan..." (2)

El retablo del convento y monasterio de la Merced de Vic se realiza en dos fases. La primera -zócalo, sagrario y gradas- corre a cargo de los escultores Pau Costa y Joan Vila. El contrato se firma en junio de 1690 y el 27 de abril de 1691 está realizada y pagada esta primera fase. La suma asciende a 324 L.B. En 1700 se inicia la segunda fase al firmarse un contrato con Joan Francesc Morató quien debe reparar lo ya realizado y terminar el retablo. Se le pagarán 700 L.B. Se firma el contrato el 24 de junio de 1700, pero

el primer plazo de 100 L.B. no se le paga a Morató hasta la festividad de Todos los santos, día en que se irán pagando cada años los plazos siguientes, a razón de 50 L.B. cada uno. Así hasta que termine de pagarse, lo cual supone terminar de pagárselo al cabo de 12 años. Para la realización de este retablo se ha fijado un periodo de 6 años.

Los contratos suelen ser muy cuidadosos en los aspectos económicos. En el del retablo de San Benet para el monasterio de Sant Cugat que realiza Santacruz se señala:

"Item...que si per cas antes de acabarse la dita obra de dit retaulo, que com dit es ha de ser dins lo termini de dits quatre anys, Nostre Senyor disposave (lo que no permite) de la vida de dit Francisco Santa Crus, en tal cas se haje de visurar per dos personas expertas, anomenadores una per quiscuna de ditas parts, ço es, una per part dels hereus de dit Francisco Santacruz y la latre per part de dit abat y capitol, la obra ques trobarà esser feta per dit retaulo y si acás constava que dita obra...valgués menos en dita ocasió de la quantitat que dit Santacruz a les ores haurà rebuda...tinga obligació la fermansa avall escrita de continuar la dita obra fins al valor de la quantitat que dit Francisco Santacruz haurà rebut..."

pero también se añade más adelante "...si acás serà trobat valer mes la obra feta per dit Santacruz del que haurà rebut, tingan obligació de pagarla..." (3)

En la práctica, muchas veces, los últimos plazos se prolongan bastante más allá de lo estipulado en el contrato. Un buen ejemplo es el retablo de N^a Sra del Roser de la iglesia de San Esteban de Olot. El contrato, firmado en 1704, indica que la obra ha de realizarse en tres años. Divide la cantidad total -2.000 L.B.- en cinco plazos: el cuarto plazo se pagará asentada e inspeccionada la obra y el quinto dos años después. El 13 de septiembre de 1707 está ya terminado el retablo, (4), fecha en que se le pagan 85 L.B. y en el recibo de dicha cantidad, Pau Costa reconoce haber percibido hasta la fecha -en diversos plazos- 1.100 L.B. Por lo tanto, al término del retablo no se le adeudan 400 L.B. como esti-

pulaba el contrato, sino 815 L.B. Casi siete años más tarde, el 8 de enero de 1714, se le pagan 300 L.B. (5) con las que no sabemos si se ha saldado ya la deuda, o todavía queda alguna cantidad pendiente.

El retablo de Palafrugell -1710- a pagar en ocho años, no se ha terminado de pagar a Costa cuando este muere en 1726, ya que en su codicilo dispone:

"dexo y llego al reverent Sebastiá Escofet, prevere beneficiat de la iglesia parroquial de dita vila de Cadaqués, cent sexanta lliuras, moneda barcelonesa, per ell abedoras y cobradoras de la Universitat y obra de la iglesia de la vila de Palafrugell, a bon comta de major quantitat que la dita Universitat y obra me están devent per la fàbrica del retaule major de dita iglesia que tinch fet..." (6).

Pero tanto en este último caso como en otros, hemos constatado que, además de demorarse el pagar los plazos, a su vez, se subdividen en plazos menores. Esto no afecta sólo a los grandes retablos sino, incluso, a retablos bastante modestos como el de San Isidro de Sant Boi de Lluçanés. El escultor Morató afirma haber recibido 129 L.B., 10 s. "...a vobis dicto reverendo doctori et Hiacintho Bartrany, numerando realiter et de facto diversis vicibus sive solutionibus... Et restantes triginta libras et decem solidos habui et recepi... per manus Joannii Fabrega, bracerii..." (7).

Las pequeñas parroquias parecen tener dificultades en pagar. Acabamos de ver un ejemplo. Otro es el de Santa Agnès de Malanyanes. Joseph Mas (8) ha debido ver los contratos por los detalles que nos ofrece. Pero no da la fuente. Los propietarios del pueblo prometieron al párroco una cantidad -en dinero o en especies- para un nuevo retablo dedicado a Santa Agnès. El contrato se firmó el 27 de abril de 1681. Las partes contratantes eran el párroco y administradores de la obra de la iglesia y el escultor Jaume Roix al que se acordó pagar 300 L.B. Entonces se convoca un consejo general de los feligreses de la parroquia y, a propuesta del administrador de la cofradía del Roser, se determinó que cada feligrés daría 1/30 de su cosecha. El párroco al ser propietario del

mas Verdaguer, se supone una gran finca, contribuiría con 100 L.B.

También tienen dificultades en pagar las cofradías. Por ejemplo, la del Roser de Mataró que sufraga el retablo de N^a Sra. del Roser de la parroquia de esta localidad. En el contrato que se firma con los escultores, A. Riera y Ll. Bonifás, no aparece indicado cuando se van a pagar los plazos. La documentación encontrada nos demuestra, en primer lugar, que las cantidades que se pagan en cada uno de los plazos suelen ser pequeñas (82, 48 y 7 s., 32 L.B., etc.) Excepcionalmente hay un plazo de 200 L.B. En alguna ocasión se pagan tres recibos en la misma fecha (9 de junio de 1691). La razón es que cada una de las cantidades que el claveró de la cofradía entrega a Antoni Riera tiene una procedencia distinta. Por ejemplo, por el que se pagan 48 L.B. 7 s. se indica "...procedit dicta quantitas, minimum quatuordecim librae de caritatis de devots y las restants trenta quatre lliures, un sou de caritatis de las sistelletes"⁽⁹⁾. Estas eran dos de las varias fuentes de ingresos de la cofradía para sufragar después sus gastos, en este caso el retablo.

El 20 de junio de 1695, Marià Riera recibe en nombre propio y también como procurador de su padre 31 L.B., 4 s. 5 dr. No se deduce que sea el último recibo, pero sí consta en éste que el retablo está terminado "...pro constructione et fabrica tabulati lignei sive retaule Beatae Mariae de Rosario, quod pro computo dictae confratriae sumptibus dicti patris mei et meis factum jam est tum et positum in prefata ecclesia..."⁽¹⁰⁾

Pero también otros clientes, como los capítulos catedrales pueden subdividir un plazo en varios y demorar los pagos. Ejemplo de ello lo tenemos en el retablo de la Concepción de Girona. El primer plazo se paga a Pau Costa el 27 de junio de 1714 y de una sola vez. Ascende a 200 L.B. El segundo plazo se le entrega poco después, 6 de octubre de 1714 y también se paga de una sola vez. Pero estos dos plazos no presentaban problemas de pago, ya que el canónigo Ch. Rich había depositado 400 L.B. para sufragarlo. Lo que ocurre es que el escul-

tor pide más "scultor qui nunc fecit altare Sancti Ivonis petit de manufactura dictis altaris Beatae Mariae Conceptionis sexcentum libras (11) y como C. Rich no está dispuesto a dejar más de 400 L.B. se acuerda "...aliter si dictus D. Rich nolit solvere magis, solvat administratio operis" (12). Es pues, el tercer plazo, el que debe abonar la administración de la catedral, el que se demora. De todo ello -como de los dos primeros plazos- tenemos cumplida información en els Comptes de la Obra de la catedral de Girona. Del tercer plazo se da una cantidad a cuenta de 50 L.B. el 30 de julio de 1715. El resto del tercer plazo se le paga entre el 4 de marzo de 1716 y el 10 de enero de 1718, con un total de seis pagos parciales, aunque éstos no suman 200 L.B. sino algo más, 220 L.B. No tenemos información de porqué se le paga más. El retablo debió terminarse entre fines de septiembre-primeros de octubre de 1715.

Entre el 14 de marzo y el 23 de marzo de 1719 se le pagarán a Pau Costa 110 L.B. más por este retablo, cantidad fraccionada en dos plazos de 50 y 60 L.B. La razón de esta cantidad adicional -como señalan els Comptes de la Obra- es que Costa debe llevar a cabo reformas en la planta para poderlo acomodar a la capilla a que iba destinado "canonge Anton Quintana, com a administrador...se servirà pagar a mestre Pau Costa, escultor, cent y deu lliuras, dihem 110 L., y las quals son per lo que de nou agué de fer al retaula de la Concepció...se li donà orde mudàs la planta per no poderse executar la que tenia feta sens evident dany de la portallada que correspon a la capella en que està dit retaula..." (13)

Algunas veces se completa lo que debe pagarse al escultor entregándole el retablo viejo: "Primerament lo dit mestre Pau Costa per la quantitat de dines que baix ab lo subsegüent capitol ab las pagas y solucions que convindràn en dit capitol y per la donació del retaula vell que es en dit altar..." (14).

Aunque lo habitual es que se pague en metálico, a veces, se hace, por lo menos en parte, en especies. Tenemos ejemplos en el retablo de N^{ra} Sra. del Roser para Santa Maria de Sans

"...prometen donar y pagar a dit Santa Crus...dos centas lliuras, moneda barcelonesa, y quatre corteras de blat, bo y rebedor" (15) y en el retablo de Santa Perpetua de Moguda esculpido por Roig. En éste último, en un recibo de 6 de noviembre de 1687, por el que se le pagan 82 L.B., 14 s., se indica que, de las 389 L.B. 8 s. ya pagados, parte se ha entregado en metálico y parte se ha pagado con trigo.(16).

E incluso, alguna vez se paga en madera. Ejemplo de ello el retablo mayor de las Jerónimas de Barcelona. En el segundo plazo, una parte de la cantidad a percibir por el escultor Francisco Santacruz, hijo, la cobra en su equivalente en madera de álamo blanco. Esta posibilidad de pagar parte de la obra con madera había ya quedado estipulada en el contrato:

"Item es pactat y concordat que lo dit Francisco Santacruz tinga obligació y hage de pendrer tota la fusta que dita dona Serafina Mora tinga en son poder y voldrà entregarli, estimada per dos experts, elegidors y nomenadors lo un per dita senyora dona Serafina y lo altra per dit Santacruz, pagant dit Santacruz a dita senyora lo que dits experts judicaràn, la qual hage dit Santacruz de pendrer en desquiti del preu del retaula" (17).

En alguna ocasión, aunque no debía ser muy habitual, se pagaba por medio de letra de cambio. Así cobra Jerónimo Escarabatxeras el segundo plazo del retablo de Miralcamp:

"...per mans de Joseph March, botiguer de telas, ciutadà de Barcelona y en virtud de una lletra per orde de dits jurats a dit Escarabatxeras..."(18). Creemos que este procedimiento de pago se utilizaría, a veces, cuando había bastante distancia entre el lugar donde vivía el cliente y el del escultor, como en este caso.

Otras veces, los escultores tienen procuradores que se encargan de cobrarles algunas de sus obras, o parte de las mismas. En este caso destaca, como casi siempre, Pau Costa, que como simultaneaba la realización de varias obras a un tiempo y en lugares distintos, tuvo varios procuradores, destacados en distintas localidades que le cobraban los plazos de las obras. Como tal actuó en varias ocasiones su hijo Pere Costa

otros fueron Francisco Parera, comerciante de Girona (19), Joan Vadrinas de Santa Eulalia de Berga (20), etc., pero el más importante de sus procuradores, por lo menos de acuerdo con la documentación encontrada, es Ginés Monsech, fuster de Torelló. Por un documento notarial de 25 de marzo de 1708, Monsech confirma haber cobrado, en nombre de Pau Costa, 500 L.B. a cuenta de las 2.000 L.B. en que se estipuló el retablo de N^a Sra. del Roser de Olot. En realidad, en metálico cobra 400 L.B. ya que 100 L.B., José Ferrusola, presbítero de Olot, las ha entregado, de acuerdo con lo dispuesto por el propio Monsech a Juan Gallart, pintor de Barcelona, que ha mantenido en su casa a Pedro Costa, hijo del escultor (21).

Un interesante documento de 30 de mayo de 1709 da cuenta de que ha cobrado para Pau Costa 2.034 L.B., 14 s., 8 dr. que corresponden a plazos de los retablos de Torelló, Olot, Palafrugell y Arenys. El documento indica también el destino que se da a esta cantidad. Pau Costa la emplea en: "...pro satisfactione diversarum emptio num ligni, vulgo compras de fusta, claus, ayguacuyt, soldadas de officials, preus o valor de grans y altres gastos..." (22).

En 1714 Monsech sigue siendo todavía procurador de Costa. Cobra un recibo, al que hemos hecho referencia ya, de 300 L.B. a cuenta del retablo de Olot que hace siete años está ya terminado (23).

Los monasterios se servían, a veces, de sus tierras u otras propiedades para establecer censos -preferentemente: censos perpetuos- para pagar sus obras, entre ellas retablos. Uno de éstos es el monasterio de Sant Cugat (hacemos referencia a ello en el cap. Clientes, II^a parte). Otro el monasterio y convento de las carmelitas descalzas de Mataró. Los escultores Antonio Riera y su hijo Mariano realizan obras para el convento. Alguna arquitectónica "pro fabrica et constructione ecclesiae et loquutoriorum presentis vestri et novi monasterii..." (24) y también el retablo mayor para la nueva iglesia. El monasterio estableció un censo perpetuo (1688) para dichos escultores por la cantidad de 747L., 3 s., 4 dr. que ellos prestan al monasterio (25). En el mismo documento se hace referen-

cia a que el precio del retablo que ambos escultores han realizado para el monasterio es similar, 700 L.B. tal como se estipuló en el contrato firmado el 26 de abril de 1687.

En otro documento de la misma fecha que el anterior (26) = 4 de febrero de 1690 - reciben 400 L.B. a cuenta del retablo, ya terminado, como se indica en este mismo recibo. Unos días después, 15 de febrero de 1690 (27), reciben 278 L.B. a cuenta del retablo. En el mismo recibo se indica que ya han recibido 422 L.B. por lo que el retablo queda totalmente satisfecho. Por lo tanto, con el censo, los escultores han adelantado la cantidad que luego les van a pagar por la obra, una vez terminada.

Precios del dorado-

El precio de la labor de dorado suele ser más elevado que el de la obra escultórica. Por ejemplo: por el retablo de San Paciano de la catedral de Barcelona se han pagado 600 L.B. al escultor Joan Roig y se pagan 825 al dorador Joan Moxí; lo mismo ocurre con otros retablos de la catedral de Barcelona: San Marcos, 500 L.B. al escultor y 600 L.B. a los doradores; San Severo, 660 L.B. al escultor y 749 L.B. 15 s. al dorador. Otras veces, la diferencia es aún mayor: retablo de la capilla de San Ramón de Cardona, 750 L.B. por la obra escultórica y 1.150 L.B. por el dorado.

Pero no siempre es así. Algunas veces es al revés, por el dorado se paga menos que por la labor de talla. Ejemplo: el retablo del monasterio de San Antón y Santa Clara. Al dorador se le pagan 50 L.B. menos que al escultor, 700 y 750 respectivamente. En este caso la diferencia entre las cantidades que perciben uno y otro es, sin embargo, pequeña. Otras veces es mayor. Por el tantas veces citado retablo de Arenys de Mar Pau Costa cobra 3.300 L.B., el dorador 2.520 L.B.. Hay que tener en cuenta, además, que la labor de dorado se realiza a veces, unos años después que la escultura.

En algunos casos, la diferencia entre dorado y escultura es enorme en favor de ésta última. Tal es el caso del retablo mayor de la iglesia de Santa María la Antigua de Santa Perpetua de Moguda. Al escultor Joan Roig se le pagan 550

L.B., al dorador Pau Llorens, 70 L.B. Creemos que -dada la diferencia- sólo se debían dorar algunas partes del retablo o algunas figuras, pero nada se especifica sobre el particular en los dos recibos encontrados.

Al dorador también se le paga a plazos. Lo más frecuente suelen ser también tres plazos. El primero o el día de la firma del contrato o el día que empieza a trabajarse en el retablo. Con esta cantidad el dorador podía adquirir los materiales: colores y oro. El segundo o concluido el primer cuerpo o a la mitad de la obra. El tercero, inspeccionada la obra.

Con menos frecuencia se fijan cuatro plazos (San Marcos de la catedral de Barcelona), o dos plazos (San Ramón y San Pedro Nolasco del mismo templo).

Para retablos de gran tamaño, en los que la labor de dorado puede prolongarse por más tiempo, pueden fijarse plazos anuales, como en el de la obra escultórica. Así ocurre en el de Arenys. Al escultor Pau Costa se le pagaban 400 LB. por año; al dorador Arasme Vinyals también se le paga por años. La obra debe durar cinco años y se fijan seis plazos, o sea, se acaba de pagar un año después de terminada la obra. El primer plazo es en el que se abona la suma mayor: 504 L.B. (en el momento de la firma del contrato); el segundo, al año siguiente, es de 403 L.B. y 4 s. y así sucesivamente cada año hasta terminar de pagar.

En las mismas condiciones se firma el contrato del dorado del retablo y capilla de N^{ra} Sra. del Roser del convento de Sta. Catlina, mártir. El precio asciende a 2750 L.B. que se abonarán a los doradores -fábregas y Viladomar- en cuatro plazos, cada uno de ellos el primero de enero de cada año. Las condiciones que, a continuación, se fijan en este contrato, corroboran la tesis de que muchas veces duración de la obra y plazos de pago, que están muy relacionados, están en función de las posibilidades del cliente. Así dice:

"Item que, en cas que la dita Confraria avencés en donarlos alguna cosa mes de las ditas cent vint y sinch doblas promesas quiscún any, que en tal cas degan avansar dita obra a respecte del que sels donarà. Y aximateix, en cas que la Con-

70

fraria nols pogués donar totas las ditas cent vint y sinch doblas, concorre la matexa rahó de fer dita obra hagut respecte al que sels entregará".(28)

Incluso en casos como el citado de Sta. Perpetua de Moguda, en le que el precio total del dorado es bajo , 70 L.B., también se paga a plazos. Tenemos dos recibos de dicha obra. Uno por el que se abonan al dorador 11 L.B., fechado el 10 de octubre de 1688 e indica que dichas 11 L.B. son "...ad bonum comptum illarum septuaginta librarum quas dictus Petrus Targell eidem dare et solvere tenetur pro pretio facto deaurandi quoddam retabulum..."(29). Por otro, fechado el 24 de septiembre de 1689 -casi un año después- se le abonan 16 L.B., 10 s. Debido a que las cantidades que se abonan en cada plazo son pequeñas, pensamos que las 70 L.B. se le pagaron incluso en más de tres plazos.

Aunque también lo habitual es que se pague en metálico, en el caso del primer plazo de la labor de dorado del retablo de Sant Climent de Llobregat, Francisca Viladomat, viuda del dorador Salvador Viladomat, recibe las 100 L.B. que corresponden a dicho plazo de la siguiente manera: 35 L.B., 13s, 6 dr. en metálico y por las restantes 64 L.B., 6 s., 6 dr. ya se le habían entregado a su marido "dos ciris grossos, ço es, un de cera blanca y lo altra de cera groga, los quals eran de dita vila de estimació de ditas 64 L.B., 6 s., 6 dr." (30).

También en recibos a doradores hemos encontrado fórmulas de pago más modernas que la habitual "de comptants". Joan de Argila que sufraga el retablo del Sto Cristo de Calella paga al dorador Joan Moxi "...doscentas quoranta lliuras... pagadoras en esta forma, ço es, cent lliuras lo die present, ab una polissa per lo banch de la present ciutat..."(31)

Creemos que es bastante obvio que, lo mismo que unos escultores se cotizaban más que otros, lo mismo ocurría con los doradores. Muy elocuente a este respecto es el dorado del retablo de S. Pere del Castell de Begur. Josep Vassiana contrata su dorado por 300 doblas. En el momento en que redacta su testamento le queda por dorar el último cuerpo, que, efecti-

vamente, no llegará a dorarlo. El contrato se había firmado el 16 de noviembre de 1692 y se había fijado un plazo de cuatro años para dorarlo. Muy interesante es el hecho de que Vassiana -y así se acuerda en el contrato- dichas 300 doblas o 1650 L.B. del dinero que proceda de la pesca: "J.Vassiana se haze de accontentar de rebtrer y cobrar aquelles, del diner que procehirà de la pesca o peix, del quart tocant a dita obra, ques pendrà o pescarà del dia present en avant en dias feriats o festas en que acostuman pescar y pagar a dita obra tots los pescadors que en dits dias pescan en lo present terme y parrochia de Sant Pere de Begur".(32)

Esto hace que Vassiana cobre de forma más lenta de lo que estaba previsto. Por el contrato que se firma con los que terminarán de dorar el retablo el 10 de mayo de 1696, se sabe que en esta fecha sólo se ha cobrado la mitad de las 300 doblas en que fue ajustado el precio. Y en recibos de los años siguientes, los albaceas siguen cobrando cantidades a cuenta de lo que se debía a Vassiana.

El segundo contrato se firma con los jóvenes doradores Joseph Crusells y Pere Blanxart. Estos tienen que acabarlo, es decir, dorar el último cuerpo y detalles que falten por 230 L.B.. Parece que la cantidad es proporcionalmente baja respecto al precio total. Es evidente que a estos jóvenes doradores, que ya trabajaban antes en el retablo, como oficiales o contratados de Vassiana, se les puede pagar menos.

A los doradores del retablo de N^{ra} Sra. del Roser de Mataró, les va a ocurrir lo mismo que a los escultores de la obra. También irán cobrando en muchos y pequeños plazos. A Joan Urgellés: "Y sa donà al dit Joan Urgellés, dorador, com consta al apocha feta en poder da Segimon Ros, notari, als 25 de abril de 1695, la suma y quantitat de 55 L.B., a bon compte de aquellas 452 L. dal preu fet...da aquell tros da retaula a daurar..."⁽³³⁾ Es algo más de la décima parte de lo que le tienen que pagar por dorar una parte del retablo. Unos meses después, 1 de octubre de 1695 le abonan 71 L.B., 10 s. También en esta última fecha se paga al otro dorador Francesch Manent 27 L.B., 10 s. "per dorar las grades del altar"(34).

Tras la muerte de Urgellés, la labor de dorado la continúan exclusivamente los Manent, padre e hijo.

Por las fechas es evidente que este retablo se empieza a dorar cuando se estaba terminando, o nada más acabarlo. Pero se van pagando cantidades diversas a los doradores hasta 1710 (35).

De la misma manera que el escultor tenía que destinar parte de lo cobrado en la compra de madera para su obra, el dorador lo hacía para comprar panes de oro. Significativo es el documento de 16 de julio de 1702 en el que los doradores Manent, padre e hijo, prometen pagar al batihoja cuando la Cofradía del Roser les pague lo que les debe a ellos. El documento es de 1702 y dicha cantidad van a cobrarla en 1704 "pro ultima solutione que tunch ad terminum erit ex quantitate per eandem confratriam seu per consilium illius nobis dare et solve, promissa ratione de haver nosaltres dits pare y fill Manents y Castellars acabat de dorar y estofar lo retaule de dita Confraria..."(36)

Pero como acabamos de indicar, hasta 1710 se están pagando cantidades. Este último documento demuestra, que por estas razones, los doradores también pagaban a los batihojas a plazos y, a veces, tiempo después de haber recibido el oro.

NOTAS al cap. 4.

- (1) Apéndice documental nº 146
- (2) " " " 230
- (3) " " " 161
- (4) " " " 264
- (5) " " " 266
- (6) " " " 324
- (7) " " " 225
- (8) MAS, Joseph: Nota històrica de l'esglèsia parroquial de Santa Agnès de Malanyanes. Barcelona. 1923.
- (9) Apéndice documental ...nº 193
- (10) " " " 203
- (11) A.C.G. Resoluciones, 48, 1710, fol. 19
- (12) " " " " " "
- (13) "—Obra de la Seu.. Comptes 1711-1720. Sin foliar
- (14) Apéndice documental nº 227
- (15) " " " 151
- (16) " " " 174
- (17) " " " 100
- (18) " " " 291
- (19) " " " 269
- (20) " " " 292
- (21) " " " 265
- (22) " " " 229
- (23) " " " 266
- (24) " " " 185
- (25) " " " 186
- (26) " " " 187
- (27) " " " 188
- (28) " " " 132
- (29) " " " 176
- (30) " " " 181

- (31) Apéndice documental nº 238
- (32) " " " 253
- (33) A.M. COFRADIA ROSER. Llibre de Comptes, 1652-1717, fol. 186 r.
- (34) " Ibidem fol. 187 r. nº 6 y nº 7
- (35) " Ibidem: 1710, abril, 7. "A 7 de abril se ha pagat a Francesch Manent, per daurar les baixas." 6 L., 9 dr. (fol. 223 r. nº 11)
- (36) Apéndice documental nº 204

5. DURACION DE LAS OBRAS.

Varía mucho de unos retablos a otros. Ello está en función no sólo de las dimensiones de la obra, sino del taller del maestro e, incluso, de las circunstancias económicas del cliente. Da la impresión de que, a veces, el cliente tiene que dilatar el pago total, lo que hace que se fije un plazo más amplio para la realización de la obra.

No siempre se cumplían los plazos fijados, aunque algunas veces el escultor debía retrasarse porque se demoraban los plazos de pago también. Quizás por ello, en algunos contratos se especifica que si la obra se termina antes y el cliente está satisfecho de ella, pagará una cantidad adicional, cantidad que también aparece consignada en el contrato.

En caso de que el escultor se demore más de lo estipulado, también se le puede demorar el pago. Ejemplo de ello el retablo para la capilla de Sta. Cecilia de Torrentbó. El cliente incluye en el contrato que en caso de que el primer cuerpo del retablo no se haya terminado en la fecha señalada no se le pagará el segundo plazo, que debía pagarse al terminarse el primer cuerpo, hasta terminada la obra. O bien, tomar medidas más drásticas como la de pretender rescindir el contrato. Ello ocurre con Santacruz que no termina el retablo de San Benet para el monasterio de Sant Cugat en el plazo convenido que era de cuatro años. Pasan seis años y el retablo no está terminado. El abad considera que, además de rescindir el contrato, Santacruz debería devolver las 1050 L.B. que ya ha cobrado. Santacruz se opone.

Se llega a un acuerdo entre ambas partes, entre otras razones porque el abad prefiere evitar "los molts amohinos y gastos que los plets en si aportan..." (1)

En la concordia entre ambas partes se acuerda que Santacruz terminará el retablo en el plazo de quince meses (la concordia es de 28 de marzo de 1694 y el retablo debe estar terminado el día de San Juan de 1695). Se le pagarán 350 L.B. más que, junto con las 1050 que ya ha cobrado, suman 1.400. Santacruz renuncia a 400 L.B. ya que en el contrato el precio

del retablo se había fijado en 1.800 L.B. La demora le supone a Santacruz cobrar menos.

Pero tampoco va a cumplirse este segundo plazo que se fija para terminar la obra. Tenemos un recibo de 22 de agosto de 1698 -posterior en más de tres años del plazo fijado para terminar el retablo- por el que se le abonan a Santacruz 100 L.B. Está claro por el texto del recibo que no debe haber terminado el retablo: "...centum libras...et sunt...pro quadam conventione (vulgo preu fet)...facta super quodam ligneo ara sacra...faciendo seu construendo..." (2)

Recibidas estas 100 L.B. todavía se le adeudan 200 L.B. Tampoco los plazos fijados para el pago se cumplen ¿Porqué el escultor retrasa la obra? ¿O bien Santacruz se retrasa porque no cobra?.

Al año siguiente, Catalina Santacruz, actuando como procuradora de su marido recibirá 70 L.B. y también se desprende que el retablo no está terminado todavía, ni ha terminado tampoco de cobrar el escultor (3)

Se toma como punto de partida para contar el tiempo que ha de durar la obra la fecha de la firma del contrato. Como fecha del término de la obra se escoge, muchas veces, alguna fiesta religiosa señalada. Por ejemplo: pascua de Pentecostés (retablo de la Concepción de la catedral de Girona), festividad de Corpus (San Benet de la catedral de Vic), el día del santo al que se le dedica el retablo (San Marcos de la catedral de Barcelona; Sto, Tomás de Aquino del convento de Sant Domènec de Girona), el día de la Virgen -15 de agosto- si está destinado a ella (N^a Sra. de las Sogas, de la iglesia parroquial de Cassá).

Haciendo una labor estadística de los contratos analizados, la duración que se fija a las obras oscila entre varios meses (cinco a ocho) hasta ocho años (retablo mayor de Arenys)

Los plazos más cortos, de cinco a ocho meses, pueden ser, tanto para terminar o renovar algún retablo: Sto. Tomás del convento de Sant Domènec de Girona, que es sólo una renovación y el plazo es de algo más de cinco meses (3 de octubre de 1710 a 7 de marzo de 1711), como para realizar peque-

ños retablos como el del Santo Cristo de la parroquia de Seva. Cinco meses se le dan también a Jaume Escarabatxeras -desde el 30 de mayo de 1677 hasta la festividad de Todos los Santos del mismo año- para "fabricar, estufar y dorar" el retablo de San Sadurní de Maranges. Aun tratándose de un retablo pequeño -27 palmos y 2/4 de altura y 9 palmos de anchura-, incluye dentro de los cinco meses, además de la labor escultórica, el dorado. Es el plazo más breve que hemos encontrado.

Pero este plazo de cinco meses no va a cumplirse, porque el escultor entrega el retablo el 7 de agosto de 1678, es decir, un año, tres meses y siete días después de la firma del contrato.

Posibles razones:

No parece que haya motivos económicos. Los dos primeros plazos se pagan puntualmente. Según el contrato (4), el tercer plazo -230 L.B.- se le pagará el día que entregue el retablo. Pues bien, de esas 230 L.B., 148 L.B., 10 s. se le pagan antes de que lo entregue. Y el día que lo entrega se le pagan las 82L., 10 s. restantes.

Puede que Escarabatxeras tuviera otros trabajos y demorase la realización de este retablo.

Pero también puede deberse a razones políticas, a las que el contrato hace alusión: "Item es pactat y concordat entre ditas parts que en cas que lo enemich (lo que Deu no vulle) invadíis la terra de Cerdanya, que en tal cas dit Escarabatxeras en continent ho sapia hage de parar dita obra fins y atant sabrà que lo enemich se serà retirat..."(5). Entre los años 1673-78 en que España sostiene una nueva guerra con Francia, al haber pasado a Francia la Cerdanya Norte (Paz de los Pirineos), la Cerdanya que seguía siendo catalana estaba en zona fronteriza y, por tanto, vulnerable. La villa de Puigcerdá, muy cercana a Maranges, fue ocupada por los franceses en 1678.

Pero también para obras de mayor envergadura se fijan, a veces, plazos cortos. Ejemplo de ello, el retablo de San Paciano de la catedral de Barcelona, para cuya labor escultórica

ca se fija un plazo de ocho meses, como el antes citado retablo de Seva.

Como ya hemos indicado al principio, el plazo fijado puede deberse también a motivos económicos. Para retablos de tamaño y complejidad similar, se fijan plazos de duración muy diversa. Lo podemos comprobar con los grandes retablos conservados: -o de los que se conserva documentación fotográfica- de Pau Costa: ocho años para el de Arenys; seis para el de Palafrugell; tres para el de Olot. Para el de la Concepción de la catedral de Girona, aunque más pequeño que los anteriores, creemos, sin embargo, que entre el año y medio aproximadamente que se da de plazo para éste último y los ocho años para el de Arenys, existe desproporción.

Pero aunque el contrato del retablo de la Concepción se firma el 24 de noviembre de 1710 y en él se estipula que "Pau Costa lo qual promet tenir acabat y posat per lo die de Pasqua de Resurrecció del any MDCCXII..."(6), el retablo debe empezarse más tarde ya que el primer plazo se le abona el 27 de junio de 1714, según consta en el libro de Comptes de la Obra: "...ha pagat ha Pere Costa escultor de Vich, procurador de Pau Costa, son pare, com consta de sa procura en poder de Miquel Pou Plana, notari de Palafrugel...dos centas lliuras per la primera paga del preu fet del retaula de la capella nova prop la de Sant Pau..."(7) Y si se cumplen las condiciones del contrato, éste estipula que el primer plazo se le abone el día que empiece la obra. En el Libro de Actas del Capítulo catedralicio (Resoluciones...), con fecha 12 de febrero de 1715, el canónigo C. Vivet, uno de los designados por el Capítulo para la firma del contrato y seguimiento de las obras, informa al Capítulo de que el maestro Costa quería terminar cuanto antes el retablo de la Concepción. Tenía realizada ya una parte del mismo que pensaba llevar hasta Girona a sus propias expensas. Lo que le faltaba quería terminarlo en Girona, por lo que pedía al Capítulo se le permitiese trabajar en la sala capitular. Pide también que se le pague parte de lo que se le debe. Se aceptan sus peticiones(8). Consultados los Comptes de la Obra, el 30 de julio de 1715, cinco meses y me-

dio después, se le dan 50 L. a cuenta del tercer plazo (9).

El retablo debe de terminarse a fines de septiembre o principios de octubre de 1715, ya que según consta también en el Libro de Actas, en la reunión que celebra el Capítulo el 14 de octubre de 1715, a petición del canónigo Vivet, se nombra una comisión para la colocación de este retablo y el de la Anunciación (10). Lo realizaría pues, en quince meses aproximadamente. Menos tiempo del estipulado en el contrato.

También se retrasa la realización del retablo de la Concepción del monasterio de Sta. Clara que Pau Costa contrata en 1708 y debía terminarse, de acuerdo con las estipulaciones del contrato, a fines de 1709.

El Manual de Acuerdos de 1757 del Archivo Municipal de Girona señala: "Que en 9 de enero del año 1708 dio también la ciudad la obra de dicho retablo mayor de la iglesia de dicho convento por la cantidad de quinientas libras y con la condición de tenerlo concluido el escultor Pablo Costa de Vique por todo el año 1709, lo que no fue así porque, o los contratiempos y turbaciones que sobrevinieron al Principado, o por no poder la ciudad satisfacer las pagas ajustadas, no se concluyó ni colocó en su propio lugar el citado retablo hasta fines del año 1714, por manera que en 7 de diciembre de dicho año de 1714 y por medio de una consigna de 166 L. y 8 s., que hizo la ciudad a favor del dicho escultor Pablo Costa, acabó de pagar a éste el importe total del citado retablo". (11).

Estas razones políticas a las que hace alusión -la Guerra de Sucesión- pueden ser la causa del retraso en la realización de este retablo y su homónimo de la Catedral, pero, puede ser debido también, como indica, al retraso en pagar, o incluso, a las varias obras que entonces tenía contratadas Pau Costa. A partir de 1710 -firma del segundo contrato de Palafrugell- Pau Costa reside en esta villa y empieza a trabajar en su retablo. También esta puede ser la causa del retraso en la realización de los retablos de la Concepción.

En resumen, que por unas razones u otras vemos que los plazos que se fijan en los contratos muchas veces no se cumplen. Pero otras veces si se cumplían. Ejemplo: el retablo mayor de Rupiá.

por los contratos analizados, podemos ver que los plazos para la labor de dorado suelen ser bastante más cortos. Para grandes obras, Arenys o N^a Sra. del Roser del convento de Sta. Catalina mártir, tres y cuatro años respectivamente. Pero lo habitual suele ser de unos meses al año o poco más. Ejemplos los tenemos en algunos de la catedral de Barcelona: San Marcos, un año; San Paciano, ocho meses; San Ramón y San Pedro Nolasco, ocho meses. También para los retablos de Rupit los plazos son similares: ocho meses para el retablo mayor y de seis a siete meses para los otros dos retablos menores y ampliación del retablo mayor.

Si bien en uno de los relieves del retablo de Arenys -el de la Natividad- aparece la inscripción: "Arasme Vinyals, mestre de Barcelona, daurador y Felix Vinyals, jove pintor, me fecit 1712", creemos que no necesariamente quiere decir que se terminó la labor de todo el retablo. Puede indicar fecha y personas que intervinieron en el dorado de este relieve del primer cuerpo. Ello podría hacer suponer que la labor del primer cuerpo se termina en 1712, que es más creíble. Parece mucha rapidez haber terminado el retablo en 1712 (se contrata en julio de 1711) cuando el plazo termina a fines de 1714 y más teniendo en cuenta que hasta 1716 no terminará de cobrarse..

Interesante es el documento por el que conocemos que Magí Terrabrúna doró un retablo, el de San Esteban, para la catedral de Barcelona, sufragado por la cofradía de freneros. Los prohombres de la cofradía se declaran satisfechos de la labor de Terrabrúna: "Tant per aver aquell dorat y estofat ab tot acert y art, com de bon official se pertany, com per aver aquell acabat dins lo temps que se havia pactat"(12). Corrobera, como venimos diciendo, que los plazos pactados muchas veces no se cumplían.

Algunas veces los clientes son exigentes: a Honofre Beet se le fija un plazo de aproximadamente seis meses para dorar el retablo de San Miguel del convento de San Agustín. En caso de incumplimiento pagará una multa de 200 L.B. (13)

De cuantas hemos analizado, la obra que más se tarda en llevar a cabo es el conjunto encargado por la Cofradía del Roser para el convento de Santa Catalina mártir.

El primer contrato es de 1699. Se firma entre la Cofradía y Joan Reig, hijo, a quien se le encarga la obra escultórica del cimborrio y arco de la capilla.

En 1704 se firma con el mismo Joan Reig el contrato para la realización del retablo de la capilla y se le da un plazo de tres años para llevarlo a cabo. Joan Reig muere antes de terminarlo, y su viuda buscará escultor que lo termine y ella seguirá cobrando los plazos y pagará por su cuenta a Bernat Vi-lar, quien sabemos que trabaja en el retablo(14).

Para terminar la capilla se encargan trazas a varios es-cultores unos años más tarde. Nuestros datos son de a partir de 1723 (a ello hemos hecho referencia en el capítulo Trazas) Se contrata la labor de dorado de lo ya realizado en 1725. Los doradores son Viladomar y Fábregas.

De entre las trazas, la elegida es la de Pedro Costa, pre-sentada en 1724. Pero el contrato para iniciar la obra no se firma hasta 1730 (contrato perdido pues el manual del notario F.B. Torres de 1730 no se conserva en el AHPB). Pasan seis años entre la presentación de la traza y firma del contrato. La cofradía no debía tener suficiente dinero, ya que durante esos años está pagando a los doradores Viladomar y Fábregas.

De 1731 tenemos un recibo por la labor que está realizan-do Costa: antecapilla, pasillos y pilastras de la capilla (15).

En noviembre de 1734, pocos meses después de levantar re-quisición contra los supervisores de su obra, Pedro Costa re-nuncia a terminarla. Llegan a un acuerdo escultor y cofradía.

El 1 de abril de 1735, la cofradía firma un nuevo contra-to para acabar la obra. Esta vez con Joseph Sunyer y Sebastiá Aldabó. El primero se encargará de toda la labor de escultura y talla y Aldabó, fuster, de la parte arquitectónica.

Pocos días después, 21 de abril de 1735, Pedro Costa re-cibe 817 L.B., 17 s., 6 dr. que junto con las 1450 L. que ya ha recibido en varios plazos, suponen 2.217 L., 17s., 6 dr., cantidad en la que se tasa su obra. Para evaluar la obra rea-lizada por Pedro Costa hasta el momento de su renuncia a se-

quir, se nombra a Joseph Sunyer y Lluís Bonifaci por parte de la cofradía, mientras Pedro Costa, por su parte, designa a tal efecto a Agustí Sala y Jacinto Miquel, escultores menos conocidos que los anteriores.

La obra que va a realizar Sunyer se tasa en 1400 L.B. y la del fuster Aldabó se fija en 1200 L.B. Son pues, en total, 2600 L.B., cantidad algo mayor que la que recibe Pedro Costa, por lo que se deduce que la obra estaba apenas en su mitad cuando éste renuncia a seguir trabajando. Renuncia que es, casi forzada, ya que como él mismo declara en el documento de renuncia "...y attenent mes avant dit Pere Costa que la dita Confraria vol mudar lo dissenyo y trassa de dita antecapella, passadissos y pilastras, perque la trassa y dissenyo de dits actes diforman lo cos principal de dita iglesia de Santa Catherina, màrtir..."(16).

En 1738, el fuster Aldabó recibe el último plazo y en 1739 es Sunyer quien recibe el tercer y último plazo, por lo que parece que su labor se demoraría algo más que la de Aldabó.

En 1738 la cofradía firma el contrato con el batihoja Gerónimo Planella quien debe proporcionar el oro para la labor de dorado. En esta fecha está todavía pendiente el dorado de la última parte esculpida de la capilla, labor que se había iniciado en 1699 al firmarse el primer contrato con Roig.

Pero a lo largo de este período 1699-1738 tenemos un paréntesis largo entre 1709-1723 durante el cual la cofradía parece suspender las obras. Probablemente por falta de medios y tengamos en cuenta que este período coincide con los últimos años de la Guerra de Sucesión -los peores para Barcelona- y la crisis subsiguiente.

NOTAS al cap. 5.

- (1) Apéndice documental nº 165
- (2) " " " 166
- (3) " " " 167
- (4) " " " 295
- (5) " " " 295
- (6) " " " 261
- (7) A.C.G. Obra. Comptes. De 1713 a 1715; nº 53, sin foliar
- (8) " Resoluciones..., 49, 1715, fol 3 v.
- (9) " "Item ab 30 de juliol 1715 he pagat a Pau Costa, escultor, cinquanta lliuras a bon compte de la tercera paga del retaule de la Concepció..."
Obra. Comptes. 1715-1716. Sin numerar; sin foliar.
- (10) " Resoluciones...49;1715; fol. 37.
- (11) BATLLE I PRATS, Lluís: El retaule major del monestir de Santa Clara de Girona, obra de Pau Costa.
"Anales Instituto Estudios Gerundenses," XXIV, 1978; pags. 1-17.
- (12) Apéndice documental nº 75
- (13) " " " 85
- (14) " " " 122
- (15) " " " 137
- (16) " " " 139

6. SUPERVISION O INSPECCION DE LA OBRA.

Los retablos se supervisan o inspeccionan por expertos, cuando se ha terminado la labor escultórica y se ha asentado. Si los peritos que realizan esta misión dan su aprobación, el escultor cobra el último plazo de la obra, que se paga siempre después de la supervisión.

Los contratos indican que los inspectores deben ser expertos. En caso de que encuentren algún fallo o se omita algo que esté en la traza, el escultor debe corregirlo o añadirlo y corre de su cuenta el trabajo que deba realizar.

También la obra del dorador se inspecciona por peritos y también el último plazo se cobra cuando se ha sometido satisfactoriamente a este requisito. En los contratos de dorado hemos encontrado algún ejemplo de supervisión especialmente meticulosa. Se supervisa a medida que se va dorando, cuerpo por cuerpo: "Item que cada andana que se posará se visurada y regoneguda per dos personas expertas..." (retablo de San Miguel) (1).

Las condiciones son las mismas que para el escultor. En caso de que los peritos vean algo que no está conforme al contrato, el dorador deberá enmendarlo por cuenta propia y también cobra el último plazo una vez supervisada la obra.

Pero algunas veces puede haber dificultades para encontrar peritos. Tenemos constancia de ello en las Actas capitulares de la catedral de Girona cuando se trata de supervisar la labor de dorado del retablo de los santos Ivo y Honorato. Los albaceas del canónigo Ignacio Bofill preguntan en la reunión capitular -22 de septiembre de 1731- que dado que no hay oficiales en la ciudad para la inspección, si hay que hacerla o se puede omitir. Se acuerda que los albaceas decidan lo que crean conveniente (2). Esto nos permite insistir en la tesis -corroborada por la documentación- de que en Girona trabajan artistas foráneos, tanto en el campo de la escultura como en la labor de dorado, y ello no es exclusivamente cuestión de preferencia por parte de los clientes, si-

no debido a que en la ciudad apenas los hay.

Los supervisores son casi siempre dos. Rara vez los nombra los dos el cliente, aunque hay algún caso. Lo habitual es que el escultor o dorador, según el caso, nombre uno y el cliente otro. Como ejemplo de la primera posibilidad tenemos el dorado del retablo de N^{ra} Sra. del Roser de la iglesia del Sant Cugat del Rech de Barcelona. El dorador es J. Vassiana. "...volent que dita feinaaaje de ser iudicada y regoneguda per dos mestres dauradors, anomenadors per dits marmessors"(3).

Excepcionalmente se nombra a cuatro, dos por cada una de las partes. Tal es el caso del contrato para la obra escultórica del retablo de San Marcos de la catedral de Barcelona, obra de Bernat Vilar: "item es pactat que lo dit retaula acabat que sie y assentat, age de esser visurat per quatre experts, anomenadors dos per quiscuna de ditas parts, de tal manera que no essent dit retaula segons la dita trasa y ben acabat...en tal cas a sos gastos y despeses de dit Vilar age de smenar y satisfacer tot ço, y quant serà visurat faltari"(4)

En la mayor parte de los casos, esta supervisión parece un trámite. Entre otras razones, porque escultores y doradores se aplicarían en su labor al saber que la obra va a ser inspeccionada.

Pero, a veces, no es puro trámite. A Pedro Costa le presentan una requisición el procurador del prior, claverero y prohombres de la cofradía del Roser en relación con la obra que está elaborando en la antecapilla, pasillos y pilastras de N^{ra} Sra. del Roser -convento de Sta. Catalina, mártir- debido al informe de los peritos. Pedro Costa se defiende ante notario. Se muestra muy contundente e incluso agresivo en su respuesta: "...en quant en lo cumpliment de la obra, te ben present dit Costa la obligació te, y en quant a la relació de visura feta per Miquel Bover y Simeon Torras, esculptors, diu que ésta es afectada y maliciosa com de ella es de veurer, pues en cosa de art ni perfecció no parla, si sols parla totalment contra la veritat, com de la matexa obra es de veurer. Y que estos experts no podan censurar ni visurar esta obra per llur inpericia, com de llurs obras es de veurer,

que las que executen per las iglesias sols serian bonas per adornos de barcas, per estar los dits Bover y Torras faltats de la conexensa del art de sculptura, arquitectura y talla..." (5).

Y Pedro Costa va más allá diciendo claramente que la valoración negativa que ellos hacen a su obra se debe a que habían pretendido, y siguen pretendiendo, el contrato que él tiene: "...per aver los dits visors tingut pretenció en fer dita obra y actualment estar en esta pretenció ells y altres quatre associats ab ells y per ser publich lo odi y enbició tenem los dits Bover, Torras y associats a dit Costa..." (6)

Esta última afirmación apunta a que podían existir rivalidades, a veces muy manifiestas, por conseguir contratos entre los escultores.

Unos meses después -noviembre del mismo año 1734- Costa renunciará a seguir trabajando en esta obra. Parece que la cofradía no está muy satisfecha de como queda la obra: "...la dita Confraria vol mudar lo dissenyo y trassa de dita antecapella, passadissos y pilastras, perque la trassa y dissenyo de dits actes diforman lo cos principal de dita iglesia..." y Pedro Costa "...de son grat renuncia y cedeix al molt reverent pare M. fra Vicens Borrás, prior...la dita obra..." (7)

Esta renuncia va acompañada de nombramiento de dos peritos por cada una de las partes con el fin de inspeccionar la obra y determinar si lo realizado por Pedro Costa se ajusta a la traza, diseños y acuerdos pactados.

Se acuerda que ambas partes aceptarán lo que los peritos evalúen. En caso de discordia por parte de los peritos, se podrá llamar a otro perito, y, que junto con los otros cuatro dictamine y se resuelva, en último término, por opinión de la mayoría de los peritos. Este último perito se designará "per extracció dels dos subjectes que seràn proposats, ço es, un per part de dita Confraria y altre per part de dit Pere Costa, havent de pagar y satisfacer cada una de ditas parts respective als dos experts que anomenaràn y las dos parts juntas al tercer..." (8).

Con todas estas medidas parece que quiere evitarse el

problema surgido unos meses antes, a consecuencia del peritaje. Los peritos tienen que tasar el valor de la obra realizada y en caso de que valga más de lo que se le ha pagado a Pedro Costa, la Cofradía le entregará lo que le debe. En caso contrario, será Costa el que devuelva dinero a la cofradía.

Caso quizás bastante excepcional es el del retablo de San Benet del monasterio de Sant Cugat, citado ya en varias ocasiones. En este caso no son los peritos, sino el abad y capítulo los que dictaminan no estar conformes con la obra de Santacruz. Ello figura en un documento notarial de 3 de julio de 1703. En el contrato, firmado en 1688, como es habitual, se estipulaba que se nombrarán dos peritos, uno por cada una de las partes, para juzgar la obra. Pero en este documento de 1703 no se les cita para nada y se dice muy claramente: "Attenent y conciderant lo dit Francisco Santacruz haver fet lo dit retaulo y collocat aquell en son puesto, y per quant lo molt illustre abat y capitol preten no esser conforme lo dit retaulo a la dita trassa, encara que a dit Francisco Santacruz apar aver cumplert..."(9). Por ello, abad y capítulo rehusan pagarle las 130 L.B. que se le adeudan desde 1699 (ya se ha hecho referencia a las vicisitudes y larga duración de esta obra en el capítulo anterior) y desean que lleve a cabo algunas modificaciones en el retablo.

Ya señalabamos en el capítulo anterior que en 1699 no estaba terminado el retablo. Lo que no sabemos si se ha acabado en el momento en que surge este pleito, 1703, o hace ya algún tiempo que está terminado.

Francisco Santacruz no está dispuesto a acceder a las exigencias de abad y capítulo. En su lugar se ofrece su propio hijo, también Francisco, menor de edad todavía "...assumirse la obligació y carrech que tenia dit Francisco Santacruz, son pare, de dexar gustós a dit molt illustre abat y capitol..."(10). Se supone que entre ambos escultores, padre e hijo, había acuerdo previo.

Santacruz, hijo, hará las modificaciones que su padre no desea hacer, cobrará las 130 L.B. que se le debían a su padre y cualquier otra cantidad que pueda fijarse. Para ello

Francisco Santacruz, padre, le deja en completa libertad
"dispensantli ab thenor del present la patria potestat...vo-
lent que aquell puga pactar, contractar y cumplir com si fos
sui jurie y exenzat y liberat de la patria potestat com en
qualsevols contractes fahedors per rahó del sobredit, ab the-
nor de la present, lo libera" (11).

NOTAS al cap. 6.

- (1) Apéndice documental nº 85
- (2) A.C.G. "...quod altare sanctorum Ivonis et Honorati jam est deauratum, quod pro eo recognoscendo non ad-sunt officiales in hac civitate et quod Vestra Do-minatio disponat an sit facienda vel omittenda visura. Resolutum: dicti domini manumissores fa-ciant sicut eis conveniens apparebit"

Resolutiones...., 53; 1731-35; fol. 44.

- (3) Apéndice documental nº 90
- (4) " " " 52
- (5) " " " 138
- (6) " " " 138
- (7) " " " 139
- (8) " " " 139
- (9) " " " 168
- (10) " " " 168
- (11) " " " 168

7. ASIENTO DEL RETABLO.

El asiento del retablo corre a cargo del escultor. Ya se ha indicado que cuando la obra tiene que trasladarse, el escultor se desplaza también para asentarla, desplazamiento que puede correr por cuenta propia o del cliente.

Muchos contratos son escasamente explícitos respecto a esta cuestión. Incluso a veces ni la citan. Otras veces se limitan a indicar que la obra, una vez terminada, debe asentarse. Algunos, en cambio, son más explícitos e indican que si para el asiento el escultor necesita albañiles, útiles de hierro, personal que colabore en traslado y asiento de las piezas se le proporcionarán. Los gastos de todo ello corren a cargo del cliente en todos los casos en que se especifica, por lo que suponemos, debe ser lo habitual. Por ejemplo, en el contrato del retablo para el altar mayor del convento de la Merced de Vic, que se firma con Joan Francesc Morató, se indica que: " Si per assentar lo dit retaula y fer bastidas se hauràn de menester mestres de cases, guix, cals, pedras, bigas, entenas, pots y cordas y demés pertret tocant al offici de mestre de cases, que per las ditas cosas, lo dit mestre Joan Francesc Moretó no haja de pagar cosa alguna, puix es pactat que vinga a carrech y obligació de dita administració..."(1)

También en el contrato del retablo de Palafrugell se indica que Pau Costa no está obligado en modo alguno en los trabajos de albañilería para asentar el retablo, ni tiene que pagar ningún útil de hierro, salvo los clavos que necesite para el retablo. Este contrato es muy explícito en todo aquello que hace referencia a los trabajos de albañilería necesarios para asentar el retablo: "Item que dit senyor Costa no tinga obligació, en manera alguna, en plantar bastidas y desferlas, fer forats a las parets, posar per modols, picar pedras ni assentarlas, ni altres cosas tocants al offici de mestre de casas.." (2). Los síndicos, además, le proporcionarán el personal necesario para llevar hasta la iglesia las

piezas del retablo y asentarlos (3).

Para asentar el retablo de San Benet de la catedral de Vic se le proporcionarán a Costa tanto albañil como herrero si lo precisa, por lo que ésto no representará gasto alguno para él (4).

Incluso en algún caso se especifica -retablo de Sta. Teresa de las Carmelitas de Vic- que si se decide, más adelante, dorar el retablo, Pau Costa, su escultor, lo desmontará y volverá a asentar. También los gastos de este segundo asiento correrán a cargo de la priora y convento (5).

De los retablos que poseemos bastante información sobre su asiento son los de la catedral de Girona de la Anunciación y Concepción. Ya hemos indicado en el capítulo 5 que se nombra una comisión para dirigir la colocación de este retablo. Pero, además, en el Llibre de Comptes de la Obra de la Seu hay una serie de referencias al asiento del retablo de la Concepción a través de las cantidades que se pagan al albañil Banet Cantillo por los trabajos de albañilería para poder colocar el retablo. Unos están fechados en 1716 y otros en 1717 por lo que es evidente que el trabajo de asiento del retablo se prolongó bastante. A partir del 9 de julio de 1717 realiza, entre otros trabajos: piezas para sostener la Virgen y los ángeles y piezas en que se apoyen los clavos que sujetarán el retablo en la pared.(6)

El 22 de agosto de 1717 se le paga a Banet Cantillo: "...9 L., 10 s., ço es 9 L. 8 s. per 9 jornals de mestre de casas per posar lo retaule de la Concepció...4 sous 10 per dos sachs de guix y 1 sou per lo carbó per fondrer lo plom se agué menester per encastar los ferros per tenir lo dit retaula (7).

Paralelamente, el canónigo Jaume Codolar que ha donado 600 L.8. para la realización del retablo de la Anunciación, pide - 3 de junio de 1716 -al Capítulo que sufrague los gastos que la colocación de dicho retablo conlleva, tal como se ha hecho con el retablo de la Concepción (8).

En enero de 1717 Codolar pide al Capítulo que para que se pueda celebrar misa en el altar del retablo de la Anuncia-

ción, se construyan unas gradas (9).

Pocos días después, 6 de febrero de 1717, se acuerda que las obras que se están realizando en la capilla de la Anunciación sean acordes con las de la Concepción con el fin de guardar la simetría entre ambas capillas (10)

Las obras para el asiento del retablo de la Concepción se prolongan en 1718 y 1719. Por ejemplo, el cerrajero A. Busquets (3 de enero de 1718) lleva y coloca un hierro para sostener la figura de San Cristóbal.(11) Son, evidentemente, unas largas obras de asiento.

NOTAS al cap. 7.

- (1) Apéndice documental nº 213
- (2) " " " 278
- (3) " " " 278
- (4) " " " 222
- (5) " " " 227
- (6) A.C.G. Obra de la Seu. Comptes 1711-20. Sin foliar.
- (7) " " " " 1713-19. " "
- (8) " "Dominus canonicus Codolar...altare non possit poni sicut dispositum fuerat et propter hoc nove expense sint faciende, suplicat quod Capitulum tales novas expensas solvat sicut equaliter facit pro altari Conceptionis..."
Resoluciones... 49; 1715-18; fol. 76.
- (9) " "...et ut in eo possit celebrari missa sunt construendi aliqui gradii intra Ecclesiam ut remaneat locus capax pro tarima dicti altaris. Resolutum quod dominus operarius curet de constructione dictorum gradium in forma magis oportuna et convenienti".
Resoluciones... 49; 1715-18; fol. 99v.
- (10) " "...disposuit et oedinauit mutare gradus et aliquod paruum presbiterium facere in altari Annuntiate et idem precepit facere in altari Conceptionis ad servandum inter hec duo altaria et has duas capellas debitam proportionem..."
Resoluciones...49; 1715-18; fol. 100v.
- (11) " Obra de la Seu. Comptes. 1711-20. Sin foliar.

8. EL DORADO DE LOS RETABLOS.

Los contratos con el dorador varían mucho de unos a otros, respecto al grado en que se especifican las labores del dorador y los deseos del cliente. Pero aún los menos explícitos indican lo fundamental.

Respecto a la calidad del oro que el dorador debe utilizar, pocos hacen referencia a ello y, en algunos casos, con expresiones un tanto generales como "or de la millor qualitat, or finissim" (San Severo) (1); "dorad de bon or..." (Begur) (2); "or fí" (San Marcos) (3).

El más explícito que hemos visto es el contrato del retablo de la Sagrada Congregación de Seculares de N^a Sra. de Belén. El oro que se emplee tiene que ser de 24 quilates y, además "...que dit or no sie de Italia, ni or partit, sino or fí de trentí" (4).

El trentí, moneda de oro, como vemos, se utilizaba para obtener láminas o panes de oro con que dorar los retablos. Como Martín González señala, con objeto de garantizar una buena doradura también en Castilla se fijaba, a veces, la condición de que los panes se obtendrían de ciertos tipos acreditados de monedas de oro. Martín González considera que "suponía ello una desmonetización, cuyas consecuencias, si fueron graves, no han sido estudiadas. Desde luego no se comprende cómo el Estado consentía tan perjudicial costumbre" (5).

A los trabajos previos al dorado, o de aparejo, se hace mención en algunos contratos, pero con especial detalle en el de San Marcos de la catedral de Barcelona:

- el retablo debe limpiarse primero y, a continuación, tapar todas las hendiduras con cáñamo y telas muy encoladas para evitar que se abran de nuevo las hendiduras.
- Después se aplican dos manos de yeso grueso con el que, además, deben rellenar todas las grietas. Tras ésto, tres manos más de yeso grueso, o alguna más si es necesario.
- Hecho ésto, deben alisarlo y a continuación se aplican cin-

co o seis capas de yeso fino, que debe quedar también muy liso.

- Por último, cinco o seis capas de bol.(6)

En cambio, en otros retablos se indica que aparejo y embo- lado no sean muy gruesos con el fin de que puedan apreciarse los detalles del esculpido: "...los dits pare y fill Llorens agen y tingan obligatió de posar lo aparell y bol que no sie de molta gruxa per a que no tapia las manudensias y primors que ÿa en la obra, y en cas que se tapian los dits primors, los dits offisials ajan de estar obligats a traurarne lo pa- rell y tornaro a las costas y satisfactió dels offisials que se posaràn y nomenaràn per experts en lo judici de dita obra" (retablo de la Congregación de Seculares de Belén) (7).

A continuación viene la labor del dorador. En términos ge- nerales suele hacerse lo siguiente:

- los zócalos suelen pintarse de manera que imiten el jaspe, o sea, "jaspearse", que es el término utilizado.
- Los elementos arquitectónicos se doran, así como sus moti- vos ornamentales. También parte de las figuras o, a veces, fi- guras enteras de animales (león de San Marcos, pájaros, etc.) o incluso ángeles.
- Las figuras en relieve se doran y estofan.
- Las figuras de bulto se doran, estofan y encarnan las par- tes no cubiertas (cara, manos, etc.), aunque también figuras en relieve encarnan, muchas veces, las partes no cubiertas.

El predominio del dorado en un retablo es, pues, notorio. Enal gún caso, incluso, como es el de Belén, el retablo está totalmente dorado y no hay ni encarnaciones ni estofados:

"Item que lo dit retaula no sia estofat, si no tot dorat fins a las caras de las imatges y desdel principi fins a la fí"(8) Pero ésto último es excepcional.

Lo primero que se hace es el dorado. Se aplican los panes de oro a todo aquello que lo requiera.

El dorado puede ser, o bien bruñido -se suele recurrir a este tipo en aquellos elementos que tienen que parecer de metal- o también para las arquitecturas e incluso ropajes, o bien mate si así se requiere: "Item que tot lo que son

carns y fullatges y ausells y alas dels serafins y angels. ajen de ser de or sense llustre, del mes fí, sols los alts. un poch brunyts perque aparega que es de metall. Lo que es la arquitectura y ropatges que aje de ser or brunyt" (retablo de San Miguel) (9).

En algunos retablos todo el dorado es bruñido (San Antón de la catedral de Barcelona.). De todas maneras, no siempre se indica si ha de ser bruñido o mate.

El estofado se aplica, en general, a indumentaria: "la figura de Sant March, dorada y estofada, la manta tota dorada ab una sanefa de estofar..." (10)

"Item sàpia que totas las alas dels seráfins y angels se tingan de dorar y estofar y que sols se hajan de estofar las tunicas de sants y santas, envessos de mantos y capas y lo que demanarà los taulons..."(retablo de Arenys)(11).

Por último, salvo excepciones, se encarnan las partes no cubiertas de los cuerpos:

"Item...que totas las caras y mans y cosas tocants a desnudos se ajan de encarnar al poliment" (San Salvador de Terrassa)(12). Algunas veces se especifica, como en este caso, el tipo de encarnación. Aquí a pulimento. Pero también podía ser mate.

A veces se aplicaban dos manos para que las figuras estuvieran encarnadas "en bona forma" (retablo San Miguel) (13)

Los desnudos, en alguna ocasión, se pintan de blanco, imitando el mármol, como en el retablo y cimborrio de N^a Sra. del Roser del convento de Sta. Catalina, mártir, desde la figura principal a todas las demás. Creemos que es ya propio de retablos avanzados (el dorado se contrata en 1725)(14).

Cuando hay varios retablos en un mismo templo (ejemplo: iglesia parroquial de Rupiá) se procura que haya una armonía entre ellos. Por esta razón, al dorarse el último, el de N^a Sra. del Roser, se indica al dorador: "...estofar las figuras y istorias y encarnar diferents angels ab la conformitat que està lo retaula major y lo del Sant Christo de dita parrochial iglesia de Rupiá..." (15).

Como las labores de dorado, estofado y encarnado resulta-

ban caras -materiales y trabajo- se realizaban en lo que se veía del retablo, de manera que las espaldas quedaban sin dorar. A Arasme Vinyals se le indica en el contrato que tenga buen cuidado con este particular, de manera que los fieles no vean nada sin dorar:

"Item sapia que haurà de dorar en tot lo dit retaula de forma que del paviment estant de la mateixa iglesia, mirant de una part y altre, no se puga veurer cosa alguna de dit retaula sens dorar"

y en el párrafo siguiente aún insisten más sobre el particular: "...y que se haze de posar or clos per tota la dita obra menos lo que no se veja com està dit..."(retablo de Arenys) (16).

También se les hacen indicaciones semejantes a Joseph Loyga y Joan Moxi que terminan el dorado de la capilla de San Benet del monasterio de San Cugat: "...y que los lleons que troban de relleu sobre la cornisa hagen de ser tots dorats, ço es, tota aquella part de lleó que de qualsevol part del paviment de dita iglesia se veja" (17).

Cuando una obra queda inconclusa, y, por tanto, tienen que terminarla otros doradores, se procura que el maestro que termina la obra se ajuste lo más posible a lo ya realizado. Aparece muy explícitamente, por ejemplo, en el contrato de esta última capilla de San Benet que se firma con los citados Loyga y Moxi. El primero es pintor, el segundo dorador: "...que per quant la dita capella en part se troba comensada de pintar y daurar, que dits Joseph Loyga y Joan Muxi hagen y tingan obligació de continuarla fentla, perficionarla a correspondencia de la que en dita capella se troba feta:

Item , que per quant las cornisas grans se troban integrament sens pintar ni daurar, perço es pactat entre ditas parts que ditas cornisas agen de conforme ab la demás obra comensada, tant respecte als colors com altrament, havent de ser daurats los alts de las cartellas y demás relleus conformantse ab las demás cartellas, perfils y molluras que troban ja dauradas en dita capella".

A continuación el contrato especifica, además, con bastante

minuciosidad como debe ser la labor a realizar en los distintos elementos. Por ejemplo en las pilastras: "...las voras dels pilastras hi hage de haver unas faxas de dit or que baixen de dalt fins baix de ditas voras per cada part de pilastra. Y que en dit pilastre hi age de aver de perfil a perfil un montant de fullataria dorada y perfilada de dalt fins baix...fent correspondrer las tres caras de cada pilastra a la demás obra que està feta dalt..."(18)

Y, efectivamente, así están, como puede verse en la documentación fotográfica.

Se trata de terminar el dorado de cimborrio y cornisas, friso y pilastras del acceso a la capilla. Se desprende que del cimborrio debía quedar muy poco por dorar y pintar, sí, en cambio, casi todo el acceso a la capilla. En total pues, una pequeña parte del conjunto, ya que, además, se señala muy claramente que "...en lo present conveni y preu fet no hi va compresa cosa alguna del retaulo ni dels quadros dels costats o collaterals de dita capella" (19)

También corrobora el que sea una pequeña parte de la capilla el precio fijado: 233 L.B.

En general, el dorador podía procurarse el oro del batihoja que quisiera, pero hay alguna excepción. Por ejemplo el retablo de Arenys. El contrato le obliga a Arasme Vinyals a que todos los panes de oro que necesite deba adquirírselos al párroco y sacerdotes de la iglesia parroquial. Se le cobran a 16 L.B. el millar y los puede ir pagando conforme vaya recibiendo los plazos estipulados en el contrato (20). El párroco de Arenys debió firmar pues contrato con algún batihoja.

Hemos encontrado un contrato en el que, como en el caso anterior, el cliente es el que firma el contrato con el batihoja. Se trata de la cofradía de N^a Sra. del Roser del convento de Sta. Catalina mártir. El batihoja es Geronim Planella. El contrato se firma el 14 de septiembre de 1738. Planella debe proporcionar a la cofradía el oro necesario para dorar capilla, antecapilla, pasillos, pilastras, es decir, la obra empezada por Pedro Costa y terminada por Sunyer y

Aldabó.

Parecen muy exigentes en las características que debe reunir el oro:

"...del mateix pes, qualitat, quilats y amplaria que es la mostra que te dita Confraria en lo llibre signat de nº1"

Planella tiene que depositar, de entrada, diez mil panes de oro en el archivo o armario de la cofradía y más, a medida que se vayan necesitando.

Las exigencias de los cofrades se hacen patentes también en "...y que sie facultatiu als dits reverents pare prior, senyors prohomens y clavari y personas per est efecte elegidas poder sempre quels apareixerà ab acistencia de dit Planella, fer las diligencias necessarias a fi de averiguar si los dits panys de or que estaràn en deposit o altres que anirà entregant dit Planella tenen los dits quilats, qualitats, pes, amplaria es la dita mostra".

En caso de que el oro no sea como el de la muestra se le devuelve a Planella y éste entrega oro como el de la muestra y, además, "...en eix cas, dega dit Planella pagar los gastos de haverse fet dita averiguació. Y trobantse lo or com es lo de la mostra, dega dita Confraria pagar los gastos de la averiguació"(21).

También es interesante el que aparezca el precio de los panes de oro 17 L.B., 7 s. por millar. Más caro que el que va a utilizar Vinyals para el retablo de Arenys. Pero el contrato de Arenys se firma bastantes años antes en 1711. También podían variar quilates, dimensiones de los panes.

Desde otros puntos de vista, distintos a las labores de dorado propiamente dichas, también tienen interés para nosotros los contratos con los doradores, especialmente de los retablos desaparecidos. Estos son los detalles que, muchas veces, dan sobre la estructura arquitectónica del retablo y la iconografía del mismo.

NOTAS al cap. 8.

- (1) Apéndice documental nº 42
- (2) " " " 253
- (3) " " " 54
- (4) " " " 81
- (5) MARTIN GONZALEZ, J.J.: "La policromía en la escultura castellana." "Archivo español de Arte", 1953, pág. 299.
- (6) Apéndice documental nº 54
- (7) " " " 81
- (8) " " " 81
- (9) " " " 85
- (10) " " " 54
- (11) " " " 275
- (12) " " " 205
- (13) " " " 85
- (14) " " " 132
- (15) " " " 249
- (16) " " " 275
- (17) " " " 169
- (18) " " " 169
- (19) " " " 169
- (20) " " " 275
- (21) " " " 145

II. ASPECTOS SOCIALES

1. LOS GREMIOS.

1.1. LA COFRADIA DE ESCULTORES.

Veintiocho escultores de Barcelona se dirigen al monarca, Carlos II, para poder constituir Colegio y para que, por consiguiente, apruebe las Ordenanzas que ellos han elaborado para el Colegio (1).

Estos escultores son: Joan Grau, mayor, Francisco Grau, menor, Pedro Serra, Pau Sunyer, mayor, Pau Sunyer, menor, José Joset, Joan Gra, Joan Roig, Miquel Llavina, Bautista Soler, Domingo Rovira, Salvador Illes, Lázaro Tramullas, Antonio Riera, Jacinto Trulls, Agustín Outieb, Pedro Lleó, mayor, Antonio Bornoí, Ildefonso Campillo, Francisco Janeros, Jaime Font, Salvador Espona, Juan Juliá, Luis Bonifaci, Bernat Vïlla (sic) (debe de ser Vïlar), José Ausachs, Emanuel Soler y Francisco Santacruz.

El rey da respuesta afirmativa a ambas peticiones con el Real Privilegio de 7 de noviembre de 1680, aunque, por lo que respecta a las Ordenanzas algunos capítulos son enmendados.

Con la promulgación del Real Privilegio queda pues constituida la Cofradía de los Santos mártires escultores por la que venían luchando desde hacía tiempo los escultores de Barcelona.

El Real Privilegio tiene gran interés por varias razones:

- Primera) Permite conocer la fecha precisa de la creación de la Cofradía, con la que los escultores barceloneses adquirirían su propia entidad, de la que habían carecido hasta entonces, por estar adscritos a la Cofradía de fusters.
- Segunda) Como consecuencia, aunque con el carácter de oficio, se revaloriza la condición profesional de los escultores barceloneses.
- Tercera) Permite conocer a los escultores que lucharon por conseguirlo, que debían ser, suponemos, todos o casi todos los

escultores que había en ese momento en Barcelona.

-Cuarta) Por último, conocer el contenido de las ordenanzas, inspiradas muy directamente en las de otros gremios.

La primera enmienda que hace el monarca aparece en la primera de las Ordenanzas. No se crea con el nombre de Colegio, tal y como solicitaban los escultores, sino con el de Cofradía.

Las ordenanzas son dieciocho y podemos agruparlas de la manera siguiente:

- a) relativas a las obligaciones de sus miembros
- b) gobierno del Colegio
- c) condiciones para ser maestro

Los miembros de la Cofradía -maestros arquitectos, escultores y entalladores- tienen como tales:

a) -una obligación de carácter religioso: asistir a los oficios religiosos el día de la fiesta de los Santos Mártires. En caso contrario, pagarán una multa consistente en dos libras de cera.

-obligaciones de carácter económico: cada uno de los miembros de la recién creada cofradía tiene que pagar 10 L.B. con objeto de que ésta pueda disponer de fondos para sus gastos.

Pagarán también los impuestos que establezcan los prohombres.

b) En cuanto al gobierno de la Cofradía se regula:

-sistema de elección (insaculación) de sus prohombres que serán dos. Es el mismo sistema de las demás cofradías.

Las ordenanzas presentadas al rey designan a los cargos principales con el nombre de cónsules, que el monarca enmienda por el de prohombres, también el propio de las demás cofradías.

También habrá que elegir cada año un claverero o tesorero de la cofradía.

-Los miembros de la Cofradía podrán reunirse cuando lo consideren conveniente con objeto de tratar cuestiones que les afecten, aunque, el monarca exige que, como las demás cofradías, tengan que solicitar previamente licencia a los oficiales reales.

-Prohombres y colegio tienen facultad para corregir, supri-

mir o añadir ordenanzas.

c) Quizás lo más interesante de las ordenanzas sean las condiciones exigidas para ser maestro escultor:

-1) el aprendizaje: siempre en el taller de un maestro colegiado. Se prolongará por espacio de cuatro años para los aprendices y de tres para los oficiales ("fadrins"). Los escultores proponían en las ordenanzas un período de siete años para los aprendices, período que el monarca disminuye sensiblemente.

-2) Pasado este período de aprendizaje deben solicitar en la Cofradía plaza de maestro y agregación a la Cofradía. Los prohomens estudian el caso y si creen que reúne las condiciones requeridas lo someten a examen.

-3) Para calificar el examen que tiene que superar el futuro maestro, se constituye un tribunal compuesto por cinco miembros: los prohomens en funciones y los elegidos para el año siguiente, el clavero y otro miembro que los prohomens o Colegio designen.

-4) El examen consta de:

-parte práctica que consiste en esculpir dos figuras, una vestida y otra desnuda y un friso en relieve, a su propia invención.

-parte teórica: los miembros del tribunal le harán dos preguntas de arquitectura y dos de escultura.

-5) La condición de maestro la obtiene si los miembros del tribunal y la mayor parte del Colegio le consideran "hábil".

-6) Una vez aprobados, pagarán 40 L.B. a la Cofradía y 12 reales a cada miembro del tribunal. Estas cantidades las reduce el monarca, ya que los cofrades en sus ordenanzas proponían 50 L.B. y 2 L.B. respectivamente.

Con respecto a los hijos o yernos de maestros, si bien se les hace el mismo tipo de examen pagan solamente 5 L.B. a la cofradía.

Todo ello es condición indispensable para abrir taller, bajo pena de una multa de 50 L.B.

Es evidente el carácter corporativo de la cofradía, carác-

ter común con las cofradías de los demás oficios, reforzado incluso por algunas de las enmiendas que introduce el monarca, quien desea que se asemeje lo más posible a las demás cofradías y no acepta disposiciones como la de poderse reunir sin solicitar permiso de los oficiales reales, lo que la hubiera colocado en una situación de privilegio respecto a las demás.

Es interesante un documento de pocos días después -18 de noviembre de 1680- (2) por el que, ante notario, los miembros de la recién creada cofradía quieren poner en conocimiento de dos miembros de la Cofradía de Fusters (el prohomo segundo y el síndico) la creación de la cofradía y los capítulos -6 a 16 inclusive- de las Ordenanzas, concernientes a las condiciones para ser maestro.

Parece claro el objetivo del documento: afirmar ante los fusters su independencia gremial.

El documento se inicia en estos términos:

"Per que ignorantia allegar no pugan Vostres Mercés señors proms, clavari y syndich de la Confraria dels fusters de la present ciutat, de la gracia y Real Privilegi (posat ja en exequusió...) que es estat servit Sa Magestat (que Deu guarde) fer y otorgar a la Confraria dels Sculptors, Architectors y Entalladors de la present ciutat, dada en Madrit... Y entre altres dels capitols en dit Real Privilegi contenguts, hi son los que concerneixen a la agregació de la dita Confraria las personas que vullan agregarse a ella y las personas que poden exercir dita art... dels quals capitols sels dona a Vostras Mercés copia".

A todo ello responde el síndico de la Cofradía de Fusters que, dado que no se les ha dado copia íntegra, no pueden conocer ni todo su contenido ni en que puede afectar a su Cofradía:

"Responent Andreu Puig... en nom propi y com a sindich de la Confraria dels fusters... diu y respon que no entén los dits capitols del Real Privilegi nils te per tals, majorment no havent dat integra copia de aquell per a compendrer son contengut y saber lo que per part de dit Puig y Confraria de

fusters se hauría de obrar y axi no entén dar fe a dita copia mancada y no íntegra..."

Las relaciones entre fusters y escultores van a ser tirantes. Como hemos podido constatar por una serie de documentos notariales, los litigios entre ambos oficios son constantes por lo que unos consideran interferencia de los otros en su campo.

Sin embargo, los pleitos entre unos y otros empiezan antes de su escisión profesional al crearse la Cofradía de los Santos Mártires escultores. Martinell(3) afirma que ya a principios de siglo, los escultores habían intentado crear su Cofradía, a lo que se había opuesto el gremio de fusters, muy poderoso.

El 18 de agosto de 1679 , los escultores barceloneses que persistían en su empeño, acuden al Consejo de Ciento con la petición de que les sea concedida su propia Cofradía. La concesión fue denegada, parece que debido, en gran parte, a la presión de los fusters.

Entonces los escultores inician sus gestiones ante el monarca que culminarán con el Real Privilegio de 7 de noviembre de 1680.

Hacemos ahora referencia a algunos de los pleitos surgidos entre fusters y escultores:

El notario Francisco Cotxet -31 de enero de 1676--(4) levanta acta notarial a petición de Marià Font, jefe de la guardia de Barcelona, a instancias de los prohombres de la Cofradía de fusters. La razón es que han encontrado en el taller de Joan Roig un oficial que trabaja como fuster, quien a su vez trabaja para un fuster de la ciudad. En este caso se trata de que un escultor aprovecha el oficial de un fuster para encargarle unos trabajos. Ello va en contra de las ordenanzas gremiales por las que los oficiales estaban adscritos a un taller y no podían trabajar en otro.

Sin embargo, en las actas notariales que encontramos a partir de la promulgación del Real Privilegio de 1680, los litigios son siempre relativos a interferencia de los escultores en el trabajo que los fusters consideran como propio.

En un acta notarial de 22 de marzo de 1681 es a Bernat Vilar al que "trobam...treballant de offisi de fuster, ço es, ajuntant duas pots de cantell ab garlopa obradas de la una cara, lo que no poden fer los scultors, sino es sols los mestres fusters per ser feyna tocant a dit offisi de fuster" (5). Bernat Vilar responde que el trabajo que está haciendo va destinado al ático de un monumento y que el Privilegio Real, recientemente concedido a los escultores, les da facultad en todo lo que concierne a escultura, arquitectura y talla.

Los fusters se amparan en una Real Provisi6n de Francisco de Ribera "doctor relador de la causa que en dita Real Audiencia se aporta entre los promens y confreres de la Confraria dels fusters de la present ciutat contra los sculptors de dita present ciutat a la qual fou provehit, fosen descrits y continuats los penyoraments actes requisitoris se farian per los contrafahents a dita Real Provisi6 (6).

Lo anterior es prueba de que los fusters est1n muy vigilantes respecto a la actividad que desarrollan los escultores con objeto de no tolerarles ni una intromisi6n en lo que consideran su campo de trabajo.

De la misma fecha es otra acta notarial contra Joan Gra, porque en su taller, otro escultor Antoni Mascord, est1 realizando trabajos de fuster: "Ço es, ajuntant pesas de cantell ab garlopa y rebot..." (7).

Y as1 sucesivamente, ya que en otra ocasi6n levantan acta contra L1zaro Tramuges o Miquel Llavina por encontrar a escultores en sus talleres realizando trabajos de fusters.

Los escultores siempre se defienden alegando que aquel trabajo forma parte de la obra escult6rica que est1n realizando. As1, Tramuges (o Tramulles, creemos que es el mismo) en una de las ocasiones "...Tramuges...dixit que lo que treballava era architectura y feyna per un retaula conforme una trassa en pergami..." (8) y, adem1s, que el rey les ha concedido un privilegio que se lo permite "...de la qual ne ha fet ostensi6 y que ho podia obrar en virtut del Privilegi Real, consedit per lo Rey Nostre Se1or...als sculptors de la present ciutat, donantlos facultat ab aquell de fer tot

alló que es de escultura, arquitectura y talla" (9).

Los fusters, en esta última ocasión, alegan que no entienden ir contra un Real Privilegio que desconocen "...dixen que no entenen anar contra de ningún privilegi per quant nols ha fet ocular ostensió de aquell" (10) Lo cual es falso, ya que como hemos indicado, pocos días después de la concesión del Real Privilegio, los escultores lo dan a conocer a los fusters..

En otra ocasión, los escultores Josep Font e Isidro Fortuny que trabajan en el taller de Tramulles alegan que "dita feyna es de arquitectura y no de fuster, la qual ha de servir per un retaula, fabrica conforme la trasa de la qual los ne ha fet ocular ostensió...". En esta ocasión, los proms de la Cofradía de fusters se muestran muy radicales "que no creuen que dits esculptors tingan tal Real Privilegi y que lo present requeriment fan en virtut de una Real Provisió de mantensió feta per lo noble don Francisco de Ribera, en quiscún dret y de la Real Audiencia doctor..." (11).

Las conclusiones a que puede llegarse, vista la postura de escultores y fusters, son las siguientes:

Los fusters, con un espíritu muy corporativo, estaban muy al acecho y da la impresión de que debían vigilar los talleres de los escultores, porque el Real Privilegio que permite a los escultores crear su propia Cofradía les perjudicó. Con esta escisión, la Cofradía de fusters pierde miembros, competencias y, por tanto, importancia.

Además, ya hemos hecho mención de la reacción de los fusters cuando se les pone en su conocimiento -ante notario- la concesión del Real Privilegio a los escultores. Y a partir de él están continuamente al acecho de los talleres de escultores.

Es evidente que esos trabajos en los que sorprenden en repetidas ocasiones a los escultores, son trabajos de carpintería, pero como son parte del trabajo arquitectónico de un retablo, los escultores tienen derecho a realizarlos.

El problema de fondo es económico. Los fusters pierden unos trabajos, y por tanto unas ganancias, que pasan a los es-

cultores. Además, en el caso de la obra arquitectónica de un retablo es bastante difícil delimitar donde termina la labor del escultor y empieza la del fuster.

Martinell (12) afirma que efectivamente se presentaban muchos casos dudosos, que cada cual interpretaba en su propio beneficio. Los fusters reclamaban para sí todos los elementos arquitectónicos de los retablos y sólo admitían que los escultores pudieran realizar la unida intimamente a la escultura, como por ejemplo: el edificio que lleva en la mano San Buenaventura, el castillo de Santa Bárbara.

Quizás también esté en relación con la creación de la Cofradía de escultores el que a partir de este momento en los contratos los escultores figuren, casi siempre, como tales a diferencia de contratos anteriores a esta fecha en los que figuran como "fuster y escultor" (Francisco Santacruz: retablo de N^{ra} Sra. del Roser de la iglesia de Sta. María de Sans, 1678)(13), o simplemente "fuster" (Jaume Escarabatxeras: retablo de San Sadurní de Maranges, 1677) (14).

Algunos, como por ejemplo el citado Francisco Santacruz siguen denominándose "fuster y escultor" con posterioridad a la promulgación del Privilegio Real. Así aparece en el contrato del retablo del monasterio de Sant Cugat, 1688. (15). Quizás la razón sea que estuviera adscrito y cotizara en ambas cofradías. En cambio, este mismo escultor, en obras que realiza en la diócesis de Girona -Lloret, 1685,⁽¹⁶⁾ por ejemplo- figura únicamente como escultor.

Es un hecho, y ello puede constatarse en el Catastro, el que algunos maestros escultores cotizan unos años, otros no, según trabajen o no como tales. Esto explicaría el caso de Santacruz.

Otros, en cambio, ejemplo Francisco Font, figuran en los contratos como fusters y realizan obras propias de escultor. Podría ser que en el contrato se omitiera su oficio de escultor. Esta podría ser otra explicación del caso Santacruz.

Las cuentas que lleva el clavero de la cofradía nos permiten corroborar que, efectivamente, los escultores gastaban bastante en pleitos, levantar actas ante notario, etc.

Para rendir cuentas se convoca a los cofrades ante notario. Estas convocatorias nos permiten conocer no sólo la situación económica de la Cofradía, con el detalle de sus ingresos y gastos, sino también quienes detentaban los cargos y número aproximado de cofrades agremiados.

El primero de estos consejos -8 de febrero de 1682- (17) se celebra en el convento de Buensuceso. Los tres siguientes de los que tenemos documentación -años 1694, 1706 y 1712- en el domicilio del notario.

En el primero de ellos, el clavero, Francisco Santacruz, rinde cuentas de un período de algo menos de un año y que se sitúa entre el 17 de noviembre de 1680, diez días después de la creación de la Cofradía, y el 2 de noviembre de 1681. Los Promes son Miquel Llavina y Agustín Ortich. Además de ellos y el clavero acuden nueve cofrades que constituyen la mayoría de los colegiados, más de dos terceras partes.

Podemos constatar que en los dos primeros capítulos de gastos, de las treinta y cinco salidas que tiene, diecinueve son para pagar gastos con abogados y, sobre todo, con notarios. Alguna de ellas muestra claramente que es por litigios con los fusters. Otras indican simplemente gastos con tal o cual notario. En este caso no todos son necesariamente con motivo de pleitos con fusters, pero si deben serlo algunos, por ejemplo: "Item a Joseph Forcada, notari, per imprimir un memorial contra los fusters, 10 L., 6 s.

En otras salidas, los que figuran deben ser escultores u hombres de oficio, que actúan como testigos en los diversos pleitos:

"Item per la acistencia de Jaume Creus ab son fadrí, per los penyoraments dels fusters, 11., 8 s., 6.

Otros gastos interesantes que aparecen en esta primera rendición de cuentas de la Cofradía son los ocasionados por la obtención del Real Privilegio que les facultó para constituir su propia cofradía:

"Primo per lo quant ques feu a Madrit a la persona que fou medianera per alcançar lo Real Privilegi, de deu doblas, que en moneda corrent son 55 L."

"Item per las agencias de dit Privilegi a Madrit sinch doblas, las quals se son entregadas a la persona que saben Joan Roig, Miquel Llavina y Bernat Vilar, que en moneda corrent son 27 L, 10 s."

Parece que el escultor Santacruz, clavero de la Cofradía junto con otros tres escultores (Gra, Roig y Llavina) contribuyeron particularmente con anticipos para los gastos que suponía la obtención del Privilegio y que luego les son devueltos: "Item per lo que pagà dit Francisco Santacruz, per part junt ab Joan Gra, Joan Roig y Miquel Llavina al doctor Joseph Güell per lo primer memorial que anà a Madrit, que entre tot fosen 12 L., 8s., li tocà per sa part 3 L., 2 s."

En el capítulo de ingresos figuran las cantidades que pagan los primeros escultores de la Cofradía por pasar a pertenecer a ella, tal como se estipula en las Ordenanzas (ordenanza XVII) (18). Entre éstos, figura Agustí Llinás, que es en realidad fuster, o que trabaja como fuster. Hemos hecho alusión a él en el capítulo Materiales (Iª parte) en relación con la madera entregada para el retablo de San Severo.

La cantidad mayor del capítulo de ingresos corresponde a lo que resta de un préstamo que Pau Prexens hizo a los escultores cuando estaban tramitando la concesión del Privilegio Regio - el 20 de abril de 1680- ya que necesitaban dinero para los gastos que comportaban los trámites. Como garantía del préstamo, de 330 L.B., los escultores que firman el contrato con Pau Prexens establecen un censo perpetuo con cuyos beneficios pagarán una pensión anual a Prexens a cuenta del préstamo. (19).

En otro balance anual de gastos e ingresos de la Cofradía, que corresponde al período entre 8 de noviembre de 1692 y 8 de noviembre de 1693 (20), y que es, por tanto, doce años posterior al anterior, en el capítulo de ingresos los cofrades -tal como estaba previsto en las Ordenanzas, IV ordenanza- pagan un impuesto a la Cofradía. Las cantidades que pa-

gan los maestros escultores difieren de unos a otros, porque algunos debían atrasos, ya que el impuesto es de 10 s. y, algunos, como J. Trulls tiene atrasos de hasta 5 L. Paga 5 L. 10 s.

Los dos proms de la Cofradía son en este momento Joan Roig y Francisco Espill. Acuden también el clavero y ocho cofrades.

En el estado de cuentas que presenta el clavero Francisco Espill correspondiente al período noviembre 1703-noviembre 1706 el gasto mayor es el correspondiente a la pensión (en este caso de tres años) que paga la Cofradía por el préstamo que recibió. Al consejo para la rendición de cuentas se celebra el 8 de diciembre de 1706 (21) acuden los dos proms que son Jacinto Trulls y Miquel Llavina, el clavero Josep Font y tres cofrades. Constituyen, como en los casos anteriores, la mayoría. Luego, el número de cofrades ha disminuído considerablemente. Quizás la causa sea que se está en plena Guerra de Sucesión.

Al consejo convocado el 2 de febrero de 1712 (22) acuden los dos proms -Bernat Vilar y Mariano Montanya- el clavero Isidro Saborit y nueve cofrades, la mayoría. La Guerra de Sucesión no ha terminado y sin embargo, la Cofradía ha recuperado el número de cofrades que tenía a fines del s. XVII.

Para podernos explicar con más seguridad el descenso de cofrades de 1706, tendríamos que tener los consejos anteriores a 1706 o bien los celebrados entre 1706 y 1712.

Hemos encontrado un acta notarial de obtención de maestría de José Ortich, hijo del también escultor Agustí Ortich. El acta da cuenta de quienes componen el tribunal -los dos proms, aunque el prom segundo es sustituido por Joan Roig, ya que está ausente, el clavero y cinco cofrades, los escultores Santacruz, Bernat Vilar, Andreu Sala, Miquel Parelló y Francesch Espill. El examen se ajusta a las pruebas que determinan las Ordenanzas. El examinado es aprobado: "...y aquell votat, sench trobat habil, idoneo y sufficient. Per ço dits Prom y Confraria en virtut del present lo fan mestre y donan facultat a dit Joseph Ortich de posar botiga en la present ciutat..." (23)

En Vic, la Cofradía de los Santos José, Justo y cuatro mártires es de "oficii fabri lignariorum et aliquorum stamentorum" (24) y tales estamentos son, como explicita en otro documento "confratriae Sanctorum Josephi, Justi et Quatuor Martirum offitiorum seu stamentorum ligni fabrorum, pictorum, deauratorum, torneriorum et doleariorum..." (25), por lo tanto, los escultores no crean una cofradía propia como en Barcelona. En este segundo documento, que es el acta que da fe de la asamblea convocada para designar síndicos y proms, aparecen al principio los nombres de los cofrades que asisten, como es habitual en este tipo de documentos. Entre los asistentes están Joan Francesc Morató y Pau Costa. Se reúnen en la sala capitular del monasterio y convento de la Merced. Joan Francesc Morató detenta cargos en la Cofradía en varias ocasiones. En 1697 es prom (26), en 1703, clavero (27).

Las posibles razones de que en Vic no creen Cofradía aparte o son la falta de medios, o bien que los escultores son un número reducido y no tienen por tanto la decisión y la fuerza de los barceloneses de crear una cofradía propia.

En Girona ocurre lo mismo que en Vic. A la Cofradía de fusters pertenecen también los escultores, mestres de cases y otros oficios. (Catastro de Girona).

El Catastro introducido por Felipe V, supone un nuevo sistema fiscal más equitativo y más rentable para la Hacienda que el imperante hasta entonces. Para nosotros es interesante porque:

- nos permite conocer los escultores o doradores que trabajaban en Barcelona aquel año
- edad
- fallecidos
- algunas veces, sus trslados temporales a otras localidades para trabajar, por lo que dejan de cotizar
- algunas veces también su domicilio que era donde solían instalar el taller
- si ostenta cargo en su cofradía o colegio
- algunas otras incidencias, especialmente aquellas que supo-

nen la exención del pago de impuesto, como por ejemplo, en el caso de enfermedad o vejez.

Los gremios se dividían en tres clases. La cotización disminuía progresivamente de primera a segunda y tercera clase. Los de primera clase pagaban 75 reales los maestros y 45 los mancebos (suponemos oficiales), los de segunda clase 60 reales los maestros y 37,5 los mancebos y los de tercera clase 45 reales los maestros y 30 los mancebos.

Dentro de la primera clase estaba -entre otros oficios- el de fusters. Pintores, escultores y doradores pertenecían a la tercera, junto con oficios como faquines y zapateros de viejo.

El Catastro se pone en vigor en Cataluña en 1716. Sin embargo, en Barcelona se conserva a partir de 1721.

Las conclusiones de lo anterior es que pintores, escultores y doradores ganaban menos que muchos otros oficios, ya que la adscripción a una u otra clase para el cobro de impuestos estaba en relación con las ganancias, puesto que éstas eran proporcionales -relativamente- a los impuestos.

Hemos consultado el Catastro de Barcelona⁽²⁸⁾ durante el período 1721-31. Respecto a los escultores podemos destacar los siguientes datos de interés:

- el escultor Jacinto Trulls, viejo ya, 76 años en 1723, no trabaja. Su hijo Francisco Trulls, si bien maestro también, trabaja en casa de su padre "per sustentarlo, que a no ser lo dit, son para se moriria de fam". Está exento de pagar contribución por la situación de su padre.
- Francisco Espill, 64 años en 1723, está casi ciego, por lo que apenas trabaja. A partir de 1727 no cotiza por estar impedido totalmente.
- Pera Costa está catastrado en Barcelona entre los años 1722 y 1729. En 1730 una nota indica que se ha ido al Ampurdán a hacer un retablo. Sabemos de él también que vivía en la calle del Carmen.
- Entre los "manzevos" (sic) los hay que son ya maestros, pero que siguen trabajando como mancebos porque no tienen tienda y cotizan como mancebos. Entre ellos Gaspar Llavina,

probablemente hijo de Miquel Llavina, Josep Trulls, hijo también de Jacinto Trulls y, por tanto, hermano de Francisco. - Algunos escultores -Joseph Ausachs y Simeón Torras- después de ser admitidos en el gremio se fueron y se ignora su paradero.

El Catastro de Girona (29) ofrece menos información que el de Barcelona. Esta se limita a indicar si el maestro tiene oficiales y/o aprendices y si se ha desplazado a trabajar fuera de Girona.

Así, en 1716 -primer año- el único escultor catastrado en Girona es Mariano Barnoiha. Al año siguiente, además de Barnoiha, Pau Costa. Este último es el único año que está catastrado en Girona, por lo que deducimos que debió ser el único año que tuvo domicilio en esta ciudad. Estaba trabajando en los retablos de la catedral. Pero aún domiciliado en otro municipio, iría a Girona en varias ocasiones otros años.

En el catastro del año 1720, junto a Barnoiha encontraremos otro escultor, Feliu Gelpi. Tenemos que esperar a 1722 para encontrar cuatro escultores en Girona, los dos anteriores y Narcís Rovira y Joseph Cortada. Durante los años 1723 y 1724 hay ya seis y siete escultores respectivamente. Joseph Serrano está catastrado estos dos años y como escultor. Es el que realiza la parte arquitectónica del retablo de Cadaqués. Ya se indica en el catastro de 1724 que es de Cadaqués. A partir de 1725 y hasta 1730 el número de escultores oscila entre cuatro y cinco. En 1731 hay tres. Barnoiha y Gelpi son los únicos que están catastrados durante todos estos años. Los otros, o vienen de otros lugares y trabajan durante algún tiempo en Girona: Costa, Cortada, Serrano, o son gerundenses que se van a trabajar a otra población. En 1724 se anota junto a Francisco Rovira que está fuera y no se sabe dónde. En 1726 volverá a estar en Girona.

Como conclusiones de todo ello podemos constatar que el número de escultores en Girona es reducido y algunos son foráneos y sólo trabajan temporalmente en la ciudad. Sus escasos escultores también suelen trabajar fuera. Es evidente que la ciudad no ofrecía muchos contratos. No los hay apenas en

los manuales de los notarios de Girona. De tener siempre trabajo en su ciudad, los escultores gerundenses, seguramente, no se desplazarían. Además, los escultores que se desplazan son los que más necesidad tienen de contratos, porque a los escultores conocidos se les va a buscar. Es el caso de Pau Costa y de varios escultores de Barcelona: los Roig, Santa-cruz, los Escarabatxeras. Y salvo que se trate de grandes retablos como algunos de Pau Costa, realizan los retablos en su taller, como ya hemos visto, y se trasladan a las distintas localidades de la diócesis de Girona -u otras- sólo para su asiento.

La condición social del escultor.

A pesar de la creación de la Cofradía de escultores en 1680, lo cual, y tal como deseaban, les independizaba de los fusters, su condición siguió siendo la de artesanos. No podemos llegar a la conclusión de que los escultores de fines del s.XVII y principios del s.XVIII fueran considerados artistas.

Es más, aún dentro del mundo artesanal eran de los que menos cobraban. Ya lo hemos indicado al hacer referencia al Catastro. Su gremio era de tercera clase o categoría. El de los fusters de primera. Por ello, socialmente no debían estar demasiado considerados. ¿No influiría esto en que, a veces, se tardara tanto en pagarles como ya hemos visto?

Lo que si se desprende de los contratos analizados es que pese a la reglamentación estricta del gremio en todos los órdenes, había escultores que se cotizaban más que otros. Y éste es, por ejemplo, el caso de Pau Costa.

De acuerdo con el sistema gremial a los escultores se les denomina maestros, pero a a partir de un determinado momento empieza a utilizarse el término empresario. No sabemos si para todos. Probablemente para aquellos que tuvieran un taller nutrido.

En los documentos que hemos analizado encontramos el término aplicado por primera vez a los doradores Barthomeu Fábregas y Agustí Viladomar, el 30 de septiembre de 1725. El documento en que aparece es el recibo del primer plazo del dorado del cimborrio y retablo de N^a Sra. del Roser de Sta.

Catalina mártir: "Nos Bartholomeus Fábregas et Augustinus Vi-
ladomar, deoratores, Barcinonae cives, impraessarii qui sunt
pro fabrica deorandi et jaspeandi retabulum et capellam Bea-
tae Virginis Mariae de Rosario..." (30). Y a partir de éstos
para los restantes maestros escultores de esta obra: Pedro
Costa y Josep Sunyer y el fuster Sebastián Aldabó: "...los
dits Joseph Sunyer y Sebastiá Aldabó...lo qual (se refiere a
la traza) queda en poder de dits inpressaris..."(31).

Todos estos documentos se sitúan entre 1725 y 1738. Son los
documentos más tardíos que hemos analizado, por lo que cree-
mos que, debió empezarse a utilizar el término por estas fe-
chas. Antes, ni siquiera a Pau Costa se le aplica.

Si bien el Colegio de Pintores pertenecía a la tercera
categoría a efectos catastrales -como ya hemos indicado- su
situación profesional y su consideración social era mejor que
la de los escultores.

Como indica Alcolea, en su documentada tesis doctoral (32),
los pintores procuraron obtener en los últimos años del s.
XVII y obtuvieron, un privilegio que les permitiera alcanzar
la categoría de artistas o profesores de arte liberal con lo
que la pintura dejara de ser considerada arte manual. El Real
Privilegio de 13 de junio de 1688 los considera artistas, la
pintura arte noble y por ello los pintores gozarán de las
prerrogativas, privilegios, inmunidades y honores de que go-
zaban las demás profesiones de arte liberal. Esto aparece cla-
ramente expresado en el primer artículo del Privilegio fun-
dacional del Colegio de Pintores de Barcelona de la fecha an-
teriormente indicada.

Los escultores, por esos mismos años, pusieron todo su em-
peño en independizarse de los fusters. Este objetivo que con-
siguieron ¿los dejó ya satisfechos y no creyeron oportuno
plantear mayores reivindicaciones?, o bien ¿acaso no tenían
tan imbuída la conciencia de artistas como los pintores?. En
las Ordenanzas que presentan al monarca no aparece alusión al-
guna a ello. Pero si el deseo de constituir Colegio, que el mo-
narca enmienda en la III ordenanza que acepta "ab tal condi-
ció que no se puga ussar el titol de Collegi, sino el de Con-

fraria dels Santa Martirs Scultors, per tenir lo contrari inconvenient" (33).

¿Supondría la denominación de Colegio una categoría superior a la de Cofradía con la que los escultores podrían preparar ulteriores reivindicaciones?

También hemos indicado que el monarca les corta las alas en el período de aprendizaje que solicitaban: de siete a cuatro años. A los pintores se les acepta, en cambio, un período de aprendizaje de seis años.

En resumen, a fines del s.XVII los pintores eran ya artistas, los escultores no.

1.2. EL COLEGIO DE DORADORES.

En los orígenes del Colegio de Doradores seguimos a Alcolea, quien en su estudio del Colegio de Pintores hace referencia a ello (34). En 1516 pintores, doradores y pintores de vidrieras se escinden de la Cofradía de San Esteban de los freneros que agrupaba a varias profesiones y constituyen corporación aparte. Estuvieron unidos pintores y doradores hasta 1683. A partir de este momento, los doradores constituyen una corporación independiente. Se denominará Colegio de Doradores, esgrafiadores y pintores de retablos o, a veces, Cofradía como la de los escultores.

También hace referencia a la lucha de los pintores por mantener sus privilegios frente a lo que consideraban intromisión en su campo de los doradores. Esta lucha nos recuerda la de fusters y escultores. En la sesión de 7 de enero de 1703 se llama la atención sobre el hecho de que los doradores no dudaban en titularse pintores de retablos y en tal concepto contratar y hacer trabajos propios y peculiares del arte pictórico, por lo que se acuerda gestionar lo necesario para que solamente realicen lo referente al dorado, estofado y esgrafiado que constituyen los trabajos propios de su oficio. Como dicen textualmente los pintores: "...ajustan y fan differentes obras proprias y peculiars de la art de pintura".(35) Esto era cierto, puesto que, por ejemplo, en el contrato para el dorado del retablo de San Marcos de la catedral de Barcelona, firmado por los doradores Joseph y Francesch Vinyals, a éstos se les encarga, además de los trabajos propios de doradores, otros de pintores: "Item ab pacte que las portas de baix han de esser pintadas ab dos figuras de Aron y Melchisedech..."(36) Y, por cierto, demuestran ser buenos pintores.

Como todos los colegios era muy estricto con las ordenanzas. Un documento de 1680 (37) -estaban pues unidos todavía pintores y doradores- nos da cuenta de que al enterarse los cónsules del Colegio de que Jacinto Gelabert, fadrí, o sea oficial, contrata un retablo bajo nombre de su maestro

Joseph Vassiana, intervienen rápidamente ya que privilegios y ordenanzas del Colegio prohibían lo anterior a los oficiales y los que incurrieran en tal prohibición debían pagar una multa de 10 L. En este caso el "conceller en orde quint", protector de los colegios consigue que ambas partes lleguen a un acuerdo: Vassiana y Gelabert se libran de la multa a cambio de pagar los gastos que tal falta ha ocasionado.

Un hecho muy curioso nos demuestra el carácter corporativista del Colegio. Es anterior también a la separación de pintores y doradores. A un maestro que había pintado en público el Ave María se le llevan varias prendas de su casa. El maestro recurre al "conceller en orde quint" quien obliga a pintores y doradores que le devuelvan lo que le han quitado y, como paga cada año 4 s., 4 dr., lo que le da licencia para pintar, les prohíbe que vuelvan a molestarlo. Como consecuencia, pintores y doradores celebran asamblea y deciden nombrar un síndico que defienda sus derechos (38).

Tras su separación de los pintores, los doradores celebran sus reuniones en la capilla de N^{ra} Sra. de los Dolores o en la celda prioral de la iglesia de N^{ra} Sra. del Buensuceso. A estas reuniones, como a las de los escultores, acuden una mayoría, más de dos terceras partes, de los colegiados.

Como en las de los escultores nos permiten conocer, además del objeto de la convocatoria, el número aproximado de colegiados y quienes detentaban los cargos. Por ejemplo: entre 1692 y 1694 acuden a las reuniones o consejos de diez a once colegiados. Ostentan los cargos de cónsules -que son dos sucesivamente: Dnofre Boet y Josep Vasia (suponemos que es Vassiana), Francesch Vinyals y Francisco Mas y los claveros son Magí Torrabruna y Magí Canut.

Sabemos que Salvador Viladomar (sic) es aceptado como maestro dorador y pintor de retablos el 2 de julio de 1684 (39)

Respecto a los exámenes que debían realizar los aspirantes a maestros doradores documentos notariales de algunos aspirantes nos permiten conocerlos. Entre ellos, los de un dorador bastante conocido, Francisco Mas. Se había formado en el taller de Vassiana durante cinco años (1677-1681). El 25 de

21

noviembre de 1681, Vassiana firma un documento ante notario por el que da fe de ello (40).

En 1686, cinco años más tarde, Francisco Mas realiza los exámenes para convertirse en maestro. Estos exámenes van acompañados de cierto ceremonial. Se nombra un padrino para el aspirante a maestro, padrino que se elige de entre los cofrades. El padrino le introduce en el Colegio y el aspirante debe hacerlo habiéndose quitado capa y sombrero. Entonces el aspirante realiza un dibujo y, una vez examinado por los maestros colegiales, se le comunica que dentro de los dos próximos meses debe realizar su examen público consistente en:

- una figura dorada y estofada
- un dibujo con colores y el friso en parte dorado
- un papel coloreado
- pasar los requisitos de pruebas de linaje

Una vez superadas las pruebas, Francisco Mas, ya maestro, paga las 10 L. correspondientes para su adscripción al Colegio (41).

Unos años más tarde, 1692, su hijo Miquel Mas aspira también a maestro dorador. Pero en el consejo de colegiados del 8 de marzo de dicho año se le niega la plaza de dorador por no querer hacer una figura tal y como está estipulado en los Privilegios y Ordenanzas del Colegio. Pero, ante la negativa, Miquel Mas se muestra dispuesto a hacer la figura. Se reúne el Colegio y le hace realizar una serie de pruebas (42). No deben parecer satisfactorias al tribunal ya que deciden darle dos meses de plazo para que se prepare mejor.

Miquel Mas tarda dos años en volver a solicitar la plaza de maestro dorador. Se nombra unos maestros para examinarle y realiza la prueba de tentativa que consiste en ejercicios de dibujo (43). El tribunal los aprueba y le convoca para realizar en el plazo de dos meses el examen público. En realidad las últimas pruebas las realiza antes del plazo y parece que son mero trámite, porque tras la prueba de tentativa ya se le concedió plaza: "Miquel Mas, jove daurador...al qual fou concedida la plassa a set de mars del corrent mil siscents

noranta y quatro (44). Estas últimas pruebas constan de un examen público para el que, entre otras cosas, dora un San Antonio de Padua y un examen secreto del que se indica también las pruebas (45).

Todas las pruebas se consideran satisfactorias. También se tiene en cuenta, finalmente, para aceptarle como maestro y concederle plaza en el Colegio, el que ha estado el tiempo reglamentario como aprendiz y oficial y el superar las pruebas de linaje. Como hijo de maestro pagará sólo 5 L. por su ingreso en el Colegio.

Pero así como las pruebas de los aspirantes anteriores parecen caracterizarse por su seriedad y la observancia de las Ordenanzas del Colegio, no da la misma impresión el proceso de Luis Lallusca, oficial, aspirante también a maestro.

El 31 de diciembre de 1693, Lallusca solicita la plaza de nuevo. Parece que en una anterior solicitud no se le había concedido por tener algún impedimento para ello (46). Se acuerda permitirle que realice la prueba de tentativa con la condición de que pague la multa de 10 L. que se le impuso por haber contratado un trabajo sin ser maestro. Lallusca se niega a pagar. Oído esto, el Consejo nombra a dos maestros -uno de los cónsules y el clavero- para que averigüen si ha cumplido el período de aprendiz y oficial (47). Francisco Mas y Magí Canut -cónsul y clavero- buscan testigos para averiguarlo. Parece que si ha estado los dos años de aprendiz, pero no los otros dos como oficial (48), aunque Ripoll, su maestro, había acreditado que había estado como oficial dos años.

El Colegio, con esta información, acuerda primero que esté los dos años que le faltan en casa de otro maestro y una vez cumplidos podrá hacer el examen (49).

Pero unos días más tarde, al insistir de nuevo Lallusca en querer hacer la prueba de tentativa y comprometerse a pagar las 10 L., el Colegio lo acepta, realiza las pruebas de tentativa y se le dan dos meses de plazo para el examen (50). A los dos meses realiza el examen público que consiste en dorar y estofar una Concepción, se examinan las pruebas de linaje y se le acepta como maestro (51).

En este caso de Luis Lallusca, lo sorprendente es que si el Colegio ha nombrado a dos de sus miembros para que averigüen si había estado como oficial dos años y los resultados de las investigaciones son negativos, pese a ello, una vez paga la multa, se da por correcto lo que Lallusca y su maestro afirmaban y los dos años que debía cumplir como oficial quedan sin efecto. Se le examina, se le aprueba y acepta como maestro. Para los miembros del Colegio, los intereses económicos -pago de la multa- están por encima de las Ordenanzas. Estamos ante un caso de irregularidad. Creemos que no debió ser el único. Y tanto celo como demostraban los componentes del Colegio en que se cumplieran las Ordenanzas en ocasiones, resulta que se olvida cuando hay otros intereses de por medio.

El Catastro de Barcelona también nos ofrece datos de interés de los doradores. (52).

- Joan Moxi, quien dora, entre otros, varios retablos esculpados por los Roig, en 1722 se pasa de maestro a mancebo y en 1723 deja el oficio. Se reincorpora al Colegio de doradores en 1726, pero sólo por ese año, ya que a partir de 1727 trabaja como pescador. Tiene entonces 61 años.

- Bartolomé Fábregas, a quien conocemos por la obra de N^{ra} Sra. del Roser de Sta. Catalina, mártir, a partir de 1729, cuando tiene 56 años, trabaja y cotiza como descargador del puerto.

- Algunos, como Agustí Viladomat o Francisco Mas no presentan incidencias y en nuestro seguimiento de diez años, trabajan ininterrumpidamente como maestros doradores.

Creemos que los cambios de oficio de doradores acreditados y ya mayores -como Moxi y Fábregas- se deben a falta de trabajo en el propio. Y los casos como Moxi que se pasan de maestros a mancebos se deben al deseo de cotizar menos.

- Joan Moxi debía tener un hijo dorador también, que figura en el Catastro como dorador mancebo. Se llama Josep.

- Mariano Boet debe ser hijo de Honofre Boet y nieto de Honofre Boet, mayor. En 1729 es ya maestro, aunque hasta el año siguiente no tendrá su propia tienda.

- También entre los doradores hay algunos impedidos, como por ejemplo, Juan Casanobas, 66 años en 1724, de quien se indica que no ve y le tiemblan las manos.

La condición social del dorador.

Creemos que es similar a la del escultor. Su gremio es también de tercera categoría. Lo mismo que a los escultores también se les tardaba en pagar y, como acabamos de ver, a veces se pasan de maestros a oficiales para cotizar menos. Prueba de que no andaban sobrados de medios económicos. Y cuando les falta trabajo tienen que cambiar de oficio.

Obras menores.

Aunque la base fundamental del trabajo de escultores y doradores la constituyen los retablos, vamos a hacer una breve referencia a algunas obras menores, no tanto por su valor artístico, sino como prueba de que aceptaban todo tipo de contratos, lo que completa lo que hemos indicado sobre su situación social, estrechamente relacionada con la económica. Incluso aceptaban obras menores maestros relativamente cotizados.

Ello prueba:

- 1) Económicamente debían interesarle. Ya hemos visto con que lentitud cobraban los plazos de los retablos.
- 2) No existía en ellos la conciencia del artista moderno que se cotiza y que si está acostumbrado a obras importantes, como entonces eran los retablos, no aceptaría hacer marcos para cuadros, candelabros, etc. como aceptaban entonces. Incluso, es probable que un escultor con conciencia de artista, tampoco aceptara hacer ampliaciones o reformas en retablos ya existentes, como lo aceptaban artistas como los Roig, Bernat Villar, etc.

En resumen el taller de un maestro aceptaba toda clase de encargos, fueran o no lucidos.

Las obras menores que nos han aparecido en los manuales notariales, buscando contratos de retablos son : marcos para cuadros, pequeñas imágenes, mascarón de proa, candelabros de madera(53). Y en el caso de doradores: dorar o platear pequeñas piezas (Cristos, candelabros), dorar marcos para cuadros

NOTAS al cap. 1.

- (1) Apéndice documental nº 5
- (2) " " " nº 6
- (3) MARTINELL, Cèsar: Arquitectura i escultura barroques à Catalunya. Barcelona. Ed. Alpha. 1961. Págs. 113-117.
"Monumenta Cataloniae", vol. XI.
- (4) Apéndice documental nº 7
- (5) " " " 8
- (6) " " " 8
- (7) " " " 9
- (8) " " " 12
- (9) " " " 12
- (10) " " " 12
- (11) " " " 13
- (12) MARTINELL, Cèsar: Arquitectura i escultura barroques à Catalunya. Barcelona. Ed. Alpha. 1961. Págs. 113-117.
"Monumenta Cataloniae", vol. XI.
- (13) Apéndice documental nº 151
- (14) " " " 295
- (15) " " " 161
- (16) " " " 237
- (17) " " " 14
- (18) " " " 5
- (19) " " " 1 a 4
- (20) " " " 15
- (21) " " " 16
- (22) " " " 17
- (23) " " " 18
- (24) " " " 19
- (25) " " " 20
- (26) " " " 19
- (27) " " " 21
- (28) A.H.B. Catastro de Barcelona. Gremio de escultores.
Años 1721, 1722, etc.
- (29) A.M.G. Catastro de Girona. Fusters. Años 1716, 1717, etc.
- (30) Apéndice documental nº 133

- (31) Apéndice documental nº 140
- (32) ALCOLEA, Santiago: La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII. "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". vol. XIV. 1959-1960. Págs. 29-31.
- (33) Apéndice documental nº 5
- (34) ALCOLEA, Santiago: La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII. "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". vol. XIV. 1959-1960. Págs. 29 y 38.
- (35) Apéndice documental nº 26
- (36) " " nº 54
- (37) " " nº 22
- (38) " " " 23
- (39) " " " 24
- (40) " " " 27
- (41) " " " 28, 29, 30.
- (42) " " " 31
- (43) " " " 32
- (44) " " " 33
- (45) " " " 33
- (46) " " " 34
- (47) " " " 34
- (48) " " " 35
- (49) " " " 36
- (50) " " " 37
- (51) " " " 38
- (52) A.H.B. Catastro de Barcelona. Gremio de doradores. Años 1721, 1722, etc..
- (53) Apéndice documental nº 315, 307, 317, 313..
- (54) " " Nº 314, 316

2. LOS TALLERES.

En relación con la mayor o menor duración de la labor escultórica, o de dorado, está la de que éstos cuenten con un taller.

Es seguro que todos los maestros escultores debían realizar las obras con ayuda de sus oficiales. Además, intervenían los fusters que contrataban los propios maestros escultores.

-Los fusters. Preparaban las piezas de madera -tamaño, grosor, etc- al escultor, ensamblaban las piezas del retablo y, a veces también, realizaban la parte arquitectónica del retablo.

Sólo en raras ocasiones se hace mención a los fusters en contratos o recibos. Pero si aparece en varias ocasiones en los documentos relativos al retablo de N^{ra} Sra. del Roser de Mataró:

"Mariano Riera, scultor y Antoni Mascort, fuster de la vila de Mataró...sots la pena baix escrita convenen y en bona fe prometen..."(1)

En el Libre de Comptes de la Cofradía figura una salida a "Antoni Mascort, fuster, se ha de pagar 3 L.B., 10 s. per los treballs de posar la segona andana del retaula"(2).

Por los contratos de Cadaqués conocemos nombre y labor del "fuster" que incluye arquitectura del retablo:

"... y entre Pau Costa, escultor de la ciutat de Vich duna part y Joseph Serrano, fuster y arquitector de la ciutat de Girona per part altre, son estats fets, pactats, firmats y jurats los capitols pactats y avinensas següents...perço lo dit Pau Costa de son grat y espontanea voluntat, dona y concedeix al dit Josep Serrano así present y baix acceptant lo fer tota la arquitectura dels dos escons y balustrada y tornejat tot lo que sia menester y dos candeleros grans..."(3)

Este fuster, Joseph Serrano, que como acabamos de ver figura en el contrato como de la ciudad de Girona, en el Catastro de Girona está catastrado como natural de Cadaqués.

Lo mismo en el contrato firmado entre la Cofradía de N^{ra}

Sra. del Roser de Santa Catalina, mártir con el escultor Joseph Sunyer y el fuster Sebastián Aldabó para acabar la obra del Roser: "...lo dit Josep Sunyer tota la obra de esculptura y talla y demés tocanta al art de escultor tant solament y lo dit Sabastiá Aldabó tota la obra tocant al art de arquitectura..." (4).

También el contrato del retablo de San Severo de la catedral de Barcelona lo firma el fuster además del escultor: "...y Jacinth Trulls, escultor y Agustí Llinás, fuster, ciutadans de Barcelona de part altre, se sont fets los pactes següents..."(5). De este fuster y de su fraude en la madera que proporciona para este retablo, hemos hecho referencia ya en el capítulo Materiales.

Pero aunque rara vez firmen junto al escultor el contrato, es evidente que, en mayor o menor grado, realizaban trabajos en todos los retablos, aunque la creación de la cofradía de escultores les substraiga parte del trabajo.

-El taller. El maestro escultor llevaba la dirección de la obra y realizaba la talla de las piezas más difíciles, o imágenes más importantes. Sus oficiales realizarían el resto. Suponemos, sin embargo, que no todos los escultores tenían el mismo número de oficiales y que, por tanto, la labor personal del maestro escultor variaría de unos retablos a otros en función de ello.

El escultor mataronense Antoni Riera realizaba obras con ayuda de su hijo Mariano, pero, además, tenía taller. El texto siguiente que corresponde a uno de los recibos por el retablo de las carmelitas descalzas de Mataró, lo confirma: "...nos dicti pater et filius Rieras ad dictam constructionem et fabricam nos obligavimus et...jam confecta et facta et operata est per nos et nostros ofitiales tota dicta fabrica et constructio dicti retabuli..."(6)

En casos como el de Pau Costa, dado el número de contratos que firmaba, muy próximos cronológicamente unos a otros, y la envergadura de las obras, la obra de taller es innegable. Pero, además, hay constancia de ello en los contratos. En una de las cláusulas del contrato del retablo de Palafrú-

gell indica:

"Item prometen donarli casa capás per habitar ell y tota la familia y tots los qui treballaràn en dit retaula..."(7) E incluso, se cita a uno de los escultores que trabajaba en el retablo, bajo la dirección de Costa, Joseph Pol, seguramente el número dos de la obra. La cita aparece en uno de los recibos (del 10 de junio de 1719). Costa cobra 1.225 L.B., 5 s. 3 dr. de los cuales 863 L.B. 17 s. son para él y 361 L.B., 7s. 7 dr. para Joseph Pol.(8)

En 1704 Pau Costa firma el contrato del retablo de N^{ra} Sra. del Roser de Olot. La obra debe durar tres años. En 1705 debe firmar el contrato del retablo mayor de Cassá. En 1706 el de Arenys, cuya obra se fija en ocho años. En 1707 el retablo de N^{ra} Sra. de las Sogas para la iglesia parroquial de Cassá (aunque éste tiene que ser un retablo pequeño y sencillo). En 1708 el primer contrato de Palafrugell y en 1710 el segundo y definitivo. También en 1710 firma el contrato para el retablo de la Concepción de la catedral de Girona. Es evidente que simultaneaba dos o tres obras, por lo menos, a un tiempo, lo que confirma un trabajo de taller.

Sin ser muy frecuente, hay casos en que el retablo es obra de dos escultores, maestros, quienes al ser de igual categoría firman conjuntamente el contrato. Ejemplos:

- el retablo del monasterio y convento de Santa Clara de Vic obra de Joseph Sunyer y Jacinto Morató.
- el retablo mayor de Santa María de Igualada también contratado por los escultores anteriores. Pero en esta obra predominará la labor de Sunyer, ya que Jacinto Morató firmará el 6 de noviembre de 1729 un acta de renuncia a seguir trabajando en la obra, transfiriendo a Joseph Sunyer todos sus derechos y obligaciones (9).
- el retablo mayor de la iglesia parroquial de Cadaqués. Este ejemplo es especialmente interesante porque si bien el 23 de noviembre de 1723 se firma el contrato entre Joan Torras y Pau Costa y los regidores de la villa, por el que se comprometen conjuntamente a la realización de la obra, como en todos los casos de doble maestro, más adelante, el 13

que se subdividen el trabajo. Pero hay más. En los términos en que se estipula dicho contrato, Pau Costa asume el papel de director de la obra y cobra, seguramente, más: "... y para que en tot temps conste de la claretat en orde a la dita fàbrica del dit retaula, diuhen y asseveixen las ditas parts estar obligat lo dit Joan Torras sols en fer tota la talla del dit retaula major y polir totas las figuras y historias que se contenen en dit retaula y tota la talla y adornos del dit retaula , secrari, gradas, candeleros grans y balustrada. Fer tots los minyons, serafins y coronas y insignias que quiscuna de las imatges que han de ferse en dit retaula, hajan de menester per son adorno, segun dit Joan Torras en tot lo sobre dit, que dit Pau Costa li dirà... quedant a carrec y obligació del dit Pau Costa lo fer y fabricar tot lo demás serà necessari per dit retaula..."

Decimos que Pau Costa cobra seguramente más, porque si la información que tenemos es completa, en éste último contrato, por el trabajo que se le especifica Joan Torras cobra 1.150 L.B.

En el primer contrato, los regidores indican que pagarán a ambos escultores 4.550 L.B. Si descontamos 300 L.B. para madera (aunque quizás más adelante tuvieran que comprar más); las 1.150 L.B. que se pagan a Joan Torras y las 960 L.B. que cobra el fuster Josep Serrano, al cederle Pau Costa la parte arquitectónica del retablo, quedan 2.140 L.B., ya que las tres cantidades anteriores suman 2.410 L.B.

Lo que ocurre es que Pau Costa no llegará a cobrar esta cantidad, ya que muere antes de terminar la obra. Los administradores de la obra firman un último contrato, esta vez unicamente con Joan Torras, quien se compromete a terminar la obra por 700 L.B. "... además de lo que li debian donar los dits administradors per lo contracte fet dit Joan Torras ab lo mestre Pau Costa de fer la talla del dit Retaula." (10)

-El taller del dorador. Los doradores tenían también su taller. Ello aparece corroborado en varios documentos. Los talleres eran como los de los escultores, muchas veces familiares -padres, hijos, hermanos. Ejemplos de ello: los hermanos Colobrán

los Vinyals hermanos y también padre-hijo, Pau Llorens, padre e hijo, Honofrio Boet, padre e hijo, los Manent, padre e hijo, etc.

El taller variaría según fama, y por tanto número de encargos que tuviera el maestro dorador. También suponemos que las dimensiones de la obra influirían en que fuera más o menos de taller.

El dorador J. de Vassiana, citado en varias ocasiones, es un buen ejemplo. A través de su testamento y contratos para el retablo de St. Pere de Begur podemos conocer su taller o parte de él. En su testamento indica: "També poso en memoria, com dech a Joseph Rovira, jove daurador, vint y set lliures, conforme ell ho sap" (11). En un recibo en que el albacea de J. de Vassiana paga a Joseph Rovira dichas 27 L.B. se indica que completan las 176 L.B. que Vassiana concertó con él y Josep Crusells por la labor de dorado que realizaba en el retablo de Begur (12).

En el contrato firmado con los jóvenes doradores Joseph Crusells y Pere Blanxart para que terminen el retablo de Begur se indica que ambos tienen conocimiento de cuanto falta para terminarlo "...per haver treballat en dit retaula en lo temps que vivia dit Joseph Vassiana..." (13)

El contrato de Arasme Vinyals para el retablo de Arenys señala: "Item ab pacte que, la fàbrica durant, se li donarà a dit Vinyals y demés offisials y familia sua que treballeràn en la dita fàbrica, habitació y casa en la present vila..." (14).

Todo ello evidencia que el dorado - en especial en obras de envergadura- también es obra de taller.

Se dan casos curiosos como el que aparece en el contrato para terminar el dorado de la capilla de San Benet del monasterio de Sant Cugat. El cliente indica a Loyga, pintor y Moxi, dorador, los maestros que firman el contrato, el número máximo de oficiales que pueden trabajar con los maestros, "...dos o, al mes, de tres fadrins, no empero, pogan cometreer la dita obra a altre o altres oficials" (15).

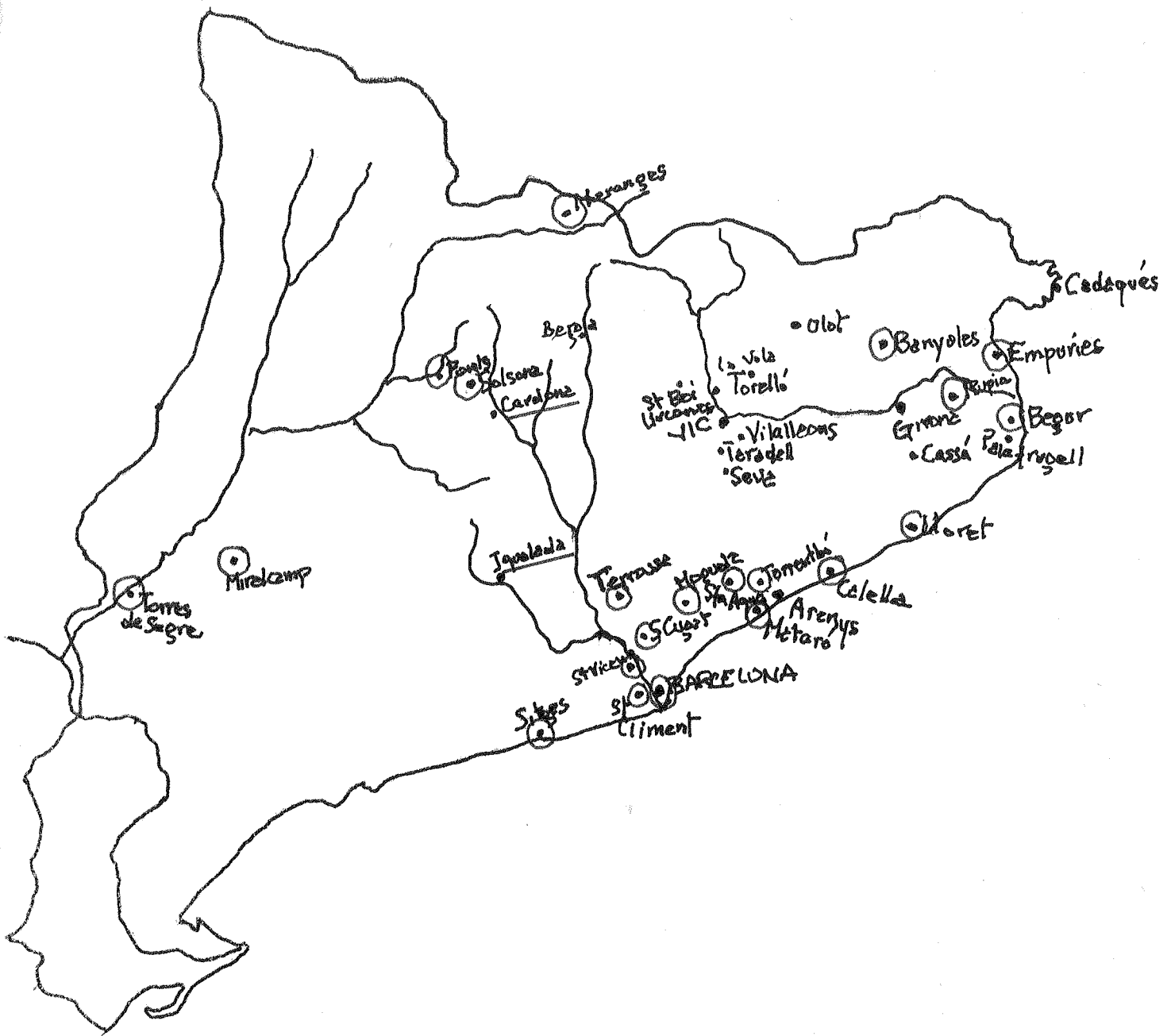
Por último, podemos señalar que el taller integraba a familias completas. Ejemplos en Barcelona: los Roig, los Santacruz, los Sala, los hermanos Font, la dinastía de los Escarabatxeras; en Vic: los Morató, con un ámbito familiar amplio -padres, hijos, hermanos, sobrinos-, los Costa; en Mataró: los Riera, etc.

Lo mismo con respecto a los doradores. En Barcelona: los Vinyals, los Viladomat, los Mas, etc.; en Mataró: los Manent; en Centellas: los Colobrán.

NOTAS al cap. 2.

- (1) Apéndice documental nº 199
- (2) A.M. COFRADIA DEL ROSER. Llibre de Comptes, 1652-1717,
fol. 197, nº 13
- (3) GUITERT Y FONTSERE, Joaquín: Cadaqués. Su iglesia y su altar. La Selva del Campo. Mas Catalonia.1954.
Pag. 28.
- (4) Apéndice documental nº 140
- (5) " " " 39
- (6) " " " 187
- (7) " " " 278
- (8) " " " 281
- (9) " " " 231
- (10) GUITERT Y FONTSERE, Joaquín: o.c.Pags. 30, 31 y 32.
- (11) Apéndice documental nº 321
- (12) " " " 252
- (13) " " " 253
- (14) " " " 275
- (15) " " " 169

3. IRRADIACION DE LOS TALLERES



Signos convencionales:

- - Obras de maestros escultores o doradores (o ambos) de Barcelona o de la propia localidad en que se realiza la obra. En este último caso se encuentran sólo Mataró y Torrentbó (los escultores son de Arenys de Mar).
- - Obras de maestros escultores de Vic
- - Casos mixtos: Igualada (Manresa-Vic)
Cardona (Manresa-Barcelona)

4. LAS RELACIONES ENTRE LOS ARTISTAS.

Las relaciones existentes entre maestros escultores entre sí, doradores o entrambos eran de diversos grados, fundamentalmente dos: parentesco o amistad.

Además de que, como ya hemos indicado, muchos talleres se sucedían de padres a hijos, los artistas emparentaban entre sí. Por ejemplo, el dorador Joan Moxi se convierte en yerno del escultor Joan Roig al casarse con su hija M^a Teresa, como consta en el contrato matrimonial entre ambos -9 de abril 1690- y en el que se contiene la dote que recibe M^a Teresa al casarse con Joan Moxi: "Capitula matrimonialia inhita facta... per et inter Joannem Moxi, deauratorem civem Barcinone...et Maiam Theresiam Roig, domicellam, filiam legitimam et naturalem honorabilis Joannis Roig, sculptori de dictae civitatis..." (1).

En algunas obras trabajan juntos Roig y Moxi antes de este matrimonio, pero la colaboración entre ambos se hace mayor después de la boda. ¿Podía entonces el escultor sugerir al cliente el dorador?. Pensamos que en bastantes casos podría ser así. Ello explicaría la coincidencia de determinados escultores y doradores en las mismas obras.

Otra prueba de amistad entre ellos la tenemos como fiadores o testigos de los contratos, aunque no siempre actúan como tales personas del oficio. Podemos afirmar que sólo en una parte (que no llegará al 50 %) de los contratos y recibos el escultor tiene como fiadores o testigos - o bien ambos- a otros escultores o doradores y lo mismo cabe decir de los contratos de los doradores.

Por regla general, fiadores y testigos suelen ser dos. Pero, como siempre, hay excepciones. Ejemplo: el retablo de Sant Climent de Llobregat contratado por Roig en el que aparecen cuatro fiadores, uno de ellos su propio hijo Joan Roig también escultor, otro el escultor Josep Font, un dorador Salvador Viladomat y un fuster Pau Rodés (2).

Cuando el fiador o el testigo es familiar del que ha contratado la obra suele indicarse. Así en el caso citado en

que se senala que Joan Roig es "son fill", o en el caso del contrato del dorado del retablo de N^a Sra. del Roser de Rupia, obra de Joan Moxi actúa como fiador Joan Roig, hijo, "son cunyat" (3)

De fiadores y testigos se da siempre dos datos importantes: profesión y lugar de donde son o lugar donde están viviendo en aquellos momentos.

En algunos casos, estos fiadores y testigos nos permiten conocer doradores o escultores escasamente conocidos. Ejemplos: Francisco Bazil, pintor y dorador, fiador de J.F. Morató en el contrato para el retablo de la Merced de Vic (4); Francisco Castellar, escultor, testigo de Santacruz en su obra del retablo mayor de Rupia⁽⁵⁾; Pedro Burgada, también escultor, testigo de los Roig, padre e hijo, en el retablo del Sto. Cristo de Rupia (6).

Los pintores, aunque menos frecuentes que escultores o doradores, no son raros tampoco como fiadores o testigos. Ejemplo: Emanuel Ferrer, joven pintor, testigo de los Vinyals en el retablo de San Marcos de la catedral de Barcelona (7).

Juan Savall, joven dorador en el momento en que actúa como testigo de Francisca Viladomat para el retablo de San Ramón y San Pedro Nolasco (8) en 1689, es hijo de Pascual Bailón Savall (quien contrata las pinturas para la misma capilla del retablo) y Alcolea afirma que en 1680 se colocó como aprendiz de pintor con José Bal (9). Pero debió simultanear, por lo que parece, pintura y dorado. En 1692 ingresó en el Colegio de Pintores (10) ¿Se dedicaría desde entonces exclusivamente a la pintura? ¿O seguiría simultaneando pintura y dorado?. Pese a la rigidez y corporativismo de los colegios creemos que las ambivalencias no debían ser raras.

En alguna ocasión, fiadores o testigos cobran especial importancia como es Pau Costa, joven escultor, actuando como testigo de Pau Sunyer en su obra de Cardona, en 1682. Ello nos indica que se formaría en el taller de los Sunyer en Manresa. En este año, Pau Costa tenía 18 años. No se indica que sea natural de Vic, sino que entonces está viviendo en Manresa (11)

Cuantas veces, como en el caso de Pau Costa, aparecen como jóvenes escultores o jóvenes doradores, suponemos que son aprendices u oficiales, sobre todo ésto último, de los maestros que contrataban la obra y que no sólo deben trabajar en su taller, sino más concretamente, en la obra en que actúan como fiadores o testigos.

Pero además de aparecer como fiadores o testigos parientes, oficiales, artistas poco conocidos, también encontramos a los maestros más destacados del momento, lo que en este caso debe ser prueba de amistad con el maestro que contrata la obra. Por ejemplo: Santacruz actúa como fiador del dorador Boet en el contrato para el retablo de San Miguel del convento de San Agustín de Barcelona (12); Magí Torrabruna es testigo de Pere Serra en su retablo de Solsona (13). En el caso del retablo del monasterio de San Antón y Sta. Clara, el escultor Joseph Font actúa como fiador del maestro escultor del retablo, Andreu Sala y éste, a su vez, como fiador del dorador, Francisco Mas, del mismo retablo. Pero también actúa de fiador Francesch Sala, joven escultor, que es hijo de Andreu Sala (14). Bernat Vilar actúa como fiador y testigo de Santacruz en el contrato del retablo de San Benet del monasterio de Sant Cugat. El otro testigo será el pintor P. Baylon Çavall, autor de las pinturas de la capilla (15).

En las obras de Pau Costa, actúa como fiador en más de una ocasión, Joseph Pol, escultor que vive en St. Vicenç de Llavaneras, pero es natural de Palautordera. Este escultor debía trabajar en el taller de Pau Costa, taller que por el número de obras que contrataba debía ser uno de los talleres más importantes de Cataluña en su momento. Debía de existir amistad y confianza entre Pau Costa y Joseph Pol. Este último, estando viviendo en Vic, y seguramente trabajando en obras contratadas por Pau Costa, nombra a Costa procurador. El documento es del 24 de agosto de 1702: "Ego Josephus Pol, juvenis sculptor, Vici commorans...creo et ordino procuratorem meum generalem etiam cum libera et generali administratione vos dictum Paulum Costa, sculptorem civem Vicensis..." (16)

También debían existir lazos de amistad entre el escultor mataronense Antonio Riera y el dorador Francisco Manent y Castellar. Este último actúa como fiador o testigo tanto en las obras que Riera realiza para las Carmelitas (17), como en el contrato del retablo del Roser, en éste último como fiador (18). Será, además, el primer dorador de este retablo.

Amistad y confianza debía haber también entre el escultor Joan Roig y el dorador Salvador Viladomat, ya que éste último en su testamento designa como uno de sus tres albaceas al escultor (19).

Creemos que las relaciones de amistad entre los escultores y también los doradores debieron intensificarse desde la creación de sus respectivas cofradías. Tal es el caso, quizás, de Santacruz y Bernat Vilar, miembros destacados desde el primer momento de la Cofradía de escultores.

Pero además de amistad, también debieron existir rivalidades entre ellos, sobre todo cuando aspiraban varios maestros a obtener el contrato de una obra. Un ejemplo lo tenemos en el peritaje que Simeón Torras y Miquel Bover hacen de la obra que Pedro Costa estaba realizando en la capilla del Roser de Sta. Catalina mártir (cap. 6, Iª parte).

NOTAS al cap.4

- (1) AHPB -not. COTXET y SOLER FERRAN, Fco.; 1690; fol.88
- (2) Apéndice documental nº 178
- (3) " " " 249
- (4) " " " 213
- (5) " " " 235
- (6) " " " 244
- (7) " " " 55
- (8) " " " 71
- (9) ALCOLEA, Santiago: La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII. "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Vol. XV-1961-62. Pág. 166.
- (10) ALCOLEA, Santiago: o.c. Pág. 166.
- (11) Apéndice documental nº 303
- (12) " " " 85
- (13) " " " 290
- (14) " " " 153, 155.
- (15) " " " 161
- (16) ADV- not. COMES, Josep; 1702; fol. 167.
- (17) Apéndice documental nº 185-187
- (18) " " " 189
- (19) " " " 320

5. LOS CLIENTES.

Por contratos y recibos -tanto de escultores como de doradores- hemos podido constatar que la clientela estaba relativamente diversificada, pero con predominio de la clientela eclesiástica, tanto si se trata de pequeñas iglesias parroquiales como de catedrales, monasterios o conventos. Los retablos de las parroquias, como veremos, son un caso mixto.

Cuando los clientes eran laicos las obras que sufragaban estaban destinadas a la Iglesia también -parroquias, catedrales, capillas, etc. Dentro de los clientes laicos podemos establecer dos grupos: el rico comerciante, algunas veces nobles (duques de Cardona), es decir, el cliente individual y el cliente colectivo representado por cofradías piadosas y de los más variados oficios, que costeaban un retablo dedicado a su patrón y que se instalaba o en la catedral o en la iglesia o convento donde se solía reunir la cofradía, en la capilla que les estaba destinada.

Entre los clientes eclesiásticos hay que establecer también dos tipos: el eclesiástico que, a título individual, lega una cantidad para que realicen uno o más retablos (e incluso otras obras de arte, como es el caso del presbítero Massanet). En este caso el retablo para el que deja una cantidad suele dedicarse a su patrón (ejemplos muy claros los sufragados por los canónigos de Girona).

El otro tipo es el cliente colectivo -comunidad de un monasterio o convento, iglesias parroquiales, aunque en éstas últimas suelen sufragar las obras -o buena parte- los feligreses. Por ello hemos hablado antes de caso mixto.

Empezando pues por éstas, si bien, en bastantes casos los que firman el contrato suelen ser el párroco y otros sacerdotes de la parroquia, es evidente que el dinero necesario para sufragarlo es aportado por la comunidad parroquial. Por ello, en no pocas ocasiones, cuando la participación económica de la comunidad debe ser bastante importante, también están representados en la parte contratante, junto a los sacerdotes, los jurats de la Universidad o comunidad municipal (ejemplos:

Cassá de la Selva, Palafrugell, St. Climent de Laobregat) o los cónsules (San Sadurní de Maranges).

El ejemplo de Palafrugell es muy claro. Firman por parte de la parroquia: sacristán, presbíteros y beneficiado de la parroquia, y por parte del municipio los dos jurats de aquel año -1710- y los síndicos "...sindichs de la obra nova de la predita iglesia parrochial, elegits y anomenats per la dita Universitat del mateix Castell de Palafrugell..."(1). Dichos síndicos son: un comerciante, un farmacéutico, dos campesinos, un notario y dos drogueros. Uno de los síndicos actuará como clavero de la obra y será el que, generalmente, representará a todos ellos en los recibos que se van abonando al escultor. En los recibos se da cuenta de la procedencia del dinero que se entrega al escultor: limosnas, establecimiento de un censo (2).

Los síndicos van a ser tenidos en cuenta en el momento de determinar la iconografía del retablo: "Item que dit senyor Costa aja de treballar de escultura de relleu dins las pasteras de dit retaula y en ditas pasteras aja de fer las figuras dels sants que dits senyors sindichs voldràn y li ordenaràn"(3)

Creemos que, en más de una ocasión, cuando cónsules, jurats o síndichs de la comunidad municipal o universitat intervenían para conseguir dinero, bien sea procedente de limosnas o impuestos, con el que sufragar el retablo, contarían, como en este caso, en la iconografía u otros aspectos de la obra.

En el caso del retablo mayor de Cassá de la Selva, del que sólo tenemos recibos, deducimos por éstos que la Universitat de la villa, por medio de sus jurados, desempeñó papel importante en recaudar fondos para sufragar el retablo. Puede llegarse a la conclusión de que, si no totalmente, por lo menos en buena parte sería sufragado por impuestos especiales destinados a tal efecto. Así en un recibo del 8 de enero de 1706: "Paulus Costa...confiteor vobis reverendo Jacobo Fonalleras, presbitero et hebdomedario ecclesiae parrochialis doctae villae, presenti, quod dedistis...mihi...Et sunt ad

bonum compotum del preu fet de la fabrica del retaula major dictae ecclesiae per universitatem dictae villae mihi verbo datum" (4)

Y en un recibo del 18 de septiembre de 1707: "Paulus Costa...confiteor et recognosco vobis honorabili Narciso Grahit...iurato universitatis dictae villae, honorabili Salvio Jurbert...jurato, presentibus, et Michaeli Dalmau, agricola...collectori taliae sive de la talla del retaula major ecclesiae parrochialis..." (5).

En cuanto al retablo de San Sadurní de Maranges, el contrato explicita muy claramente lo que van a pagar cada una de las partes contratantes: "Item per quant lo preu y valor de la fabrica de dit retaula, han de pagar,ço es, la meytat los dits cònsuls de Maranges y laltre meytat dit reverent Antoni Vidal" (6).

En el caso de los retablos de Sta. Agnès y San Bartolomé de la parroquia de Sta. Agnès de Malanyanes podemos decir que la totalidad la sufragan los vecinos del término municipal, incluyendo al párroco como un vecino más, y al parecer, el mayor propietario (Ver cap. 4. Precios de los retablos y formas de pago, Iª parte. El de San Bartolomé se sufraga por el mismo precedimiento que el de Sta. Agnès).

Ya hemos hecho referencia al contrato para dorar el retablo de Sant Pere de Begur por Joseph Vassiana. Las partes contratantes son aquí, además del párroco, los jurats del Castell de Begur y los administradores de la obra de la iglesia. Es frecuente encontrar los llamados "obriers", o sea, los que tienen a su cargo la administración de la obra de la iglesia en la parte contratante (Sta. Perpetua, Seva, etc.) En las pequeñas parroquias los que se encargan de la administración, junto al párroco, y firman como partes contratantes, suelen ser campesinos del lugar (San Mateo de Franciach, St. Boi de Lluçanés, Vilalleons).

En los casos antes analizados -Palafrugell, Cassá, St. Climent de Llobregat- vemos que en algún recibo figura sólo el párroco, en otros párroco u otros sacerdotes y jurats y, en otros, exclusivamente jurats. Creemos que, en el primer

caso es cuando paga aquella cantidad la parroquia, en el segundo cuando comparten la suma que se paga al escultor y en el tercero cuando paga exclusivamente el municipio. Y según el número de recibos firmados por unos u otros se deduce el grado de su contribución. Por ello, podemos decir que la contribución del municipio parece mayor en Cassá que en Palafrugell. Podríamos afirmarlo con seguridad si tuviéramos todos los recibos.

En el caso del retablo mayor de la iglesia de Torres de Segre nos encontramos como en el de Cassá, es decir, sólo tenemos los recibos. Se deduce que también aquí los jurats y universitat de la villa desempeñaron papel importante, incluso mayor que en Cassá, pero no nos atrevemos a afirmar que fueron las únicas partes contratantes y quizás en el contrato figurara también como tal, párroco, sacristán o sacerdotes de aquella parroquia. El recibo del primer plazo se formula en estos términos: "Ego Franciscus Santacruz, faber lignarius et sculptor civis Barcinonae...recognosco vobis iuratis et universitati villae de Torres de Segre, diocesis ilerdense... per manus magnifici Petri Joannis Aguilera...exsolventis pro vobis ex pecuniis processis dictae universitatis...(7) Es evidente que si nos atenemos a este recibo consideraríamos a los jurats de Torres de Segre los clientes sin más. Y también en los mismos términos está escrito el recibo del segundo plazo.

El recibo pagado a Geronym Escarabatxeras, a cuenta del retablo mayor de Miralcamp, sí da la impresión de que son los jurats, universitat y, además, singulares personas, los únicos clientes: "G.Escarabatxeras...confessa haver rebut dels jurats universitat y singulars personas de la vila de Miralcamp, bisbat de Solsona...200L....que son lo preu del concert del retaula major de la iglesia parrochial de dita vila de Miralcamp, entre dits jurats, universitat y singulars personas de una y dit Geronym Escabatxeras de part altra..."(8).

Lo mismo ocurre con el retablo mayor de Cadaqués. En el primer contrato -23 de noviembre de 1723- las dos partes contratantes son los escultores Joan Torras y Pau Costa y los re-

gidors de la universitat de Cadqués. Y como en este caso hacemos referencia al contrato, no hay ninguna duda de que, aunque el retablo es para la parroquia, los clientes son los regidores en tanto que representantes del municipio. El contrato se inicia en estos términos: "Yn Christo nomine. Amen. Sobre lo preu fet del retaule de fusta de arbre blanch del altar major de la Yglesia parrochial de Nostre Senyora de la vila de Cadaqués faedor per y entre los magnifics Pera Alfares, Pera Banús (y otros)..., lo present y corrent any regidors de la Universitat de dita vila de Cadqués de una part, y Joan Torras escultor de la vila de Figueras y Pau Costa, escultor de la ciutat de Vich de part altra, han estat fets pactes firmats, lloats y jurats los capitols, pactes y avinenças següents..." (9).

En un contrato posterior, firmado el 31 de marzo de 1727, sólo con Joan Torras, puesto que Pau Costa ha muerto ya, tampoco aparecen ni párroco ni otros sacerdotes como parte contratante, sino "Contracte fet y firmat entre lo senyor Carlos Verdaguer y Joan Babtista Escofet (y otros) com a administradors de la fabrica del retaule major de la Yglesia de Cadaqués y Joan Torras, escultor de Figueras..." (10)

Interesante es también la forma en que se paga a Santacruz, primer escultor del retablo de Arenys: "Als tretse de agost en prasencia del Sr. Joseph Simon y Joseph Fontanals y lo reverent Sr. Roig, prevere, he tret de S.Zenon nou anells de or, sinch quasines ab pedras blanchas y los quatre de una pedra, als quals he entregats a Francisco Tires, obrer y a Tomas Ros, obrer y dits obrers los an antregats a Jaume Lladó, jurat en cap de esta vila a fí y efecte de pagar al sr. Santacruz..."(11).

Bien sea por aportaciones directas -donativos, impuestos especiales - o indirectas -joyas de San Zenón (Arenys) o aportaciones de las universitats de las villas- los feligreses sufragaron casi totalmente los retablos de las parroquias.

-Las cofradías y gremios.

Aunque en la época se las denominaba a todas cofradías distinguiremos entre los gremios o corporaciones de oficios.

y las cofradías de carácter piadoso. Ambos eran numerosos y sufragaban bastantes retablos.

Los gremios de los diversos oficios solían sufragar retablos dedicados a su santo patrón. El retablo se colocaba en la capilla de iglesias o catedrales que estaba reservada a aquel gremio. En la catedral de Barcelona diversos gremios tenían capilla.

En estos casos aunque el cliente es la corporación gremial como tal, se suele nombrar una comisión para la firma del contrato con el escultor y el dorador. La comisión suele estar compuesta por algunos o todos los cargos del gremio y algunos miembros del gremio, designados siempre en los consejos generales que regularmente convocaba el gremio para decidir asuntos importantes que les concernían.

Elegimos tres modelos que, con ligeras variantes, responden a lo que acabamos de decir.

Los contratos -tanto con el escultor como con los doradores- del retablo de San Marcos, sufragado por el gremio de zapateros y ubicado en una de las capillas de la catedral de Barcelona, lo firman los cuatro proms de la cofradía, el claverero, el tesorero y cuatro cofrades elegidos en consejo general.

También el contrato para el dorado del retablo de San Antón de la catedral de Barcelona, sufragado por la cofradía de arrieros los firman los proms, claverero y dos miembros de la cofradía designados de la misma forma que en el caso anterior.

Muy similar es el caso del contrato para el dorado del retablo de San Miguel, patrón de los panaderos, para la capilla que dicho gremio tenía en el convento de San Agustín. Firman como representantes del gremio los proms y cuatro miembros de la cofradía elegidos en consejo.

Los gremios, a veces, obtienen los fondos para sufragar retablos de "causas pias" fundadas por laicos con fines piadosos. Ejemplo: la cofradía de Santa Magdalena de los sastres que administra la causa pia fundada por la "noble senyora dona Beatris Vilay de Guimerá " (12).

También las corporaciones de San Marcos de los zapateros y la de los fusters que administran la "...causa pia instituida y fundada per lo honorable Pera Joan Llobet, quondam mercader..." (13).

Entre las cofradías piadosas debemos destacar la de N^{ra} Sra. del Roser que tuvo una gran difusión en Cataluña a juzgar por el gran número de cofradías bajo esta advocación de que se tiene noticia y el número de retablos -existentes o desaparecidos- que mandaron realizar.

En la ciudad de Barcelona hubo varias. Ateniéndonos a las obras artísticas que sufragaron, debemos destacar la Cofradía del Roser del convento de Sta. Catalina mártir. Hay que tener en cuenta que el convento era de la orden de predicadores, grandes difusores del culto a la Virgen del Roser. En esta cofradía, el prior del convento solía ser a su vez, prior de la cofradía. Los proms y claveros eran laicos. Parece que, durante algún tiempo, el convento tenía su prior y la cofradía el suyo. Como ejemplo de esto último, el documento de 1 de mayo de 1689 : un consejo general de la Cofradía, presidido por su prior y al que asisten los proms, claveros, oficiales, "quinsena", convocado para estudiar y decidir una petición económica del prior del convento, quien ha gastado mucho en obras diversas como dorar el retablo. Se acuerda concederle 300 L. por una sola vez, ya que "Y que en avant a ningun prior ni a latre en son nom per qualsevols demandas que fasse per la iglesia no li sie donat cosa alguna de dita Confraria..."(14), ya que el dinero iba destinado a otros fines.

En los contratos o bien se explicita claramente que es el prior del convento y cofradía, algunas veces con la fórmula "prior de dit convent y en dit nom prior de dita Confraria"(15), o bien se dice "fr. Thomas Sabater, prior de dita Confraria..." (16) sin hacer mención a si también lo es del convento.

Esta cofradía tenía dos consejos:

-el general, al que acuden todos sus miembros, presidido por el prior.

-el de la Quinzena o consejo ordinario. Suponemos que

se llama así porque sería un consejo restringido de quince miembros. Tomaba decisiones de cierta importancia, como "... per quant ab deliberació presa per lo concell ordinari, dit de la Quinzena, de la dita Confraria als 20 de juliol prop passat, se delibera de ferse lo retaule y embelliment de la dita capella..." (17)

Concedía facultades a los principales cargos de la cofradía, como la de firmar contratos "...fent estas cosas en virtut de facultat a ells concedida per lo Consell dit de la Quinzena de dita Confraria..."(18).

Nombraba representantes de la Cofradía en la firma de contratos "...Mariano Vinyes, passamaner; Hermanter Lluch, argenter; Olaguer Avinyó, llibrater, elets, per est efecte elegits per lo Concell de la Quinzena..." (19)

Los contratos los firmaban el prior, los proms y claverro y, además, en bastantes ocasiones personas elegidas por el Consell de la Quinzena, en número variable, pero que, generalmente, oscilaba entre dos y cuatro.

La Cofradía tenía también un síndico procurador que se encargaba de obtener medios económicos para la Cofradía: cobrar censos, recibir legados, óbitos, con los que la Cofradía realiza el embellecimiento completo de la capilla de N^a Sra. del Roser: cimborrio, retablo, pasillos, etc aunque, como ya hemos visto en el capítulo 5. Duración de las obras (1^a parte), en varias fases, ya que los ingresos que recibía no debían permitirle hacerlo con mayor celeridad.

La finalidad primordial de esta cofradía era la de "extracció de donselles" "supuesto que tant clarament ho explica lo capitol primer de la llicensia, fonc servit concedir lo illustrisim reverent senyor don Joan Dimas Lloris, bisbe de Barcelona, en lo octubre 1604..." (20)

Pero a partir de 1699, cuando decide encargar la obra escultórica de la capilla, su lugar de reunión, creemos que los medios económicos para dicha finalidad se verían bastante disminuidos.

En Mataró también la Cofradía del Roser sufragó un retablo dedicado a su patrona para la iglesia parroquial de la

ciudad.

Tras la consulta del Llibre de Comptes de esta Cofradía podemos conocer sus fuentes de ingresos, con los que costearían, entre otras cosas, el mencionado retablo.

Los ingresos se registran a medida que se reciben. Parte importante de aquellos procede de donativos (calaix, sistellas, bací, caxetas dels hostals, simplemente "caritat"). Le sigue en importancia, la pensión que la ciudad de Mataró otorga a la Cofradía de 40 L anuales. Recibe también algún legado: Item de un llegat feu a la Confraria lo senyor Joan Pau Gossia, 3 L." (21). Tiene algunos ingresos procedentes de vino. En las entradas por este último concepto, unos años indica "que ha resultat lo ví que se acaptá en dit any" (22); otros "de caritat del ví"⁽²³⁾, o, "se ha tret de la carrega de ví donà de caritat al delme" (24).

Su casi absoluta dependencia de los donativos y de la pensión que le entrega la ciudad de Mataró (25), lo que hace suponer que bienes propios apenas poseería, explica la lentitud en pagar a los escultores, fuster y doradores del retablo, a lo que ya se ha hecho referencia. Incluso la Cofradía pide préstamos para poder acabar de pagar el dorado del retablo: "A 14 de juny (1710) se a fet polissa a favor de la Mare Priora del convent de las Descalsas de Mataró de dos centas tres lliuras, dos sous y 10 dines per...aquel censal...per acabar de pagar y satisfacer lo compliment de dorar lo retaula de Maria Santissima..."(26)

La Cofradía del Roser de Olot también encargará un retablo dedicado a N^{ra} Sra. del Roser, conservado también, y realizado por Pau Costa. Los contratantes de dicha obra son: prior, pabordres y miembros del consejo de la Quinsena de dicha Cofradía, por lo que constatamos que también la Cofradía del Roser de Olot tenía un Consell de la Quinsena. Por el contrato sabemos también que el Consell de la Quinsena se reunió unos días antes y decidió nombrar una comisión compuesta por prior, pabordres y algunas personas de la villa, una de ellas el cónsul en primer grado del municipio. Esta

comisión celebró algunas reuniones con Pau Costa con el objetivo primordial de ajustar el precio del retablo (27).

La Cofradía de N^{ra} Sra. del Roser de Sitges sufragaría el retablo dedicado a esta Virgen de la iglesia parroquial de dicha villa. En la visita pastoral del 22 de noviembre de 1686 se hace referencia a la cofradía y suponemos al retablo: "Altar del Roser: Ara consagrada, tres estovalles, cobert per pali. Està be per celebrar. Hi ha cofraria i administració ben administrada"(28). El altar debe ser el retablo barroco que se terminó dos años antes.

La Cofradía del Roser de Piera encargó un retablo a Jerónimo Escarabatxeras. Debía ser modesto ya que su coste ascendía a 200 L.B. (29).

Algunos otros retablos dedicados a N^{ra} Sra. del Roser no están costeados por sus respectivas cofradías, aunque ésto sea lo más frecuente. El de la iglesia parroquial de Sant Vicens de Rupia lo está por Vicens Massanet a quien más adelante haremos referencia, ya que destinó una importante suma para la realización de obras de arte (30). El de la iglesia de San Cugat del Rech de Barcelona está costeado por un comerciante, Merece ser mencionado, ya que no frecuente el cliente laico, a título individual, a diferencia de la importancia que tienen, como hemos señalado, las cofradías o las corporaciones municipales. El contrato para el dorado de este retablo de N^{ra} Sra. del Roser se inicia en estos términos: "Per rahó de dorar lo rataula de Nostra Senyora del Roser que lo quondam Joseph Galvany, botiguer de telas feu fer y fabricar en la iglesia parroquial de Sant Culgat del Rech..." (31). Galvany tiene unos albaceas testamentarios que son los que firman el contrato.

Otro retablo dedicado a N^{ra} Sra. del Roser, el de la iglesia parroquial de Santa María de Sans, parece, en parte sufragado por un cliente laico. En efecto, las partes contratantes son Geronimi Vilar, sacerdote de la iglesia y Joan Planas, comerciante (32).

En la iglesia parroquial de Sant Vicens dels Horts se realizó también un retablo de N^{ra} Sra. del Roser. La documen-

tación encontrada -un recibo del dorador Torrabruna- nos lleva a deducir que el retablo lo sufragaría la corporación municipal (33).

También parece ser la corporación municipal el cliente de los hermanos José y Francisco Font, quienes realizan el retablo de N^a Sra. del Roser para la capilla dedicada a esta advocación en la parroquia de Santa Magdalena de Spelurius (¿ Spelt?) (34).

En resumen, y siempre teniendo en cuenta la documentación encontrada, podemos concluir diciendo que el número de retablos dedicados a N^a Sra. del Roser debió ser elevado en Cataluña. Que buena parte de ellos los sufragarían las cofradías del Roser, pero que la clientela estaba bastante diversificada, como hemos podido constatar en el muestreo realizado.

La devoción a N^a Sra. del Roser es, sin embargo, anterior. Recordemos, sólo a título de ejemplos, los retablos de N^a Sra. del Roser de Pujol, de principios del s. XVII (el de la catedral de Barcelona y el de la parroquia de Sant Vicenç de Sarriá).

Una asociación que nos parece bastante singular para la época es la Asociación de Mujeres del pueblo de Taradell, diócesis de Vic, y esta asociación sufraga un retablo bajo la advocación de Nostra Senyora de las Donas que se colocará en la parroquia de Sant Genís de Taradell. Las partes contratantes no son, sin embargo, solamente las administradoras de la Asociación de las Mujeres, sino también el párroco y dos administradores de la obra de la iglesia. La razón de que también sean partes contratantes párroco y administradores puede deberse a que la parroquia sufrague parte de la obra, ya que las mujeres podían firmar contratos. Además parece deducirse del contexto: "...las ditas senyoras administradoras de dita asosiasió y dits administradors de dita iglesia en dits respectius noms, prometràn donar y pagar a dit Pau Costa..." (35).

Alguna otra asociación piadosa, secular, como la Congregación de Seculares sufraga también retablos. Esta tiene su

sede en la iglesia de Belén, de la Compañía de Jesús. El retablo que costea para esta iglesia está dedicado a la Inmaculada Concepción (36).

Otras cofradías, aunque menos numerosas que las del Roser, son las de la Virgen de los Dolores. Tenemos documentación de dos retablos sufragados por estas cofradías, que parece que se denominaban congregaciones (Congregación de la Virgen de los Dolores). Uno es el retablo para la capilla bajo esta advocación de la iglesia del monasterio y convento de Santa María del Buen Suceso. Hemos tenido noticia de este retablo a través de los recibos que se pagan al dorador Francisco Vinyals. (37).

El otro retablo, aunque es un caso más complejo desde el punto de vista de la clientela, es el de N^{ra} Sra. de los Dolores de la iglesia parroquial de Sitges. Parte de la obra la sufragan las mujeres devotas de la Congregación de los Dolores, parte la Universitat de la vila y parte Joan Llopis, presbítero y párroco del Vendrell. Tal es el testimonio de Benedit Vardera, en el que nos basamos: "Les dones devotes van ésser animades per Vardera per que sufraguesin les costes de l'escultura de la imatge de Nostre Senyora dels Dolors, de la mateixa manera que l'Universitat de Sitges va pagar el Sant Sepulcre i el rector del Vendrell va pagar per posar Sant Francesc de Paula". Joan Llopis que sufraga el ático con la figura de San Francisco de Paula y los relieves relativos a su vida lo hace "...per ésser un sant de la seva devoció". Donará para esta parte del retablo 125 L.B. La condición es que tanto él como sus familiares puedan ser sepultados junto al retablo (38).

Ya hemos indicado que parece que el número de clientes laicos individuales tuvo que ser bastante reducido. Por ello creemos que tiene interés hacer mención a tres, muy distintos entre sí.

Uno de ellos, un comerciante de Lloret, Gaspar Sala, quien deja en su testamento 88 L.B. para la realización de un retablo para la capilla de San Francisco Javier. (39).

Otro, Joan de Argila, caballero, sufraga un retablo en

memoria de su padre, doctor en medicina y sacerdote en sus últimos años, en la capilla del Santo Cristo de la iglesia parroquial de Calella. (40).

Los duques de Cardona, Medinaceli y Segorbe sufragán también un retablo. Este se instalará en el castillo de Cardona, en el aposento en que murió San Ramón Nonat, que pasará a convertirse en capilla. El que contratará el retablo con el escultor Pau Sunyer y el dorador Magí Torrabruna será el agente de los duques de Cardona en Cataluña, Mauricio de Lloreda. Esta última obra es, no sólo una obra encargada por un cliente laico, sino también, para la capilla de un castillo, no iglesia o monasterio como es lo habitual (41).

Otra obra con destino a una institución laica -que son muy excepcionales- es el retablo de Sant Lluch para la capilla de la Universidad Literaria de Barcelona. Contrata la obra el vicerrector de la Universidad (42).

-Los monasterios y conventos.

Son buenos clientes, aunque son superados por las parroquias.

Tanto los retablos conservados materialmente, como aquellos de los que se ha encontrado la documentación pertenecen a órdenes diversas: carmelitas, benedictinos, servitas, mercedarios, clarisas, dominicas y alguna otra.

El Cliente es toda la comunidad. Por esta razón en los contratos no sólo consta el abad o prior, sino también el capítulo. En algunos contratos incluso figura el nombre de cada uno de los miembros del capítulo en la parte contratante. Por ejemplo: en el contrato del monasterio benedictino de San Antonio y Santa Clara de Sarriá, en el del monasterio y convento de Santa Clara de Vic. En la mayoría, sin embargo, sólo figura el del abad o prior. Así en el de San Cugat: "lo illustrissim y molt reverent senyor don Francisco Bernardo de Pons...abat...y lo molt illustre Capítol..." (43) o, más simplemente, en el monasterio y convento de Carmelitas descalzas de Vic: "Sobre lo ajust de la constructio y fàbrica del retaula...que la reverent Mare Priora y dit convent de Carmelitas Descalsas..." (44).

En cuanto a los recibos también solía firmarlos conjuntamente abad/prior y convento: "Francisco Santacruz,, escultor, firma apoca als reverents prior y convent del monastir de N^a Sra. de Gracia, del orde dels servitas..." (45)..

En el caso del monasterio de Sant Cugat, al que acabamos de hacer referencia, es evidente que el cliente es el monasterio, abad y capítulo que firman el contrato. Pero el escultor no cobrará directamente del abad, sino que en una concordia ante notario -firmada el mismo día de la firma del contrato- se indica que Santacruz cobrará las mil ochocientas libras de los condes de Erill y del noble don Pedro Ribes. Este ha de pagar una cantidad al monasterio y el abad decide que una parte de la misma la entregue a Santacruz en los plazos que se estipulan. Los condes de Erill pagarán a Santacruz una cantidad anual (durante seis años) que es la que deberían entregar al monasterio por los frutos de unas tierras del valle de Boý, Viu y Capadella que han arrendado al monasterio. También le pagarán con los beneficios procedentes de unos censos pactados entre condes y Pedro Ribes con el monasterio.(46). Como consecuencia, los recibos de los distintos plazos que va cobrando Santacruz irán firmados por dichas personas.

Cuando los retablos van destinados a monasterios, pero no es éste el que paga, ocurre lo mismo que en el caso de las parroquias. Los que firman el contrato y recibos son los que sufragan la obra y no el destinatario. Por ejemplo: el retablo del altar mayor del monasterio y convento de la Merced de Vic. Los procuradores de la Cofradía de los santos Eloy, Honorato y Eulalia del gremio de herreros y otros gremios. Esta cofradía tiene un cirio encendido a perpetuidad ante el altar mayor de la iglesia del monasterio donde va a colocarse el retablo que sufragan (47).

También el retablo mayor del monasterio de Santa Clara de Girona está contratado por los que lo sufragan. En este caso es la corporación municipal de Girona y en el contrato firman jurats del municipio y representantes de los distintos estamentos urbanos: 10 del brazo militar, un representan-

te de la "mà major" (alta burguesía), cuatro de la "mà mitjana" (mediana burguesía) y cuatro representantes de la "mà menor" (pequeña burguesía). La razón de que se hallen representados los distintos estamentos urbanos puede ser la del propio retablo, fruto de un voto que hizo la ciudad en 1650 durante una epidemia de peste:

"Gerona, 17 de agosto de 1757...Que la antigua ciudad con resolución de su Consejo General de 10 de septiembre de 1650 y con motivo de la aflicción del contagio en que se hallaba ...acordó y votó hacer una capilla y retablo en el monasterio de Santa Clara, cerca de los muros de la ciudad, bajo la invocación de la Purísima Concepción de Nuestra Señora..." (48)..

-En las catedrales, además de los retablos sufragados por cofradías y gremios a los que hemos hecho referencia, los capítulos catedralicios son también clientes y algunos de los retablos de nuestras catedrales fueron sufragados por el Capítulo, como el desaparecido de San Benet de Vic⁽⁴⁹⁾; otras veces es el propio obispo: retablo de Pere Serra en la catedral de Solsona (50); un canónigo en particular como Pere Roig y Morell que sufraga el de San Ramón y San Pedro Nolasco de la catedral de Barcelona (51); otros los sacerdotes beneficiados de una capilla, como es el caso del retablo de San Severo de la catedral de Barcelona (52), etc.

Mención especial merecen una serie de canónigos de la catedral de Girona que contribuyeron a la renovación artística de la Seo y, cosa excepcional, además se conservan la mayor parte de los retablos que sufragaron. En su mayoría, cabe situarlos cronológicamente entre 1709 y 1736. Quizás alguno se dora más tarde.

Las circunstancias que les llevan a dejar dinero para un retablo hay que relacionarlas con el espíritu religioso del momento y más en un eclesiástico. Característica casi general es que desean ser enterrados en la capilla de la que sufragan el retablo. Uno de ellos, Narcís Font hace esta petición extensiva también para sus familiares si éstos lo desean.

En general, los dedican a su santo patrón, o por lo menos su patrón figura entre las imágenes del retablo. Tales son los casos de los retablos de la Concepción, y Anunciación, sufragados por Cristóbal Rich y Jaume Codolar respectivamente. San Cristóbal y Santiago, si bien no son las imágenes titulares, figuran en el ático.

El canónigo Ignacio Bofill decide sufragar el retablo de los santos Ivo y Honorato porque era beneficiado de dicho altar y obtenía del mismo un pingüe beneficio: "...quod a pluribus annis obtinet unum pinguum benefitium in altari sanctis Ivonis et Honorati...et optat facere in dicta capella unum retrotabulum..." (53).

El canónigo Miquel Catalá quiere dejar "un recuerdo suyo" (1715), un retablo dedicado a los ángeles con un cuadro en el centro de San Miguel, su patrón, cuadro que él mismo ha traído de Roma (54).

Más adelante, el 15 de junio de 1720, Catalá solicitará poder sufragar el dorado de este retablo. El Capítulo acepta y le agradece su generosidad "in expendendis propriis nummis pro ornamento ecclesiae" (55).

El retablo de San Narcís fue sufragado por el canónigo Narcís Font, tanto talla como dorado. Este retablo se instalará en la capilla de San Andrés, por ello éste santo figurará también en el retablo. Si bien la propuesta la hace el Capítulo en 1710, hasta varios años después no se empieza el retablo, cuando el propio canónigo el 25 de junio de 1718 comunica al Capítulo que Pau Costa quería empezar el retablo. Es probable que la demora se deba a la gran actividad de Costa (56).

El retablo de San Rafael -desaparecido- también fue realizado por Costa. Si bien se inicia en 1718 "in altari Sancti Raphaellis est faciendum retrotabuli sicut disposuit quondam canonicus de Ferrer" (57), a Pau Costa no se le cita hasta el 25 de junio de 1721, cuando se indica que ^{de} la cantidad legada por el canónigo Cayetano de Ferrer -450 L.- el escultor Costa cobraría 260 L. en tres plazos. Se trataría pues de un pequeño retablo, o bien un retablo sencillito.

Pero la realidad es que Costa cobra al final 214 L. Este dato aparece en 1728 cuando se piensa en dorar el retablo con gran parte de lo que resta del legado (58).

El retablo dedicado a la Virgen de los Dolores se instalará en la capilla hasta entonces de San Vicente, santo que también figurará en el nuevo retablo. La propuesta del donante, canónigo Pagés que se acepta es de 1717 (59). En 1736 "certa persona ofert deaurare altare..." (60).

Incluso algunos canónigos de la catedral de Girona sufragan retablos para otras iglesias de la diócesis. Tenemos constancia de ello en el caso del canónigo Joan de Gualba que sufraga un retablo para la capilla de Santa Cecilia de la pedanía de Torrentbó, parroquia de San Martín de Arenys de Munt. Lo encarga a los escultores de Arenys de Mar, Francisco y Juan Juliá que son padre e hijo (61).

Entre los clientes merece destacar el sacerdote Vicens Massanet del que J. Madurell ha encontrado copiosa documentación, base de la detallada información que proporciona sobre el mismo (62). Nacido en el pueblo gerundense de Rupió, donde residió durante su juventud, para obtener más adelante beneficios en Girona y Barcelona. Aquí fue beneficiado de la capilla de Santa Lucía y San Paciano de la catedral. También tuvo beneficios en otras iglesias de Barcelona. Aunque muere en Barcelona, será enterrado en Rupió tal como dispone en su testamento. También en éste dispone sus honras fúnebres solemnes, con todo detalle y deja unas cantidades para los que las oficiem. Para poder satisfacer los legados y fundaciones que dispone en su testamento deja las rentas de su patrimonio: básicamente tierras en Girona y casas en Barcelona. Su albacea testamentario, Pau Torras, sacerdote beneficiado de la catedral y administrador de Sant Pere de las Puellas, una vez pagadas instituciones, fundaciones y legados, de lo que sobre anualmente de las rentas del patrimonio debe sufragar las obras de arte de la iglesia de Rupió: dorar el retablo del altar mayor, hacer el portal de la iglesia, encargar algunos santos de plata. De una plata que era del propio Massanet debe hacerse una imagen de la Virgen de

la Concepción, un Niño Jesús y alguna otra obra (63).

Debemos recordar que mientras vivía Massanet sufragó un retablo en Rupià: el mayor. Los de N^a Sra. del Roser y del Sto. Cristo de Rupià se pagaron, después de su muerte, con su legado.

En su codicilo dispone que su albacea mande fabricar y dorar un retablo a San Paciano, para su capilla de la catedral de Barcelona, ya que en esta capilla fue 33 años beneficiario (64).

¿Hasta dónde llegaban las exigencias del cliente?

No todos los contratos dan información sobre ello y cuando la dan es parcial. Sólo las conversaciones que sostuvieron clientes y artistas para llegar a acuerdo en las trazas nos darían una respuesta completa.

Pero a pesar de la información parcial que dan los contratos puede llegarse a algunas conclusiones. Es evidente que la iconografía, o cuanto menos las imágenes principales, las indicaba el cliente. Creemos que, además, el cliente eclesiástico, más versado en ello, era más exigente que el laico en este sentido.

En cuanto a la estructura arquitectónica de los retablos y detalles artísticos, creemos que los clientes -por regla general- depositaban su confianza en el escultor. Y a veces, hasta tal extremo, que el escultor hace caso omiso al cliente. Ejemplo: el retablo de Cadaqués. Aun cuando en los contratos los clientes afirman que desean se siga la traza del retablo de Santa Clara de Vic, el resultado es bastante distinto.

- (1) Apéndice documental nº 278
- (2) " " " 281, 282
- (3) " " " 278
- (4) " " " 267
- (5) " " " 268
- (6) " " " 295
- (7) " " " 293
- (8) " " " 291
- (9) GUITERT Y FONTSERE, Joaquín: Cadaqués. Su iglesia y su altar mayor. La Salva del Campo. Mas Catalonia. 1954. Pág. 26
- (10) GUITERT Y FONTSERE: o.c. pág. 32
- (11) PONS GURI, J.M.: El retablo mayor de Arenys de Mar obra de Pau Costa. "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona".1944. Pág.22
Procedente de: A.P.M.M. Cuentas de la Obra, Libro II, fol. 151 v.
- (12) Apéndice documental nº 91
- (13) " " " 205
- (14) " " " 105
- (15) " " " 132
- (16) " " " 115
- (17) " " " 130
- (18) " " " 140
- (19) " " " 145
- (20) " " " 105
- (21) A.M.COFRADIA DEL ROSER. Llibre de Comptes, 1652-1717, Ingresos. Año 1704.
- (22) A.M.COFRADIA DEL ROSER. Llibre de Comptes, 1652-1717, Ingresos. Año 1698.
- (23) A.M.COFRADIA DEL ROSER. Llibre de Comptes, 1652-1717, Ingresos. Año 1704.
- (24) A.M.COFRADIA DEL ROSER. Llibre de Comptes, 1652-1717, Ingresos. Años 1704, 1712.
- (25) A.M.COFRADIA DEL ROSER. Llibre de Comptes, 1652-1717, Ingresos. Año 1695 y siguientes.
- (26) A.M.COFRADIA DEL ROSER. Llibre de Comptes, 1652-1717, Despeses. Año 1710, fol. 221 r. nº 18

- (27) Apéndice documental nº 263
- (28) A.D.B. Llibre de visites pastorals, 1686.
- (29) Apéndice documental nº 184
- (30) " " " 248 y 249
- (31) " " " 90
- (32) " " " 151
- (33) " " " 182
- (34) " " " 183
- (35) " " " 226
- (36) " " " 81 y 80 Bis
- (37) " " " 96, 97, 98.
- (38) A.D.B. VARDERA, Benedet: Congregació dels Dolors.
1702-1769.
- (39) Apéndice documental nº 237
- (40) " " " 238
- (41) Apéndice documental " 303
- (42) " " " 146
- (43) " " " 161
- (44) " " " 227
- (45) " " " 259
- (46) " " " 162
- (47) " " " 213
- (48) BATLLE I PRATS, Lluís: El retaule major del monestir
de Santa Clara de Girona, obra de Pau Costa.
"Anales Instituto Estudios Gerundenses",
XXIV, 1978. Pag. 14
(A.M.G. Manual de Acuerdos de 1757, fol. 159)
- (49) Apéndice documental nº 222
- (50) " " " 288-290
- (51) " " " 70
- (52) " " " 39
- (53) A.C.G. Resoluciones, 47, 1709, fol. 149
- (54) " " 49, 1715, fol. 38
- (55) " " 50, 1720, fol. 181
- (56) " " 50, 1718, fol. 20

- (57) A.C.G.. Resolutione, 50,, 1718, fol. 18
- (58) " " 52, 1728, fol. 132
- (59) " " 49,, 1717,, fol. 99
- (60) " " 54,, 1736, fol. 81.
- (61) Apéndice documental nº 284
- (62) MADURELL MARIMON, José M.: El presbítero Vicente Massanet, la iglesia de Rupià y la capilla de S. Paciano de la Seo de Barcelona. "Anales del Instituto de Estudios Gerundenses", 9,,1854, págs. 5-48.
- (63) Apéndice documental nº 318
- (64) " " " 319

III. BIOGRAFIAS

1. ESCULTORES.

1.1. COSTA, Pau. 1664-1726

Si queremos trazar con precisión, por lo que respecta a la cronología, la biografía de Pau Costa tenemos que partir de su acta de defunción. El 7 de noviembre de 1726 moría en Cadaqués (1). Según el acta de defunción tenía 62 años. En el cementerio de esta población marinera fue enterrado. Costa nacería pues en 1664, fuera de toda duda en Vic, ya que así lo corroboraba toda la documentación. Hacemos hincapié en esto porque en Torelló se le considera natural de esta localidad: "Pau Costa, domiciliat a Vich y oriund de Torello..." (2). Pero además de aparecer en los contratos como ciudadano de Vic, el propio Costa lo corroboraba en su testamento: "Jo, Pau Costa, escultor de la ciutat de Vich, habitant yvui en la vila de Cadaqués..." (3). Contratos y testamento creemos que son pruebas suficientes para afirmar que es natural de Vic.

Su testamento, redactado dos días antes de su muerte, nos informa de una serie de datos de interés a los que haremos mención.

Hijo de Josep Costa y María Angela Costa. Se casó dos veces y los hijos que tenía en el momento de hacer testamento eran: el también escultor Pedro Costa y Teresa de su primera mujer y María, Josefa y Antonio, éstos tres de su segunda mujer. El último, Antonio, es un niño cuando muere Costa.

En 1692 contrae su primer matrimonio con M^a Teresa Casas. En un documento notarial de 8 de noviembre de 1692 se da cuenta de la dote matrimonial de M^a Teresa: 455 L.B., 10 s. y un ajuar (4).

Por un documento de 1698 sabemos donde vivía Pau Costa en Vic. Dicho documento estipula las obras que pueden y no pueden hacer Costa y su vecino en sus respectivos domicilios. Su vecino "lo magnific senyor Felix Sala y Saçala..." habita "en lo carrer dels Corretjers...per lo que si entra per un portal de dites casas que ix al carrer de Sant Sedorní

Y ab las casas que te y posseheix en lo dit carrer de Sant Sedorní dit Pau Costa" (5).

Como últimos datos personales que figuran en el testamento y codicilo puede destacarse el que su hijo menor, Antonio, no queda bajo la tutela de su madre, sino del hijo mayor, Pedro, heredero universal. A las hijas todavía solteras les deja dote "...per collocació de sos matrimonis, ho ingrés en alguna religió..."(6).

No olvida tampoco las deudas que tiene pendientes y designa como albaceas para el cumplimiento de ésta y otras disposiciones testamentarias a su hijo Pedro y a su yerno Joseph París.

-Actividad profesional de Costa:

La primera noticia profesional que de Pau Costa hemos encontrado es de 1682. Tiene entonces 18 años y sin lugar a dudas está trabajando en el taller de Pau Sunyer en Manresa, donde se formaría (ver capítulo: Relaciones entre los artistas, IIª parte).

En 1688 está trabajando ya en Vic, aunque ignoramos cuando deja el taller de Pau Sunyer para establecerse por su cuenta como maestro en su ciudad. Martinell, con datos proporcionados por el Dr. Junyent, director entonces del Archivo Diocesano de Vic, afirma que en 1688 realiza el retablo de S.Liberi para la iglesia de la Piedad de Vic. No hemos encontrado el contrato, aunque la fecha puede ser cierta. Lo que no lo es, es que tuviera 16 años como afirma Martinell, quien sitúa su nacimiento en 1672 (7). Como creemos que, de acuerdo con los años que tiene en el momento de morir, nace en 1664, tiene que tener 24 años cuando realiza dicho retablo.

En 1690 firma el contrato para el retablo de la Merced de Vic que debe realizar junto con el escultor Joan Vila. La obra realizada por ambos es: pedestal, sagrario y gradas.

El 3 de mayo de 1699 firma el contrato del retablo del Sto.Cristo para la iglesia parroquial de Sta. María de Seva. Debe tratarse todavía de una obra sencilla, ya que ajusta la obra en 275 L.B. Tiene interés porque además del retablo, se-

gún traza del propio Costa, éste escultor debe realizar también una imagen de San Francisco yacente en la cueva, tema que repetirá (ver capítulo: Iconografía).

Poco después, 7 de julio de 1699, contrata ya una obra de mayor envergadura que las anteriores: el retablo de Sant Benet para la catedral de Vic.

También en 1699 contrata el retablo de San Andrés de la Vola, población de la diócesis de Vic, cercana a esta ciudad como Seva. También este retablo tenía que ser modesto. Se le pagan 275 L.B.

Durante estos años -años 90- Junyent le atribuye también algún otro retablo.

Durante los primeros años del cambio de siglo todavía trabaja en Vic. En 1701 contrata el retablo para la Cofradía de las mujeres de Taradell y en 1703 una importante obra suya y la más antigua conservada: el retablo de Santa Teresa de las carmelitas de Vic. Se trata ya de un retablo bastante monumental, de calidad, prueba evidente de su maestría y ya madurez artísticas. Hasta ahora este retablo sólo se le atribuía, como también se atribuía a otros escultores como los Morató. Además, su realización se situaba en fecha más temprana. Junyent dice al respecto: "No ha estat possible, malgrat les investigacions, conèixer l'artista o talliste que intervingueren en l'execució d'un dels retaules més sorprenedors del barroc de finals del s.XVII. Segons notes de l'arxiu del convent sembla que l'obra hauria estat començada vers el 1698...".⁽⁸⁾ Hemos encontrado el contrato que es la prueba definitiva para autor y fecha.

Un documento notarial del 13 de mayo de 1703 nos da a conocer que ha nombrado un procurador en Santa Eulalia de Berga para que le cobre lo que se le adeuda por el retablo de la capilla de Santa María de Queralt. (9).

Por estos mismos años empezará a realizar sus obras para distintas parroquias de la diócesis de Girona y, más tarde, para la propia catedral de Girona.

De 1702 tenemos un recibo del retablo que realiza para San Mateo de Franciach, que, por tanto, empezaría antes.

El 7 de marzo de 1701 nombra procurador suyo al tendero de Girona, Francisco Perer, en todo lo que respecta al retablo mayor de la iglesia de San Mateo de Franciach. Ello prueba también que, aunque ya empezaba a hacer obras en la diócesis de Girona, todavía residía en Vic (10).

Mucha más información que de las obras anteriores, poseemos del retablo de N^a Sra. del Roser de Olot, sito en una capilla de la parroquia de San Esteban. El contrato se firmó en 1704. Se estipula en él que se proporcionará a Costa vivienda por el tiempo en que se prolongue la realización de la obra. A partir de este momento suele residir en la localidad donde está realizando el retablo, siempre y cuando se trate de grandes obras (Cassá, Arenys, Palafrugell, etc.).

Probablemente en 1705 debe firmar el contrato para el retablo mayor de la iglesia parroquial de Cassá de la Selva. No se ha conservado el contrato. El primer recibo que tenemos es del 8 de enero de 1706. Se termina en 1708.

En 1706 contrata el retablo mayor de Arenys, obra que, aunque algo mutilada durante la guerra (ángeles, evangelistas) se conserva casi íntegramente.

En 1707 el de N^a Sra. de las Sogas para la parroquia de Cassá, no conservado. Por el precio tenía que ser una obra muy modesta en comparación con el retablo mayor, del que se salvó muy poco durante la guerra civil, pero que ha sido reconstruido totalmente después de la guerra, incorporando al nuevo las partes salvadas.

A principios de 1708, 9 de enero, firmó el contrato para realizar el retablo de la Concepción del monasterio de Santa Clara de Girona, sufragado por el municipio, y el mismo año firma el primer contrato para el retablo de San Martín de Palafrugell, contrato sustituido por el definitivo dos años después. Son años de intensa actividad de Costa en la diócesis de Girona, ya que también en 1710, el 24 de noviembre, firmaba el contrato para el retablo de la Concepción de la catedral de Girona. Ya hemos hecho referencia en el capítulo Du.ª de las obras (Iª parte) a que el retablo debió empezarse más tarde, en 1714.

Hacemos un pequeño retroceso cronológico para volver a la diócesis de Vic: el 12 de agosto de 1705 (cuando está todavía trabajando en el retablo en el retablo de S.Vicenç de Llavaneres)(11) contrata el retablo mayor de Sant Feliu de Torelló, en el trabaja entre 1706-1710 (12). Hemos visto fotografías de este retablo -ya que se destruyó durante la guerra civil- y es tipológicamente como el de Cassá. En el zócalo las puertas con San Pedro y San Pablo; el manifestador muy semejante al de Palafrugell y Cadaqués; Virtudes en el ático, como en tantos retablos de Costa; ángeles apoyados en los frontones rotos como en Cassá; etc.

Hay que tener en cuenta que entre 1706-1710 está trabajando también en Olot (aquí hasta 1707), Cassá y Arenys por lo menos.

Además del retablo de la Concepción se le atribuyen otros de la catedral de Girona. Tanto en el capítulo Los clientes (IIª parte) como en el capítulo Estilo (IVª parte) hacemos referencia a los que creemos pueden ser suyos. Pero el de los santos Ivo y Honorato que también se le atribuye, demostramos documentalmente que es de Joan Terras (13). La confusión en atribuirselo a Pau Costa radica en unos acuerdos capitulares del 22 de septiembre de 1710: "deinde D. Jeronimus Pages proposuit quod cum D. Christophorus Rich, major, habeat depositam in techa quantitatem quatuor centum librarum ad effectum faciendi unum altare novum Beatae Mariae Conceptionis in una de duabus capellis vacantibus et quod sculter qui nunc fecit altari Sancti Ivonis petit de manufactura dicti altaris Beatae Mariae Conceptionis sex centum libras..."(14)

Pero en otro acuerdo capitular de 4 de noviembre de 1710 se lee: "Deinde D. Jacobus Codolar dixit quod offerunt facere altare novum Beatae Mariae de Conceptione...per quingentas et quinquaginta libras et quod T. (sic) Costa offert facere eum per dictam quantitatem sicut T. (sic) Terras..." (15). Con este segundo acuerdo queda aclarada la cuestión. Al pedir la misma cantidad ambos escultores se decidieron por Costa, aunque primero se lo ofrecerían a Terras como se desprende de la primera cita "sculter qui nunc fecit altari

Sancti Ivo[n]is petit de manufactura..." (16). De ahí la confusión. Como el retablo de la Concepción estaba perfectamente documentado que era de Pau Costa, se le ha atribuido hasta ahora también el de los santos Ivo y Honorato.

El retablo que también contrata en la catedral de Girona -aunque no llega a realizar y lo hará su hijo Pedro después de su muerte- es el de San Pedro y San Pablo sufragado con el legado del canónigo Pedro Perramón: "...quod dominus canonicus Camps concordavit fabricam dicti altaris cum magistro Paulo Costa, pretio 500 L. quod dictus Costa cum quodam papiro volanti se obligavit ad dictam fabricam et jam recepit 200 L.B....(17). Y más adelante se señala: "...quod dictus magister Costa est defunctus et suus filius Petrus Costa videtur quod intrabit in hanc obligationem...Resolutum: quod omnes papiri magistri Costa traderentur domino canonico Pagés administratori actuali administrationis opere et quod ipse curaret dicto Marimón 300 L. quas habet de dicto magistro Costa seu ejus herede 200 L. jam acceptas, nisi fabricam altaris Juxta obligatione sui patris velit continuare" (18).

En 1723 firma el contrato para realizar el retablo de Cadaqués junto con Joan Terras, contrato al que se ha hecho referencia en varias ocasiones. Terras y Costa residirán en Cadaqués en tanto realicen la obra y en el contrato se estipulan unas condiciones de residencia similares a las de Palafrugell y otras localidades (ver capítulo: Lugar de trabajo, Iª parte).

El 5 de junio de 1726 firma un contrato para continuar el retablo de San José, sufragado por la cofradía de San José -gremio de carpinteros- en la iglesia de San Esteban de Olot, donde ya había realizado el de Nª Sra. del Roser. Este retablo lo inicia el escultor Josep Cortada en 1707. Trabaja más adelante Joan Alzina. Cuando Costa se encarga de continuar la obra "...ha y deu valerse y ajustar en dit retaula tota la feyna feta per dit efecte que se troba vuy acentada dins la capella de Sant Joseph" (19). Algunas de las escenas, columnas, marcos de las escenas "han de ser conforme las del retaula de la Confraria de Nª Sra. del Roser"(20).

Creemos que Pau Costa al morir pocos meses después y estar trabajando -o mejor dirigiendo- el retablo de Cadaqués, poco haría en este retablo. Ahora bien, cuando casi un año después, el 15 de abril de 1727, los maestros fusters firman nuevo contrato con otros escultores para que continuen el retablo de San José se les indica a éstos en el contrato "...han y deuen valerse y ajustar en dit retaula tota la feina feta per Joseph Cortada, escultor y Pau Costa, quendam escultor ciutadà de Vich..."(21). Sin embargo, no se deduce lo que realizó Costa y se insiste a los nuevos escultores en realizar columnas, marcos de las escenas, etc. conforme las del retablo de N^a Sra. del Roser. Ello es prueba de la estima de que gozaba el retablo de N^a Sra. del Roser.

Al morir Costa, como no estaba terminado el retablo de Cadaqués los regiders de la Universitat de la vila firman un nuevo contrato exclusivamente con Joan Torras para que termine el retablo, al que también hemos hecho referencia.

- Para concluir, haremos una breve referencia a cómo era Pau Costa, desde el punto de vista humano. Será una visión incompleta, pero es cuanto podemos deducir de la documentación analizada.

En su testamento constatamos que era piadoso, pero debía serlo ya desde joven y para afirmar esto último nos basamos en unos documentos encontrados en el archivo de Vic. En 1688 -prueba por lo tanto de que ya ha dejado Manresa- cede en régimen de enfiteusis a Miguel Albareda unas tierras que tiene en Gurb "quod ego...habeo et possideo in vico dicto de Gurbo, extra menia presentis civitatis Vici". El censo anual que Albareda tiene que entregarle es de 5 L.B. En otro documento, fechado el 26 de octubre de 1690, Costa deja la anterior cantidad que recibe anualmente a la iglesia del Carmen para que se celebren 24 misas anuales "Instituto et fundo in ecclesia Beatae Mariae de Monte Carmelo...presentis civitatis utique viginti quatuor missas perpetuo...duas videlicet in quolibet mense anni"... para añadir poco después "...assigno et consigno Domino Deo et administratoribus in-

frascriptis perpetuo totum integriter illum annum censum in feudum pensionis annuae quinque librarum barcinonensium quod Michael Albareda, lana parator...per quibusdam domibus et horto quas possidet in vico dicto de Gurb..." (23).

Muy acorde con la mentalidad de la época y con su espíritu piadoso es que al morir deje una cantidad "...dexant de mes bens lo que sie necessari a coneguda dels dits mes manumissors...(24) para la celebración de una novena de misas y, no menos, el que la cantidad que le deben todavía ,160 L., del retablo de Palafrugell encargas al sacerdote beneficiado de la iglesia parroquial de Cadaqués, Sebastiá Escofet, que se aplique en cobrarlas "...y aquellas cobradas, luego apliqui a en caritats de missas, celebradoras per las animas del Purgatori a disposició de ell y del reverent rector de dita iglesia de Cadaqués..."(25).

1.2. COSTA, Pere.

Hijo del también escultor Pau Costa.

Su obra es copiosa, pero aquí sólo vamos a hacer referencia a la que contrata el 10 de agosto de 1730, con la cofradía del Roser del convento de Sta. Catalina mártir. Es parte de la obra escultórica de la capilla de N^a Sra. del Roser. Renuncia a seguir trabajando en esta obra el 24 de noviembre de 1734. Todo ello lo hemos analizado en capítulos anteriores.

1.3. Los ESCARABATXERAS.

Constituyen uno de tantos linajes de fusters y escultores.

- ESCARABATXERAS, Jaume.

Fuster de Barcelona, hijo de Esteve Escarabatxeras, negociante de Sallent, es el primer miembro de la dinastía.

Por su testamento conocemos a sus tres hijos: Geronim, el mayor, también fuster, Francisco, fuster y Jaume, joven escultor.

Contrata el 30 de mayo de 1677 el retablo de Sant Sadurni de Maranges, diócesis de Urgel.

- ESCARABATXERAS, Geronim.

Hijo mayor del anterior.

Por un recibo del 7 de septiembre de 1694 sabemos que ha realizado el retablo de la iglesia parroquial de Miralcamp, diócesis de Selsona.

Contrata un retablo encargado por la Cofradía de N^a Sra. del Roser de la villa de Piera que cobrará en 1710 su hermano y heredero universal, Francisco, puesto que Geronim ha fallecido ya.

También realizó un retablo para el convento de San Esteban de Bañolas. Contratado en 1706, también lo cobrará su hermano Francisco en 1711.

1.4. ESPASA, Salvador.

Escultor de Barcelona.

El 26 de noviembre de 1686 contrata con la Cofradía de Santa Magdalena de los Sastres el retablo que ya está empezado en la capilla de San Salvador de la iglesia parroquial de Sta. María del Mar. Parece que el retablo está ya relativamente avanzado, según se indica en el contrato, en el momento en que lo va a continuar Espasa, siguiendo la traza ya existente. Se le pagan 65 L.B. , lo que prueba lo que acabamos de indicar.(27).

1.5. FONT, Francisco.

Hay más de un escultor con el mismo nombre.

Escultor de Barcelona.

En 1704, junto con Josep Font, firma un recibo a cuenta del retablo para la capilla de N^a Sra. del Roser de la parroquia de Sta. Magdalena de Spelt.

En 1711, Francisco Font y Francesch Font (por ello decimos que hay dos escultores con el mismo nombre y la diferenciación se hace difícil) contratan un retablo para el monasterio de San Pedro de las Puellas (28).

En 1723, Francisco Font, fuster, firma el recibo por una traza para la obra del Roser de Sta. Catalina mártir. No sabemos si se trata del mismo Francisco.

1.6. FONT, Josep.

En 1704, como ya hemos indicado al referirnos a Francisco, firma un recibo a cuenta del retablo para la capilla de N^a Sra. del Roser de la parroquia de Sta. Magdalena de Spelt.

1.7. JULIA, Francesch.

Escultor de Arenys de Mar.

Contrata, junto con su hijo Joan, el retablo de Sta. Cecilia de Torrentbó, pedanía de Arenys de Munt el 3 de enero de 1710.

1.8. LLAVINA, Miquel.

Escultor de Barcelona, es uno de los veintiocho escultores que contribuyeron a la creación de la Cofradía.

Probablemente el Miquel Llavina que realiza una maqueta-modelo para la obra del Roser de Sta. Catalina mártir no sea él sino un hijo suyo. Esta maqueta la realiza en 1723.

1.9. Los MORATO.

Constituyen una dinastía de arquitectos y escultores de Vic. En la documentación a veces se encuentra el apellido Morató, otras veces Moretó.

Siguiendo a E. Junyent (29) esta familia es de origen francés. Un gascón, Arnau Maraut (apellido que al catalanizarse dio Morató) se estableció en el s.XVI en Vic, como tantos otros gascones que repoblaron varias comarcas catalanas y contribuyeron a la reconstrucción económica de Cataluña.

El nieto de Arnau, Josep Morató es el primer arquitecto de la dinastía. Construye la iglesia y convento de Sta. Teresa.

- MORATO, Joan Francesc.

Sobrino del anterior y primer escultor de la familia, en tanto que Josep Morató tiene dos hijos arquitectos, llamados también Josep y Joan Francesc.

Junyent cree que debió formarse en un taller de Manresa, ya que consta que a los 22 años estaba viviendo en esta ciudad.

En 1685 realiza la obra escultórica de la fachada de

la Piedad de Vic. Entonces, evidentemente, era ya maestro.

Junyent cree que varios de los desaparecidos retablos barrocos de Vic, comarca y otras comarcas cercanas debían ser obra suya.

La documentación que hemos encontrado nos permite conocer las siguientes obras suyas:

- retablo del Sto. Cristo para la iglesia parroquial de Vilallons. Contrata esta obra el 28 de julio de 1686.
- Retablo de San Isidro de Sant Boi de Lluçanés. La documentación es un recibo del 4 de enero de 1700.
- El 24 de junio de 1700 firma el contrato para continuar el retablo mayor del monasterio y convento de N^a Sra. de la Merced, que diez años antes habían iniciado Pau Costa y Joan Vila. En el mismo contrato se incluye el compromiso de J.F. Morató para realizar cabeza y manos de la Virgen de los Dolores. Una imagen de vestir que, dado que la Cofradía quiere tenerla durante la cuaresma de 1701, hay que suponer que es para la Semana Santa (30).

Tuvo cargos en la Cofradía de los Santos José, Justo y cuatro mártires de fusters y otros oficios, en la que estaban agremiados los escultores. Por un documento del 17 de diciembre de 1703 sabemos que era entonces clavero de la Cofradía: "Ego Joan Franciscus Morató, sculptor civis Vici, collector et clavarius ...Confratriae Sanctorum Josephi, Justi et quatuor Martyrum officii ligni fabrorum et aliorum presentis civitatis Vici..."(31)..

Junyent afirma que muere en Vic el 21 de noviembre de 1714 (32).

- MORATO, Jacinto.

Según los datos que proporciona E. Junyent nació en Vic en 1683. Probablemente formado en el taller de su tío Joan Francesc Morató, pronto entró en contacto con los talleres manresanos y fruto de ello es el proyecto de retablo para Santa María de Igualada, conjuntamente en Josep Sunyer en 1704 (33).

Junyent le atribuye obras como la decoración del camarín del Santísimo Misterio de Sant Joan de las Abadesas del que

destacan las ocho Virtudes de la cúpula y los cuatro Doctores de la Iglesia en las pechinas (34).

En 1718 presentan él y Sunyer una nueva y definitiva traza del retablo mayor de Santa María de Igualada.

El 8 de febrero de 1721, también junto con Josep Sunyer, firma el contrato para realizar el retablo mayor del monasterio y convento de Santa Clara de Vic, contrato al que en este trabajo se hace referencia en varias ocasiones.

En 1723 Joan Terras y Pau Costa, según se estipula en el contrato para el retablo de Cadaqués "...farán lo dit retaula seguint en tot la traça de plomada se executà en Santa Clara de la ciutat de Vic per Jacinto Morató escultor sens faltar en cosa substancial la dita traça..."(35). Tanto Martinell como Junyent dicen que Morató realiza la traza del retablo de Cadaqués, añadiendo Junyent que en la traza del de Cadaqués parece que retrocede en su afán de simplificación arquitectónica (36). No es exactamente esto lo que parece desprenderse del contrato tal y como hemos transcrito literalmente. Lo que entendemos es que se les pide a Costa y Terras que se inspiren, bueno, mejor que copien el retablo de Santa Clara, pero los regidores de la vila de Cadaqués no hacen ningún encargo a Morató.

En 1724 se le contrata para que realice la escultura de la proa de la Nao Capitana en Barcelona (37).

En 1729, dos documentos nos confirman la cancelación del trabajo conjunto que venían realizando Josep Sunyer y Jacinto Morató y la renuncia de éste último a seguir trabajando en el retablo mayor de Igualada, que va a quedar exclusivamente bajo la responsabilidad de Sunyer "...que vos dit Sunyer tingau a vostros gastos de perficionar y cumplir lo expressat retaula conforme lo ajust entre nosaltres fet ab lo comú de dita vila de Igualada..."(38).

De nuevo siguiendo a Junyent, desde 1727, trabaja en Solsona, donde morirá unos años más tarde en 1736(39).

1.10 Los RIERA, Antoni y Marià.

Antoni es arquitecto y escultor de Martaré. Su hijo Marià probablemente sólo escultor.

En 1687 contrata el retablo de las Carmelitas de Mata-

ró que realiza conjuntamente con su hijo Marià. Dos recibos nos permiten constatar la autoría, el precio estipulado y la fecha del contrato que consta en aquéllos. En 1690 está terminado y cobrado.

También para las Carmelitas, Antoni construye la iglesia y locutorio del nuevo monasterio (40). A éste iba destinado el anterior retablo.

Una obra importante y conservada es el retablo de N^a Sra. del Roser por encargo de la cofradía del Roser de Mataró. Se firma el contrato el 3 de febrero de 1691 y lo firman Antoni Riera y Lluís Bonifàs, pero éste último dejará pronto la obra ya que no aparece más que en uno de los primeros recibos. Marià, el hijo de Antoni Riera, se hará cargo de la obra a partir de 1693. De todo ello hacemos mayor referencia en otros capítulos.

1.11 Los ROIG.

De Juan Roig, padre, Martinell nos ofrece información relativa a su formación. Indica, entre otras cosas, que se formó como escultor en el taller de Domènec Rovira (41).

Tuvo una destacada actuación en la creación de la Cofradía de escultores, como ya se indica en el capítulo correspondiente. Tuvo cargos en la Cofradía.

Su obra tuvo que ser copiosa, ya que es evidente que era uno de los escultores más destacados de Barcelona en su tiempo.

Vamos a hacer referencia a aquellas obras de las que hemos encontrado documentación y a las conservadas, dos solamente.

En 1686 contrata un retablo para la capilla de N^a Sra. de Salas, en la parroquia de Sant Climent de Llobregat. Tiene que ser una obra modesta, ya que su precio es de 260 L.B. En la firma de este contrato actúa como uno de los fiadores su hijo Joan Roig, "joven escultor" (Se hace referencia a ello en el capítulo: Relaciones entre los artistas, II^a parte).

De 1687 tenemos un recibo-pero tanto el contrato es anterior- del retablo que realiza para la parroquia de Santa

Perpetua de la Moguda. El recibo nos da el precio total del retablo 550 L.B.. Sería pues una obra más ambiciosa que la anterior. Para esta obra debió firmarse un segundo contrato en 1691, citado en un finiquito del 26 de enero de 1695 y da cuenta de habersele abonado 225 L.B. en varios plazos, tal como se acordó en el contrato de 1691 entre el párroco de la iglesia y el escultor. Suponemos que la firma de un segundo contrato y el hecho de que se le pague una cantidad adicional responde a que el primer retablo contratado se modificaría, ampliaría o enriquecería (42).

En 1688 firma el contrato del retablo de San Paciano de la catedral de Barcelona, obra conservada. Esta obra se realiza en el plazo previsto y al año siguiente se firma el contrato con el dorador Mexi.

Al mismo tiempo que el retablo de San Paciano realizaría el de San Pedro Nolasco también para la catedral de Barcelona, ya que en 1688 se firma el contrato para su dorado con la viuda de Salvador Viladomat, Francisca Viladomat, en una de cuyas cláusulas se dice: "Y lo tauló del mig...que avuy encara no està fet. Y farà acolorir...de dit retaula y tauló que avuy treballa mestre Joan Roig..." (43).

En 1691 contrata junto con su hijo el retablo del Santo Cristo de Rupjà junto con una ampliación del retablo mayor que había realizado Santacruz.

Martinell afirma que en 1697 ya había muerto. Se basa para ello en un documento de la Cofradía de escultores en el que se da cuenta de la reunión de prohoms de la Cofradía para designación de examinador y examen de maestría de su hijo Joan Roig (44). De ser cierto, el retablo de N^a Sra. del Roser de la parroquia de Rupjà, que conocemos por un finiquito de 1699, debe ser ya quizás obra completa de su hijo, a no ser que se empezara antes de 1697 y en colaboración entre padre e hijo, como el retablo del Sto. Cristo.

- ROIG, Joan, hijo.

La primera obra de que tenemos noticia de este escultor, por su propia cuenta, es el cimborrio y arco de madera esculpido para la capilla de N^a Sra. del Roser del conven-

to de Sta. Catalina mártir, contratada el 15 de noviembre de 1699.

Pero posiblemente ese mismo año contrata el retablo de N^a Sra. de los Dolores de Sitges (de lo que se hace referencia detallada en el capítulo Estilo).

Unos años más tarde, 7 de mayo de 1704, contrata el retablo de N^a Sra. del Roser para la misma capilla que debe de estar "...en correspondencia de la obra o simbori que vuy està fet en dita capella..." (45).

El 10 de febrero de 1706 recibe 275 L.B. correspondientes al segundo plazo del retablo. Entre esta fecha y el 15 de septiembre del mismo año tiene que morir, ya que en esta última fecha su madre María Roig firma un documento con el prior, proms y claveró de la Cofradía por el que "se obliga en cumplir y fer tot lo contengut y expressat en lo dit acta (se refiere al contrato de 7 de mayo de 1704) y per lo dit son fill en ell promés" (46).

A partir de esta fecha, primero María Roig y, fallecida ésta, Esperanza Roig, viuda de Joan Roig, y Francisco Regordosa, nombrado administrador por María Roig, recibirán las cantidades adeudadas al escultor por el retablo del Roser de Sta. Catalina mártir.

Esperanza Roig mantendrá el taller por lo menos hasta que se terminaran las obras ya contratadas. Por a ello contrata a algunos escultores. Por ejemplo a Bernat Vilar, quien recibe de Esperanza Roig 168 L.B. por trabajos en la capilla del Roser y también por "...et etiam pro fabricatione unius tabulati, vulgo retaula, pro ecclesia Divi Cayetani, ambabus presentis civitatis, et alterius pro ecclesia villae de Ciuzedella..." (47).

Otro escultor escasamente conocido Isidro Saborit también trabaja en el taller que mantiene Esperanza Roig. Recibe 52 L.B., 4 s. en concepto de "soldada" "totius temporis quo demi vestra de dicto offitio esculptoris laboravi" (48)

Por un documento de 1709, Joan Pujalt, albañil, recibe de Esperanza Roig 49 L.B. por obras realizadas en 1708 "...en unas casas situadas en la present ciutat, en lo carrer del 19:

Boters, que foren del quondam Joan Roig, esculptor, per rahó del dany hi ocasionaren las bombas se dispararen en la present ciutat en lo siti del any 1705..."(49). Resulta interesante porque nos permite conocer inmuebles propiedad de los Roig y la calle donde estaban y, también, vicisitudes de la Guerra de Sucesión.

1.12. ROIX, Jaume..

Hemos seguido a Joseph Mas (ver capítulos: Precios de los retablos y formas de pago -Iª parte- y Estilo -IVª parte-) para atribuirle la autoría del retablo de Santa Agnès de Malanyanes, obra que contrata el 27 de abril de 1681. No sabemos más de este escultor.

1.13. SALA, Andreu.

Escultor de Barcelona..

En 1686 firma el contrato para el retablo del monasterio de San Antonio y Santa Clara de la Orden de San Benito.

En 1687 firma en la propia obra la figura yacente de San Francisco Javier de la catedral de Barcelona.

Martinell le adjudica otras obras.

1.14. Los SANTACRUZ.

Ceán en su Diccionario (50) hace referencia a un Francisco Santacruz (1586-1658) que tiene que ser el padre de nuestro Santacruz padre.

- Francisco Santacruz, padre, según Martinell (51) se formó en el taller de Pedro Serra y en 1674 obtuvo la maestría. A partir del año siguiente se colegia en la Cofradía de fusters y, según Martinell, en este gremio siguió hasta 1710 a pesar de pasar a formar parte de la Cofradía de escultores desde el momento de su creación. Esto podría explicar el que en sus contratos conste, a veces, como fuster y escultor, hecho al que ya hemos hecho referencia.

En el Real Privilegio de Carlos II, que concede a los escultores su propia cofradía, consta como uno de los peticionarios y desempeñará cargos en la Cofradía, a lo que hemos hecho mención en el capítulo sobre la Cofradía de escultores.

Las obras de Santacruz de las que hemos encontrado documentación son:

Retablo de N^a Sra. del Roser para la parroquia de Santa María de Sans que contrata en 1678 y en el que figura como fuster y escultor.

Al año siguiente, contrata el retablo mayor de San Vicens de Rupia y ese mismo año, unos meses después (27 de noviembre) el de Torres de Segre.

Empieza el retablo mayor de Arenys de Mar, del que sólo realizará el zócalo. El contrato es del 20 de enero de 1682. Se desconocen las razones de la paralización de la obra. Cuando contrata este retablo debía ser ya escultor cotizado, puesto que se subraya en el contrato lo siguiente:

"...obrant lo dit Santacruz ab sos officials tota la arquitectura y escultura ab bona forma y ben acondicionada, segons se requereix en semblants retaulas, corresponent a las millors obras que de dit Santacruz solem eixir" (52)

De 1685 tenemos un recibo del retablo que realiza para la capilla de San Francisco Javier de la parroquia de Lloret.

En 1688 contrata el retablo de San Benet para el monasterio de Sant Cugat, obra conservada.

Suya es parte de la traza del retablo de San Severo de la catedral de Barcelona (el relieve de la traslación del cuerpo de San Severo). Al ser ésta una escena narrativa tiene interés por ser muy distinta a su labor escultórica en el retablo de Sant Benet.

El 31 de marzo de 1696 firma el contrato para realizar un retablo para el convento de N^a Sra. de Gracia de Ampurias.

Además de escultor de retablos, lo es también de escultura monumental (iglesia de N^a Sra. de Belén de Barcelona).
- Francisco Santacruz, hijo.

Lo conocemos a partir de la cesión que de sus derechos hace en él su padre, para llevar a cabo unas modificaciones en el retablo de Sant Benet de Sant Cugat, en 1703.

También en el mismo año, 29 de julio, contrata con el monasterio de Jerónimas de Barcelona el retablo mayor. Pue-

de firmar contrato con el consentimiento de su padre, ya que todavía está bajo su patria potestad, por ser menor de edad. Tiene entonces 23 años. Su padre y otro escultor, Andreu Salla, actuarán como fiadores en este contrato (53). En los recibos de esta obra figura como fuster y escultor, igual que su padre.

1.15. SERRA, Pere.

Es uno de los 28 escultores que se dirigen a Carlos II para poderse constituir en Cofradía o Colegio.

Es escultor de Barcelona.

Sabemos de él que realiza la traza del retablo de San Severo de la catedral de Barcelona, salvo la escena de la traslación del cuerpo del santo, cuya traza es de Santacruz.

Hemos encontrados recibos -1681, 1682- del retablo que realizó para la capilla del Corpus Christi de la catedral de Solsona (54)

1.16. Los SUNYER

Familia de escultores manresanos. Haremos una sucinta biografía de los dos que aparecen en nuestro trabajo: Pau y su hijo Josep.

- Pau Sunyer. En su taller se formaría, además de su hijo, Pau Costa, a lo que ya hemos hecho referencia.

El 15 de febrero de 1682 firma el contrato para realizar el retablo de San Ramón Nonat para el castillo de los duques de Cardona.

- Josep Sunyer. Hijo del anterior con el que realiza las que serían sus primeras obras.

Se traslada al Rosellón y Cerdeña a fines del s.XVII y allí permanecerá durante gran parte de la Guerra de Sucesión ya que los contratos en Cataluña eran más escasos. Se conservan gran parte de los retablos que realizó en la Cataluña transpirenaica, ya francesa políticamente.

En 1704 proyecta, junto con Jacinto Morató, el retablo de Santa María de Igualada, aunque la traza y contrato definitivos son de 1718.

El 8 de febrero de 1721, también junto con Jacinto Morató, firma el contrato para realizar el retablo mayor del mo-

nasterio y convento de Sta. Clara de Vic.

Realiza muchas obras a las que Martinell hace referencia en su biografía (55), pero aquí vamos a terminar con una obra de la que hemos localizado el contrato como de la anteriormente citada, que es la de terminar la obra escultórica de la capilla de N^a Sra. del Roser del convento de Sta. Catalina mártir, tras la renuncia de Pere Costa. Este contrato se firma el 1 de abril de 1735 (se hace referencia a ello varias veces).

Según Martinell volverá a Manresa donde muere a principios de 1751.

1.17. TORRAS, Joan.

Escultor de Figueras o que vivía en Figueras: "habitant en la vila de Figueras" (56) como dicen textualmente dos de sus contratos.

Trabajó en Girona, donde realizó:

Retablo de los santos Ivo y Honorato de la catedral de Girona, contratado en 1709 (57).

Renovación del retablo de la capilla de Sto. Tomás de Aquino en el monasterio de Santo Domingo de Girona, contratado en 1710 (58).

En Cadaqués, junto con Pau Costa, contrata el retablo mayor de la iglesia parroquial, en 1723. Hemos hecho referencia a este retablo en bastantes ocasiones por lo que no insistimos más. Sólo recordar que lo terminará Torras, ya que Pau Costa fallece antes de terminar la obra.

En el capítulo Estilo damos las razones por las que creemos que colaboraría en algunas obras de Pau Costa.

1.18. TRULLS, Jacint.

Escultor de Barcelona, es uno de los 28 escultores que se dirigieron a Carlos II en solicitud de cofradía propia.

El 26 de agosto de 1680 contrata el retablo de San Severo de la catedral de Barcelona, cuya traza es de Serra y Santacruz, como hemos indicado en las biografías de estos escultores.

En un recibo de 1682 consta que ha realizado seis imágenes de la Virgen de Montserrat para los duques de Cardona (59)

En 1687 firma el contrato para realizar el retablo de la Universidad Literaria de Barcelona al que hacemos amplia referencia en el capítulo Iconografía.

1.19. VILA, Joan

Contrata junto con Pau Costa el retablo del monasterio de la Merced de Vic, contrato que se firma el 27 de abril de 1691. En él figura como escultor de Vic (60). Según Martinell es de Mataró (61).

Uno de los testigos del contrato del retablo de la Merced es Jacinto Vila, también escultor, que puede ser hijo suyo.

1.20. VILAR, Bernat.

Escultor de Barcelona y es también uno de los escultores que se dirigen a Carlos II solicitando Cofradía.

El 17 de abril de 1682 firma el contrato para realizar el retablo de San Marcos de la catedral de Barcelona, encargado por el gremio de zapateros.

En 1683 cobra una pequeña obra encargada por los duques de Cardona: el marco de un cuadro (62).

En 1694 firma contrato con el convento de San José de Carmelitas descalzos de Barcelona, para la ampliación del retablo de Sta. Inés (63).

Ya hemos indicado también que trabajó en el taller de Joan Roig, fallecido éste.

- (1) Apéndice documental nº 325
- (2) SOLA, Fortiá: Història de Torelló. Barcelona. 1948.
Vol. II, pág. 75.
- (3) Apéndice documental nº 323
- (4) "...in rattam et bonum computum illarum quadringentum
quinquaginta quinque librarum et decem solidorum bar-
cinonensium dictarum archarum cum jocalibus vestis et
mantelli per vos mihi dicta Theresiae Costa et Casas
contemplatione nostri matrimonii...."
A.D.V.- not. COMES, Josep; man. 5; 1692; fol. 292
- (5) A.D.V.- not. ABADAL, P.P.; 1698; fol. 117
- (6) Apéndice documental nº 323
- (7) MARTINELL, Cèsar: Arquitectura i escultura barroques
à Catalunya. Barcelona. Ed. Alpha. 1961.
"Monumenta Cataloniae", vol. XI, pág.143
- (8) JUNYENT, Eduard: El retaule major de l'església de San-
ta Teresa. "Vic". 1966.
- (9) Apéndice documental nº 292
- (10) "Paulus Costa, civis Vici....constituit et ordinavit
procuratorem suum...Franciscum Perer, botiguerium
civem Gerundae...super constructione seu fabrica
retabuli seu altaris majoris dictae parrochialis
ecclesiae Sancti Mathei de Franciach..."
A.D.V.-not. SOLERMONER, D.; 1701; fol. 134.
- (11) SOLA, Fortiá: o.c., pág, 75
- (12) SOLA, Fortiá: o.c., pág. 76
- (13) Apéndice documental nº 260
- (14) A.C.G. Resolutiones..., 48,, 1710-15; fol. 19
- (15) A.C.G. Resolutiones..., 48, 1710-15; fol. 22
- (16) A.C.G. Resolutiones..., 48,, 1710-15; fol. 19
- (17) A.C.G. Resolutiones..., 52, 1726-30,, " 50
- (18) A.C.G. Resolutiones..., 52,, 1726-30,, " 50
- (19) A.H.P. Olot-not. OLIVERES, J; reg. 1029, fols.356-
357.
Pub. per: SOLA-MORALES, Josep Mª: El
retaule de Sant Josep de la Parroquial d'Olot.
"Annals" 1978. Patronat d'Estudis Històrics d'Olot
i comarca. pág. 382.
- (20) A.H.P. Olot-not. OLIVERES, J.;reg. 1029, fols.356-
357.
Pub. per SOLA-MORALES, Josep M: o.c.
pág. 383.

- (21) A.H.P. Olot-not. OLIVERES, J.; reg. 1030 ; fol. 274 v-
276.
Pub. per SOLA-MORALES, Josep M^a: o.c.
pág. . 386.
- (22) A.D.V. not. LUCIA, Josep; 1687-88; fol. 346
- (23) A.D.V. not. LUCIA, Josep; 1689-91; fol. 299 v.
- (24) Apéndice documental nº 323
- (25) " " nº 324
- (26) " " nº 322
- (27) " " hº 91
- (28) " " nº 103
- (29) JUNYENT, Eduard: L'escultor Joan Francesc Morató.
"Vic". 5 julio 1968.
- (30) Apéndice documental nº 213
- (31) " " nº 21
- (32) JUNYENT, Eduard: o.c.
- (33) JUNYENT,, Eduard: L'escultor Jacint Morató Soler.
"Vic", 5 julio 1969.
- (34) Ibidem
- (35) GUITERT Y FONTSERE, Joaquín: Cadaqués. Su iglesia y
su altar mayor. La Selva del Campo. Mas Ca-
talonia. 1954. Pág. 26.
- (36) JUNYENT, Eduard: L'escultor Jacint Morató Soler.
"Vic". 5 julio 1969.
- (37) Apéndice documental nº 317
- (38) " " " 231, 232.
- (39) JUNYENT, Eduard: o.c.
- (40) Apéndice documental nº 185
- (41) MARTINELL, Cèsar: Arquitectura i escultura barroques
à Catalunya. Barcelona. Ed. Alpha. 1961.
"Monumenta Cataloniae", vol. XI, pág. 118
- (42) Apéndice documental nº 175
- (43) " " nº 70
- (44) MARTINELL, Cèsar: o.c. pág. 119
- (45) Apéndice documental nº 115
- (46) " " nº 119
- (47) " " nº 122
- (48) " " nº 124
- (49) AHPB-not. BOSCH SOLER, Fco., 1704-1709; fol. 525 v.
- (50) CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín: Diccionario histórico
de los más ilustres profesores de las Be-
llas Artes en España. Madrid. Acad.S.Fernando.
1800

- (51) MARTINELL, Cèsar: o.c. pág. 130
- (52) ANAM-not. ARQUER, Jaime; reg. 241, 1682; fol. 11
- (53) Apéndice documental nº 100
- (54) " " nº 288, 289, 290
- (55) MARTINELL, Cèsar: o.c. pág. 125-128
- (56) Apéndice documental nº 260, 286.
- (57) " " nº 260
- (58) " " nº 286
- (59) " " nº 307
- (60) " " nº 211
- (61) MARTINELL, Cèsar: o.c. pág. 164.
- (62) Apéndice documental nº 309
- (63) " " nº 99

2. DORADORES..

2.1. BOET, Honofre.

Es dorador de Barcelona. En 1692 es cónsul del Colegio.

El 21 de marzo de 1685 contrata el retablo de San Miguel, sito en la capilla que la Cofradía de panaderos tiene en el convento de San Agustín de Barcelona.

2.2. Los COLOBRAN.

Los hermanos Bernat y Salvador Colobrán son de Centelles.

El 9 de febrero de 1688 ambos firman el contrato para el retablo mayor de la iglesia parroquial de Rupià.

El 18 de febrero de 1693 firman el contrato del retablo del Sto. Cristo, también de la iglesia parroquial de Rupià.

2.3. FABREGAS, Bartolomé.

Dorador de Barcelona.

Contrata el 17 de septiembre de 1725 la labor de dorado del cimborrio y retablo de la capilla de N^a Sra. del Roser del convento de Sta. Catalina mártir. El trabajo lo realiza conjuntamente con Agustí Viladomar.

2.4. LLORENS, Pau

Dorador de Barcelona..

Fue cónsul del Colegio de doradores.

En 1680, 8 de diciembre, firma el contrato para el retablo de la Inmaculada, sufragado por la Congregación de Seculares, para la iglesia de Belén. Trabaja también en esta obra su hijo Joseph.

En 1682, 20 de febrero, contrata el retablo de San Severo de la catedral de Barcelona. Unos meses después, diciembre del mismo año firma un segundo contrato para esta obra por el que se compromete a terminar el dorado y policromado del retablo..

Del 10 de octubre de 1688 tenemos un recibo correspondiente a la labor de dorado del retablo mayor de la iglesia

2.5. MANENT, Francisco.

Dorador de Mataró.

Es uno de los doradores del retablo de N^a Sra. del Roser de Mataró.

Tiene también un hijo en el oficio, entonces oficial, llamado también Francisco.

2.6. MAS, Francisco.

Es de Barcelona. Por un documento del 25 de noviembre de 1681 sabemos que se formó en el taller de Vassiana (1).

Entre enero y marzo de 1686 realiza los exámenes para acceder a la maestría (2) y el 3 de marzo del mismo año está ya colegiado (3).

El 28 de octubre de 1689 firma el contrato para el retablo de San Lucas de la Universidad Literaria de Barcelona.

El 18 de marzo de 1691 contrata el retablo del monasterio de San Antón y Sta. Clara, esculpido por Andreu Sala.

Interesante es citar que su hijo, Miquel Mas, aspira a maestro dorador y realiza los exámenes en 1692, pero sus pruebas no parecen satisfactorias y no es aceptado.⁽⁴⁾ Dos años más tarde realiza de nuevo las pruebas y esta vez si se le acepta. Su padre era entonces cónsul del Colegio (5)

2.7. MOXI, Joan.

Dorador de Barcelona, aunque oriundo de Berga.

Trabaja en varias ocasiones en obras esculpidas por los Roig y pasa a formar parte de la familia al casarse con una hija de Joan Roig, padre(6). Las relaciones de trabajo parecen intensificarse tras el parentesco.

El 24 de julio de 1689 contrata el retablo de San Paciano de la catedral de Barcelona. Actúa como fiador Joan Roig, el escultor también del retablo.

El 14 de agosto de 1690 contrata el retablo del Sto. Cristo de Cadella.

El 7 de junio de 1701 contrata el retablo de N^a Sra. del

Roser de la iglesia parroquial de Rupià.

En 1705, 28 de julio, firma contrato junto con el pintor Joseph Loyga para terminar el dorado de la capilla de Sant Benet del monasterio de Sant Cugat.

En 1712 contrata el retablo de San Antón de la catedral de Barcelona.

Quizás por falta de contratos deja el oficio en 1723, para volver en 1726 pero sólo por un año, ya que en 1727 deja de nuevo el oficio. Tenía entonces 61 años. Al hacer referencia al Catastro hemos hecho alusión a éste.

2.8. TORRABRUNA, Magí.

Dorador de Barcelona.

Es clavero del Colegio en 1692.

El 5 de septiembre de 1681 firma el contrato para el dorado del retablo de N^a Sra. del Roser de la parroquia de Sant Vicens dels Horts.

El 20 de marzo de 1682 contrata el retablo de San Ramón Nonat para el castillo de Cardena, esculpido por Pau Sunyer.

El 6 de abril de 1687 dora el retablo de San Salvador de Terrassa.

El 29 de septiembre de 1696 ha terminado de dorar el retablo de San Esteban de la catedral de Barcelona, sufragado por la Cofradía de freneros.

2.9. URGELLES, Joan

Dorador de Mataró.

Realiza la labor de dorado y policromado del retablo de N^a Sra. del Roser de Mataró junto con Francisco Manent. Por los datos que tenemos no podemos deducir parte o cuerpos que realizan cada uno de ellos.

2.10. VASIANA, Josep.

Dorador de Barcelona.

El 5 de mayo de 1686 contrata la labor de dorado y policromado del retablo de N^a Sra. del Roser de la iglesia de Sant Cugat del Rech de Barcelona.

En 1692, el 16 de noviembre firma el contrato para

dorar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Sant Pere del Castell de Begur. Morirá antes de terminar esta obra y dos doradores que ya habían trabajado, bajo su dirección, en este retablo, Josep Cruselles y Pere Blanxart, la terminarán.

2.11. Los VILADOMAT

Constituyen una dinastía de pintores y doradores.

- Salvador VILADOMAT es el primer miembro. Era oriundo de Berga.

El 2 de julio de 1684 se convierte en maestro dorador tras pasar los exámenes (7).

Por un recibo del 16 de julio de 1685 sabemos que contrató el retablo del Sto. Cristo de la capilla del Corpus Christi de la iglesia parroquial de Pons, diócesis de Urgel. El último plazo de esta obra lo cobrará su viuda en 1690.

Contrata la labor de dorado del retablo de la capilla de N^{ra} Sra. de Salas en la parroquia de Sant Climent de Llobregat. De esta obra hemos localizado el recibo del primer plazo que ya lo cobra su viuda, el 18 de diciembre de 1687. Poco antes debió fallecer Salvador, ya que su testamento es del 28 de octubre de ese mismo año.

Su viuda mantendrá abierto el taller, que es uno de sus albaceas y usufructuaria de sus bienes, según dispone en su testamento Salvador Viladomat.

Francisca Viladomat, su viuda contrata el 11 de julio de 1688 el retablo de San Ramón y San Pedro Nolasco de la catedral de Barcelona.

Los hijos de este matrimonio son: Antonio Viladomat, el pintor, el segundo hijo es Agustín, dorador y el pequeño, Miguel.

En su testamento Salvador revela su condición de persona piadosa. Ya hemos dicho que su viuda es usufructuaria de sus bienes. Su hijo mayor Antonio, heredero universal y deja una dote para los otros dos hijos. Pero en caso de fallecimiento de todos sus hijos sin descendientes su heredero universal pasa a ser "...Nostre Senyor Deu Jesuchrist y a la

mia anima, volent que en dit cas, tots mes bens per dits mes marmessors sien venuts en lo encant publich al mes donant. Y de tot lo que resultarà de ells, men sien ditas y celebradas tantas missas resadas y altres pios sufragis.... per la anima mia, de mes pares y muller y demés que jo tinch obligació de la caritat acostumada." (9). Pero esto, que dispone en último extremo, no es lo único que revela su condición de persona piadosa, ya que en su testamento también deja dispuesto que se celebren cien misas por su alma y deja para cada una de ellas 5 s. (10)

- VILADOMAR, Agustí.

Creemos que debe ser el hijo de Salvador, aunque en el contrato que firma el 17 de septiembre de 1725 junto con otro dorador, Bartolomé Fábregas, su apellido aparezca como Viladomar. A este contrato hemos hecho referencia ya en el dorador Fábregas. Es el dorado del cimborrio y retablo de la capilla del Roser del convento de Sta. Catalina mártir.

2.12. Los VINYALS

Los primeros que tenemos documentados son los hermanos Francesch y Joseph Vinyals. Ambos firman el 22 de abril de 1691 el contrato para dorar el retablo de San Marcos de la catedral de Barcelona. Y como ya hemos indicado en el capítulo sobre los colegios profesionales, los Vinyals pintan también las figuras de las puertas del retablo.

- De Francesch Vinyals conocemos también otras obras:

En 1681 recibe 23 L. "per or y jornals per ipsum factis et pesito in dicto retabulo" (11). Se trata del retablo de la Congregación de Seculares de la iglesia de Belén, obra contratada por Pau Llorens. Es éste el que de la cantidad que recibe del tercer plazo entrega esta cantidad a Vinyals.

- En 1687 contrata la labor de dorado del retablo de N^a Sra. de los Dolores de la iglesia del monasterio y convento del Buen Suceso. (12)

- Ambos hermanos tienen cargos en el Colegio de doradores.

- VINYALS, Arasma.

Es hijo de Joseph Vinyals.

El 3 de julio de 1711 contrata el retablo mayor de

Arenys de Mar. En este contrato actúan como fiadores sus hermanos Pere Pau Vinyals, también dorador y Félix Vinyals, pintor y dorador. (13)

NOTAS al cap. 2.

- (1) Apéndice documental nº 27
- (2) " " nº 28, 29
- (3) " " nº 30
- (4) " " nº 31
- (5) " " nº 32, 33.
- (6) AHPB-not. COTXET y SOLER FERRAN, 1690; fol. 88:
 "Capitula matrimonialia ...per et inter Joannem Moxi,
 deauratorem civem Barcinonae...et Mariam Theresiam
 Reig...filiam legitimam et naturalem ...Joannis Reig
 sculptoris..."
- (7) Apéndice documental nº 24
- (8) " " nº 320
- (9) " " nº 320
- (10) " " nº 320
- (11) " " nº 84
- (12) " " nº 96 y 95 bis
- (13) " " nº 275

IV. ANALISIS DE LAS OBRAS

1. DESCRIPCION DE LOS RETABLOS.

RETABLO DE SAN SEVERO Catedral de Barcelona

Está situado en la segunda capilla del lado del Evangelio.

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autores:	TRULLS, Jacint	LLORENS, Pau
Firma contrato:	1680, agosto, 26	1er. contr, 1682, febr. 20.
Cliente:	Beneficiados y administradores Colegio San Severo	2º contr. 1682, dic., 20
Precio:	660 L.B.	1er.c. 369L.B., 15 s. 2º c.. 380L.B.

Planta: quebrada.

Nº cuerpos: zócalo, banco, dos cuerpos, ático.

Nº calles: tres

Iconografía: hagiográfica.

Zócalo-

Se encuentra a uno y otro lado de la mesa de altar. Hay un escudo que es el mismo tanto en el lado del Evangelio como en el de la Epístola. El escudo tiene en el campo una mitra y una cruz. Está timbrado de un capelo que sostienen dos niños semidesnudos. En la parte inferior del escudo una decoración ondulada y en el centro de la misma una cabeza.

A continuación, y en el extremo del zócalo, una cartela con decoración vegetal muy ondulada.

Gradas del altar-

Son tres. Tienen decoración vegetal muy ondulada y algunas cabezas de ángeles. En la segunda, en el centro, tiene la fecha 1680, año en que se contrata la obra.

Banco-

En la calle central el banco tiene mayor altura que en las laterales, o sea, que penetra algo en el primer cuerpo. Dentro de un marco elíptico se encuentra la escena de la traslación del cuerpo de San Severo desde Sant Cugat a la catedral de Barcelona, en tiempos del rey Martín (1405). El sarcófago es llevado a hombros y sobre

el sarcófago, San Severo. Va bajo palio sostenido por cuatro caballeros. Delante del féretro van sacerdotes. Detrás del palio, cierra la procesión el obispo vestido de pontifical.

La procesión está en primer término. Al fondo, un paisaje urbano y a uno y otro extremo murallas y puertas de la ciudad. Se supone que es la llegada ya a Barcelona. Por encima de las puertas de la muralla, una serie de personas contemplan la procesión.

El marco elíptico está rodeado de una decoración vegetal trenzada y en el centro y parte superior del marco, la cabeza de un angel.

Pilastras y dintel enmarcan a su vez a esta escena elíptica. Tienen decoración vegetal y cabezas. En las entjutas superiores angelitos y en las inferiores motivos vegetales.

Entre la calle central y la del Evangelio, los pedestales del cuarto de columna y cartela de la columna del primer cuerpo con figuras de angelitos en el frente.

Calle del Evangelio. En el centro y dentro de un círculo, la figura de Santa Agueda de medio cuerpo. Lleva larga melena, tiene los ojos alzados al Cielo, lleva una túnica amplia y plegada, con pliegues algo quebrados. Sostiene con sus manos una bandeja en la que están sus pechos, símbolos de su martirio. En torno al círculo que rodea a la santa una decoración vegetal de grandes hojas y muy curvadas, algunas de ellas forman casi volutas. A uno y otro lado del círculo que rodea la santa, figuras de niños desnudos cogiéndose a la decoración vegetal. El de la derecha está casi en posición frontal. El de la izquierda, de perfil.

Por último, en los pedestales del cuarto de columna y columna del primer cuerpo, en el extremo izquierdo del retable, en el primero un niño, completamente desnudo, casi de frente y muy regordete. Con su mano derecha sostiene una flor. En el pedestal de la columna, la figura de Sta. Eulalia. Vestida con túnica y manto. Sostiene con la mano

fotogr. 1b y 3

5

6

7

derecha la cruz aspada de su martirio.

Calle de la Epístola.

5
fotogr. A. continuación de los pedestales del cuarto de columna y columna del primer cuerpo, similares a sus correspondientes del lado del Evangelio, también en el centro de la calle y dentro de un círculo la figura de Santa Lucía. De medio cuerpo, larga melena, túnica y manto muy amplios con numerosos pliegues. Tiene la cabeza alzada y en una bandeja que sostiene con sus manos están sus ojos, símbolos de su martirio.

8
" En torno al círculo que rodea a la santa, decoración vegetal y dos niños como los correspondientes del lado del Evangelio.

1b
" Por último, en los pedestales del cuarto de columna y columna del primer cuerpo, situados en el extremo derecho del retablo, un niño en el primero y una santa en el pedestal de la columna.

Primer cuerpo-

9
" Calle central. Hornacina que alberga la figura de San Severo. La hornacina está flanqueada por columna y cuarto de columna salomónicas, de seis espiras y capitel compuesto. En torno a las espiras de los cuartos de columna hay hojas de parra, racimos y aves. Las columnas tienen, además, angelitos.

La figura de San Severo está sobre una ancha peana pero de muy poca altura. Vestido de obispo y de pontifical, con palio y cruz sobre el pecho. Lleva mitra y sostiene el báculo con la izquierda.

En torno a la hornacina decoración vegetal y unos angelitos sobre pequeñas peanas en la parte baja. La hornacina tiene también decoración en su interior.

10
" Calle del Evangelio. San Severo predicando desde el púlpito. San Severo se encuentra a la izquierda. A la derecha los fieles que le escuchan atentamente, alzando sus cabezas hacia donde está el santo. Al fondo arcos y columnas del interior de la catedral. De entre los que están escuchando al santo, cabe diferenciar en primera fila

a los canónigos, vestidos de rojo.

El púlpito desde donde predica San Severo tiene bajo-
relieves en sus frentes que son cabezas de angelitos.

En el extremo de la calle, cuarteo de columna y columna
salomónicas como las ya descritas que flanquean la horna-
cina de San Severo.

Calle de la Epístola. Consagración de San Severo
como obispo. El santo en el centro de la escena, sentado
en su cátedra, vestido de pontifical es consagrado por
tres obispos. La escena reproduce el momento en que se
le coloca la mitra. Asisten a la consagración presbíteros
y también otros personajes, de manera que el grupo es muy
compacto en torno a San Severo.

Al fondo y sobre la cabeza de San Severo, Cristo
clavado en la cruz y sobre ésta el Espíritu Santo. A dere-
cha e izquierda, arcos rebajados sobre pilares del interior
de la catedral donde se celebra la consagración.

-Entre el primero y segundo cuerpo y sobre el arco
de la hornacina central un arquitrabe que tiene adosado
una especie de dosel convexo y de gran riqueza decorativa.
En el centro, y por tanto sobre la cabeza de San Severo
que está en la hornacina la paloma de Espíritu Santo.

Sobre las columnas y cuarteos de columna de flan-
quean la hornacina del santo, se inicia un frontón que se
rompe enseguida, con una rica decoración en su interior y
sobre cada trozo de frontón roto angelitos tocando laúdes.

En las calles laterales, el entablamento que separa
primero y segundo cuerpo consta de friso, cornisa y sobre
ésta un segundo friso. El primer friso tiene en el centro
una figura dentro de un medallón rodeado de vegetación cur-
vada en su parte baja, una paloma a cada lado y una core-
na sobre la cabeza de la figura o busto.

En el centro del segundo friso una figura de medio
cuerpo con una llave en la mano y flanqueada por angeli-
tos.

fotogr. 11

12

9 y 12

13 y 14

Segundo cuerpo-

Calle central. Escena del martirio de San Severo. El santo está en el centro, arrodillado y en primer término. Vestido de pontifical y cubierto con la tiara. Delante de él su verdugo se dispone a clavarle el clavo en la cabeza.

En torno al santo y su verdugo varias figuras y en la parte superior ángeles, de manera que el grupo es muy compacto. Dos angelitos sostienen una corona con sus manos que debe estar destinada al santo. Sobre éstos dos angelitos el Espíritu Santo y bajo El los rayos dorados de la divinidad.

A uno y otro lado de esta escena cuarto de columna y columna salomónicas. También como las del primer cuerpo de seis espiras y capitel compuesto y los mismos elementos en torno a las espiras

Calle del Evangelio. Escena con dos figuras de eclesiásticos en primer término y otra entre ambas en segundo término. Al fondo elementos vegetales.

En el extremo de la calle, cuarto de columna y la pulsera es un ángel con una corona y sobre ella un niño, a modo de atlante, ya que sobre su cabeza descansa el entablamento que está sobre el segundo cuerpo.

Calle de la Epístola. Escena que parece una curación o milagro de San Severo. Bajo un baldaquino están la figura del santo obispo bendiciendo y en primer término una obesa figura a la que el santo bendice.

En el extremo de la calle, el cuarto de columna y por último el ángel con botas, túnica y corona y sobre ésta el niño a modo de atlante.

Sobre las calles laterales del segundo cuerpo, que alcanzan menor altura que la calle central, hay un entablamento amplio con friso y cornisa muy saliente. En el centro de la calle, la cornisa forma una convexidad y bajo ella la figura de un niño que parece sostener la cornisa con cabeza y manos.

Sobre la calle central hay un estrecho entablamento muy quebrado.

Atico.

Calle central. La figura del Salvador bendiciendo con la derecha. Un angel a cada lado del Salvador. Sobre el Salvador, el Crucificado.

Calles Evangelio y Epístola. Sobre el entablamento del segundo cuerpo se inicia una decoración muy ondulada que rodea totalmente a una cabeza de angel que está en el centro. En el extremo exterior de la decoración, un niño.

En ambos extremos del retablo, se inicia un frontón que se rompe en seguida.

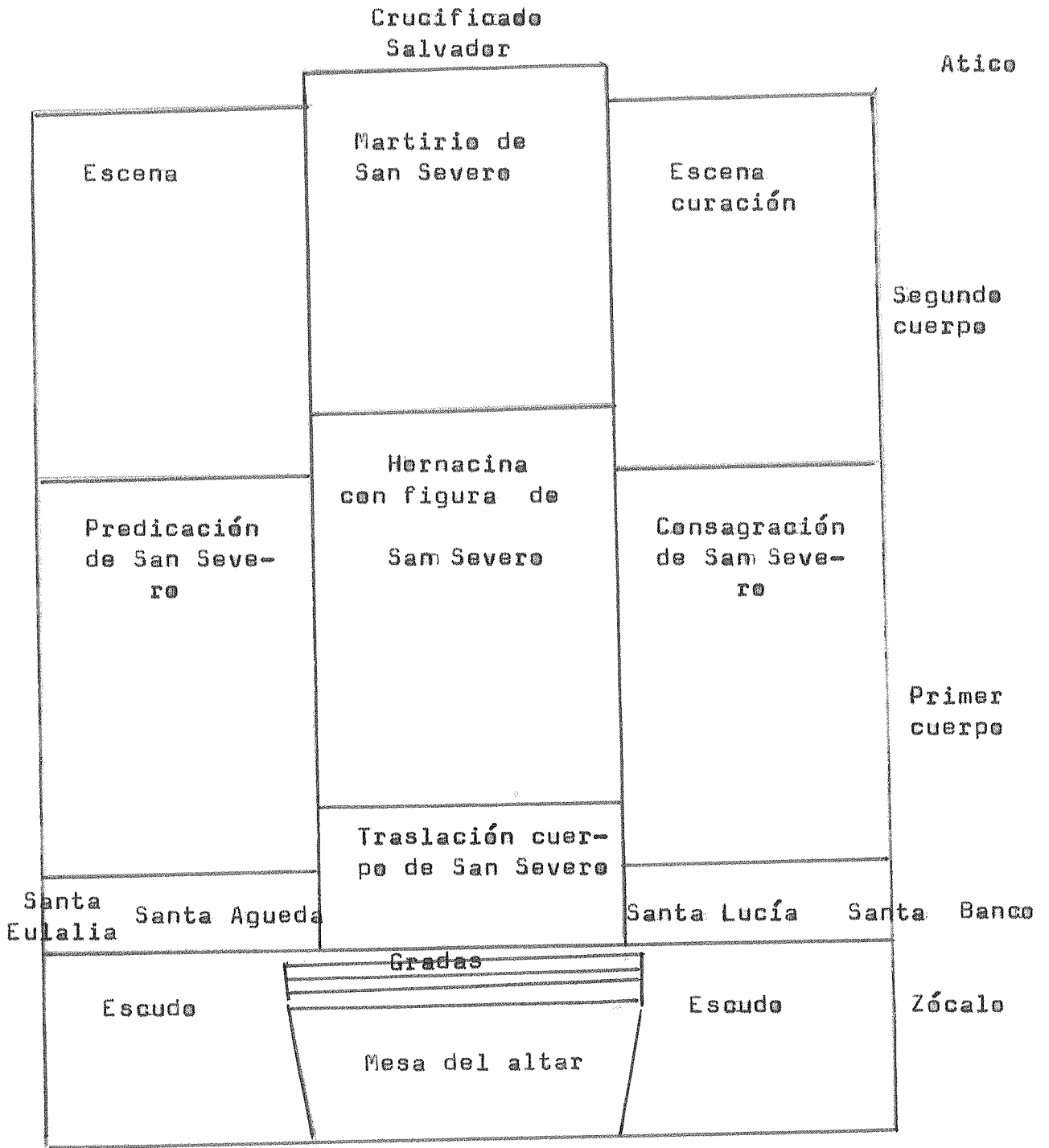
Sobre el entablamento y flanqueando a derecha e izquierda la parte superior de la escena central del segundo cuerpo, figuras de medio cuerpo.

fotogr. 18

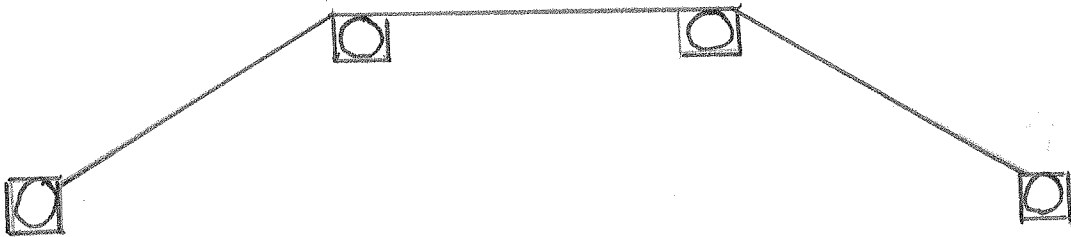
" 17

" 18

" 17



PLANTA



RETABLO DE SAN MARCOS
Catedral de Barcelona

Fotogr. 1

Está situado en la tercera capilla del lado del Evangelio.

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autores:	VILAR, Bernat	VINYALS, Joseph y Francesch
Firma contrato:	1682, abril, 17	1691, abril, 22
Cliente:	Cofradía de San Marcos (zapateros)	idem
Precio:	500 L.B.	600 L.B.
Planta:	lineal	
Nº cuerpos:	zócalo, banco, dos cuerpos, ático.	
Nº calles:	tres	
Iconografía:	hagiográfico.	

Zócalo-

" 2 Puertas pintadas. En el lado del Evangelio, Aaron, hermano mayor de Moisés. En la parte superior del arco de la puerta el escudo del gremio de zapateros con el león de San Marcos a cada lado de la orla del escudo. En un medallón a la izquierda de la puerta y a la altura de las impostas el número 16 que se completa con el 83, en el lado de la Epístola, y que es la fecha en que se concluyó la escultura del retablo.

" 3a y b En la puerta del lado de la Epístola Melquisedec, rey-sacerdote judío. Sostiene con la mano un incensario. En la parte superior del arco de la puerta también el escudo del gremio de zapateros. En un medallón, a la derecha de la puerta, como el correspondiente del lado del Evangelio el número 83, que junto con el 16 del Evangelio ya hemos señalado lo que indica.

Escudos, medallones, pilastras, completamente dorados.

Banco-

" 4a y b En el centro, en el lugar correspondiente al sagrario un crucifijo rodeado de ornamentación rica y curvada. Un angelito, casi desnudo, a uno y otro lado.

Pedestales de la columna y cuarto de columna del cuerpo principal, separan calle central de las laterales.

Los pedestales de las columnas tienen en su parte frontal una cabeza de ángel con una rica decoración muy ondulada en torno al ángel. Pueden considerarse cartelas.

fotogr. 5

Calle Evangelio. Escena rectangular con la traslación del cuerpo de San Marcos. Arrastran al santo con unas cuerdas que lleva atadas en torno al cuello. Detrás del santo, custodiando el traslado, soldados romanos, a caballo y a pie. Van a embarcarlo en el barco que está en el extremo derecho de la composición. Varias figuras, especialmente la de San Marcos, son casi de bulto redondo. Al fondo un paisaje con montañas, árboles, edificaciones. El cielo algo rosáceo y con nubes.

El rápido avanzar de las figuras contribuye a impulsar su indumentaria hacia atrás que se ondula en amplios pliegues. Estos pliegues son quebrados en la capa roja del soldado a caballo.

Colores brillantes, especialmente en las carnes. Destaca en este sentido, especialmente, el santo, que lleva sólo un paño de pureza. Su cuerpo está bastante modelado.

6

Los pedestales que se encuentran en el extremo izquierdo de la calle tienen decoración vegetal el correspondiente al cuarto de columna y el de la columna tiene en su frente una santa, con túnica y manto plegados en diagonal, y un rostro de delicadas facciones. En el lado derecho, el pedestal tiene una cabeza femenina dentro de un círculo, decorado en sus extremos superior e inferior con hojas.

7

Calle Epístola. Escena rectangular con el doble martirio de los santos Crispín y Crispiniano, hermanos zapateros. El gobernador romano da la orden de ejecución y van a ser decapitados. Los verdugos llevan las herramientas para el martirio y están preparados para la acción.

El gobernador romano y el soldado que está detrás de él, de pie, van vestidos como los soldados del s. XVII.

Las figuras están en altorrelieve y destacan especialmente los dos mártires, de carnes brillantes y gran tensión en todo su cuerpo.

Al fondo un paisaje con montañas abruptas. Entre el gobernador y el mártir que está frente a él, una edificación y delante de la misma un podio con una figura escultórica, clásica

ca en sus proporciones, de la que se desprenden brazos y otras partes de su cuerpo. Seguramente tiene carácter simbólico y está en relación con el martirio de Crispín y Crispiniano.

Fotogr. 8

Los pedestales que se encuentran en el extremo derecho de la calle son como los correspondientes del lado del Evangelio, a excepción de la figura del frente del pedestal de la columna. Aquí hay otra santa, distinta de la anterior. Es santa Madrona que lleva el atributo que la distingue: el barco, una carabela en este caso.

Primer cuerpo-

" 9 Calle central. Profunda hornacina en la que se encuentra la figura, de bulto redondo, de San Marcos evangelista. Lleva barba y sobre la cabeza un nimbo muy ostentoso. Con su mano derecho sostiene el Evangelio y en la izquierda lleva la pluma. Va vestido con túnica y manto sobre sus hombros. Este se ondula en pliegues quebrados y voluminosos en la parte inferior de su cuerpo. A su izquierda, su símbolo el león, completamente dorado.

" 12

Sobre la hornacina, un frontón roto. Al romperse forma unas volutas que tienen una cabeza de angel adosada. En el espacio que queda entre ambos trozos de frontón la fecha de 1692, término del dorado del retablo.

" 10 y 11

Columnas y cuartos de columnas flanquean la hornacina. Son columnas de seis espiras con angelitos, hojas y racimos. Los angelitos en posiciones muy movidas y variadas; sentados sobre aves, cogiendo racimos, etc. Los cuartos de columnas no tienen angelitos. Su decoración consiste en racimos, hojas de parra y algún pájaro.

" 10

Calle Evangelio. San Marcos investido obispo. Un obispo sentado en su cátedra coloca la mitra a San Marcos que está arrodillado frente a él. Otros obispos están presentes en el acto.

Sobre el obispo que inviste una concha y un dosel con cortinas recogidas.

Los plegados de las indumentarias son de pliegues poco profundos y espaciados.

Obispos y sacerdotes del fondo forman un grupo muy compacto. Al fondo arquitecturas. El arco central permite ver

un paisaje al fondo con un ciprés.

fotogr. 11

Calle Epístola. San Crispín y San Crispiniano, patronos también (como San Marcos) de los zapateros, están de pie uno frente a otro, ricamente ataviados y con coronas de rey. Figuras casi de bulto redondo alargan uno de sus brazos hacia el cielo donde volando y entre nubes unos angelitos les van a entregar las palmas de su martirio.

11

En los extremos, tanto de la calle del Evangelio como de la Epístola cuarto de columna y columna salomónica, con las mismas características y elementos que las descritas entre la hornacina central y calles laterales.

Segundo cuerpo-

12

Calle central. Hornacina con la figura de la Concepción. Lleva corona, nimbo y las doce estrellas. Tiene las manos juntas en actitud de oración. Lleva manto azul y dorado que se dobla hacia delante en grandes pliegues algo quebrados. En la parte exterior de la hornacina, en las dos enjutas, cabezas de ángeles.

A cada lado de la hornacina, un angel de cuerpo entero sustituye a la columna salomónica. Lleva túnica hasta la media pierna, muy movida, con pliegues algo quebrados y altas botas.

13

Calle Evangelio. San Aniano, zapatero, al que San Marcos convirtió y más tarde consagró obispo. Aquí va como tal con capa, mitra y báculo. Tras él un árabe con turbante. Delante de San Aniano un abrupto roquedo.

En el extremo de la calle, un angel con túnica hasta las rodillas, altas botas. Con su mano izquierda parece señalar al obispo.

14

Calle Epístola. San Salvador de Horta, vestido de lego franciscano, realizando uno de sus milagros. Al fondo un paisaje. En el cielo y a la derecha, la aparición de la Virgen con el Niño sobre un semicírculo de nubes.

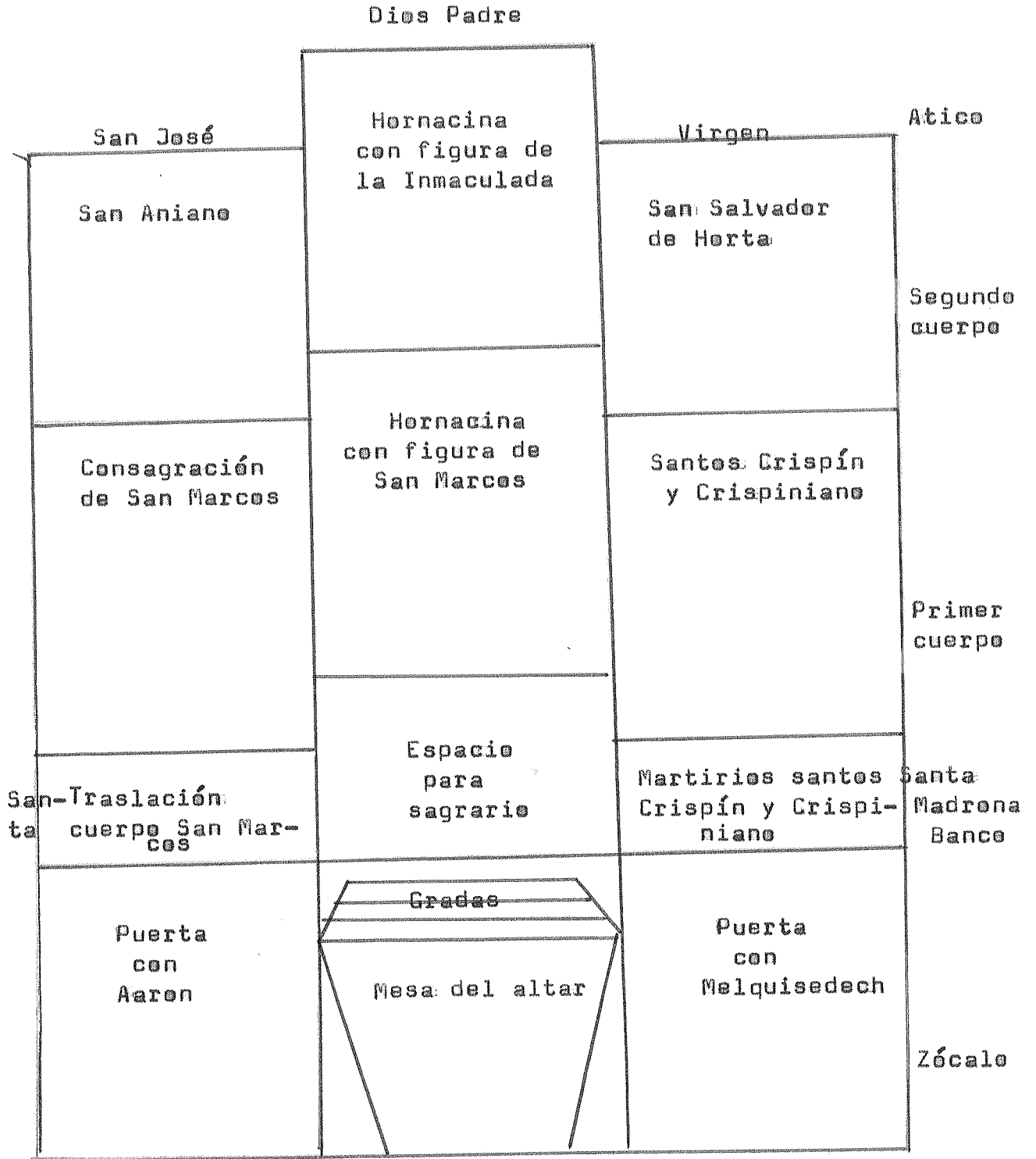
En el extremo de la calle, el cuarto de columna y angel con las mismas características que los correspondientes del lado del Evangelio.

Atico-

15

En la parte central Dios Padre bendiciendo y con

RETABLO DE SAN MARCOS.



PLANTA.



RETABLO DE SAN PACIANO
Catedral de Barcelona

Fotogr. nº 1a
y 1b

Está situado en la novena capilla del lado de la Epístola.

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autor:	ROIG, Joam	MOXI, Joan
Firma contrato:	1688, julio, 12	1689, julio, 24.
Cliente:	Vicente Massanet	idem
Precio:	600 L.B.	825 L.B.

Planta: mixtilínea.

Nº cuerpos: zócalo, banco, dos cuerpos, ático.

Nº calles: tres

Iconografía: hagiográfico, salvo el banco con escenas de María y Cristo.

Zócalo-

Formado por una ^{puerta} a cada lado de la mesa de altar.

" 2a y 2b

Puerta del lado del Evangelio. Tiene una figura de mártir en relieve. En la cabeza lleva un nimbo dorado y muy adornado. Su cabeza, ligeramente levantada, mira hacia los rayos dorados de la divinidad. Con la mano izquierda sostiene la palma del martirio. Lleva túnica muy ondulada y sobre ella un manto, sujeto con un broche, manto dorado, con numerosos y amplios pliegues.

" 3

La puerta tiene unas pilastras a los lados. Sobre el arco de la puerta hojas de parra en el centro y angelitos en las enjutas. A continuación de la puerta, un pedestal, dorado, y que tiene en el frente unos relieves de abajo a arriba: decoración vegetal muy ondulada, un angelito de perfil y en alto relieve y sobre él un pelícano, de frente, y también en alto relieve.

" 4a y 4b

Puerta de la Epístola. También dorada y con la figura de una mártir en relieve. Es de proporciones esbeltas y elegante. Lleva nimbo dorado y muy adornado. Sobre la túnica lleva un manto, rojo por la parte interior y dorado en la exterior, manto que forma una amplia curva desde los

hombres hasta las piernas. Los pliegues de túnica y manto son algo quebrados. Con la mano derecha sostiene la palma del martirio. Con la mano izquierda un pájaro. Está mirando hacia el suelo y del ángulo inferior derecho de la puerta, hacia donde mira, salen los rayos dorados.

Pilastras y decoración de la puerta igual a la correspondiente del lado del Evangelio.

El pedestal que está a continuación tiene los mismos elementos que su correspondiente del lado del Evangelio.

Gradas y figura de San Francisco Javier-

Fotogr. 5

Sobre el altar hay dos gradas doradas y decoradas. La inferior tiene decoración vegetal muy ondulada y en el centro un medallón elíptico con la fecha del contrato del retablo. La superior tiene también motivos vegetales ondulados y en el centro una cabeza de ángel.

"

6

Sobre la segunda grada, un estrecho cuerpo sobre el que está la figura de San Francisco Javier, yacente. En este cuerpo se lee "Sala fecit any 1687". El santo vestido con túnica de amplios pliegues, tiene la cabeza y parte del torso recostados en un almohadón, que levantan esta parte de su cuerpo. Brazo izquierdo doblado sobre la cintura y en su mano lleva un crucifijo que coloca sobre el pecho. La cabeza ladeada hacia la derecha, con ojos y boca entreabiertos. Espesa barba. Lleva un aro dorado a modo de nimbo.

Banco-

"

7

Calle central- Escena de la Última Cena. Marco lobulado, resultado de una cortina que recogen unos angelitos a modo de escenario teatral.

La mesa ocupa el centro. Tiene mantel blanco, una bandeja con el cordero en el centro, platos y un vaso.

Detrás de la mesa y en el centro, Jesús que tiene entre sus brazos a San Juan. A uno y otro lado de ambas figuras apóstoles que continúan hasta los lados menores de la mesa. Delante de la mesa otros dos. En el lado derecho, algo apartado de los demás, Judas, identificado por la bolsa. Delante, a la izquierda, un apóstol se echa vino de la

jarra a un vaso, completamente al margen de los demás. El resto de los apóstoles están en grupos de dos o tres. Todo el grupo está movido, interrogándose.

El marco lobulado está decorado con motivos vegetales. Destacan unas grandes hojas, muy curvadas y naturalistas en una policromía que va del rojo al verde.

Fotogr. 8,6,
y 5.

Entre la escena central y cada una de las laterales, los pedestales de las columnas y cuartos de columnas del cuerpo principal. En el frente del pedestal de la columna, un pelícano matando una serpiente.

Los pedestales de los cuartos de columnas tienen decoración vegetal.

Calle del Evangelio. Escena de la Anunciación.

María, a la derecha, junto a una mesa, se vuelve ante el anuncio. A los pies de María y junto a la mesa el cestillo de sus labores.

" 9

María viste túnica roja y manto azul que forma grandes ondulaciones al plegarse. A la izquierda, el angel, entre nubes, con grandes alas, es una figura muy movida, con cuerpo y pierna derecha formando una clara diagonal. El manto muy ondulado y con amplios pliegues hacia atrás por el impulso del movimiento del angel. Las nubes siguen detrás del angel y, entre ellas, asoman algunos angelitos.

Tras María una cortina recogida y a su lado la aparición de Dios Padre en lo alto de la habitación y en el centro, entre María y Gabriel. El Padre, entre nubes, es una figura majestuosa, con larga y rizada barba. Delante de El, y también entre nubes, el Espíritu Santo del que salen los rayos dorados hacia María.

Hay mucho movimiento en las tres figuras, especialmente Padre y angel.

Hay también espacio. El suelo marca la perspectiva y nos lleva hacia la balaustrada tras la cual, en el espacio abierto, un paisaje. Y junto a la balaustrada, en el extremo del muro de la habitación, un pedestal sobre el que hay una figura escultórica.

La escena está dentro de un marco elíptico que tiene decoración vegetal. En la parte superior y centro del marco una cabeza de ángel con alas de plumas azules y rosáceas. A los lados de sus alas volutas.

Calle de la Epístola. Adoración de los pastores.

Fotogr. 10

En el centro de la escena la cuna con el Niño. La cuna es de forma ovalada y muy grande. En torno al Niño y hasta los extremos de la cuna los rayos dorados. Tras el Niño, San José con un paño blanco entre las manos con el que parece que va a envolver al Niño que está desnudo. A su lado, María, arrodillada y rezando. Está contemplando al Niño. Túnica y manto de María muy ondulados. Junto a María los pastores que acaban de entrar por la puerta que queda tras ellos. El primero se está arrodillando y va con un perro. Los otros dos empiezan a doblar la rodilla. El cestillo que queda a la izquierda de la cuna ha debido depositarlo el que está arrodillado, porque los otros dos sostienen todavía sus regalos.

Junto a la puerta y muro de la cueva, en el extremo derecho de la escena, una masa de nubes en diagonal con dos angelitos que sostienen un letrero en el que se lee "Gloria in excelsis...".

Tras la Virgen y San José las paredes del establo y a la izquierda, la mula y el buey.

Marco elíptico igual al de la escena de la calle del Evangelio.

Primer cuerpo-

Calle central. Hornacina con la figura de San Paciano. El santo, de cuerpo entero, lleva los atributos de obispo: mitra y báculo, éste ligeramente en diagonal. El brazo derecho en ademán de predicar. Va vestido de pontifical, con palio en el que tiene bordados obispos y mártires. Es evidente la maestría de la labor del policromador.

La hornacina en la que está el santo es dorada y tiene una concha en la parte superior.

Separando calle central de las laterales columna y dos cuartos de columna a cada lado. Son salomónicas de

"

11

"

12

fotogr. 13

seis espiras y capitel compuesto. En las columnas a lo largo del fuste: angelitos cogiendo racimos y pájaros picoteando racimos (alternan ambos temas). Los cuartos de columna tienen sólo los pájaros picoteando los racimos.

Calle del Evangelio. San Paciano ante el Papa.

" 14

El Papa preside la escena. Está acompañado de tres cardenales y arrodillado ante él, San Paciano le entrega un libro.

El Papa está bajo palio. Lleva la tiara. Tiene una barba larga y rizada. Coge el libro con la mano izquierda y bendice con la derecha. Los cardenales llevan birrete y muceta roja.

El plegado del ropaje del Papa, cardenales y San Paciano es amplio y alternan pliegues amplios con algunos quebrados. San Paciano va vestido de seglar a la moda del s.XVII.

Al fondo, una multitud contempla la escena.

En el extremo de la calle, una columna salomónica de seis espiras y alternando ángeles y pájaros picoteando los racimos.

" 15

Por último, y adosado al muro de la capilla, el retablo se orla (de abajo a arriba-banco y primer cuerpo): angel con racimo, pelícano que parece muerto, símbolo de Cristo, decoración vegetal muy ampulosa, decoración vegetal y vela.

Calle de la Epístola. Honras fúnebres de San Paciano.

" 16

En primer término, San Paciano, yacente, sobre el catafalco. Lleva sus atributos de obispo: mitra y báculo. Va vestido de pontifical. La tela que cubre el catafalco es adamascada, con amplios pliegues, poco profundos.

San Paciano está rodeado por tres obispos, sacerdotes y caballeros. Dos de los obispos llevan el cadáver. El otro, en el centro, lee las oraciones fúnebres de un libro que le sostiene el sacerdote que está a su lado. El obispo lleva en su mano una antorcha para poder leer el libro. Los caballeros que asisten al entierro portan cirios. Un sacerdote detrás del obispo que lee, un crucifijo.

Al fondo la bóveda de crucería de la catedral, donde se oficia la ceremonia.

La escena es rica en policromía. Destacan los rojos y dorados.

Fotogr. 17

A continuación, columna salomónica como la correspondiente del lado del Evangelio. Adosados al muro de la capilla también los mismos elementos que en la calle del Evangelio.

Segundo cuerpo-

Calle central. Hornacina con San Mateo.

" 18 La figura del santo está sobre peana. De cuerpo entero, con barba y manto muy plegado. Sostiene el Evangelio con la mano izquierda. Junto a él un niño que parece entregarle algo.

" 19 Un frontón que comienza junto a la parte superior de la hornacina de San Paciano, se rompe para dar cabida a esta hornacina del segundo cuerpo. Pentados sobre el frontón roto, ángeles tocando trompetas. El brazo libre lo alargan hacia la figura de San Mateo y la señalan con el índice. Ambos ángeles llevan túnicas cortas. Las alas de ambos son muy desplegadas, con plumaje de varios colores.

" 20 La hornacina, como la de San Paciano, completamente dorada y forma una concha desde su inicio. A cada lado de la hornacina pilastras y en las enjutas, ángeles.

A uno y otro lado de la hornacina una columna y dos cuartos de columna, salomónicas, de seis espiras y capitel compuesto. Sobre ésta un segundo cuerpo o cimacio y sobre el cimacio se inicia un frontón que se rompe, pero luego continúa en el centro de forma mixtilínea. Este frontón avanza, a modo de dosel, y tiene en su base un gran medallón dorado con relieves.

Calle del Evangelio.

" 21 A partir de las columnas salomónicas que flanquean la hornacina de San Paciano, se inicia un entablamento cóncavo que separa los dos cuerpos o pisos. Tiene un friso con decoración vegetal muy curvada. En su parte central,

el friso tiene un pelícano practicamente de bulto redondo y que mete su cabeza en la base de la hornacina del santo del segundo cuerpo. Encima del friso, una cornisa muy saliente, con modillones. De la cornisa sobresale la base de la hornacina -convexa- en la que se alberga el santo.

El entablamento se quiebra y avanza en su extremo, sobre la columna salomónica del primer cuerpo.

La hornacina, poco profunda, tiene un santo. Su nimbo roza con el arco exterior de la hornacina y el santo está practicamente fuera de ella. El santo lleva túnica y sobrepelliz.

A continuación de la hornacina, unas volutas con cabezas de ángeles. Por último, ya en el extremo del retablo, el muro se quiebra y sale hacia afuera. Aquí, como remate, tiene tallos carnosos y ondulados, volutas y un angelito.

Calle de la Epístola.

Fotogr. 22.

El entablamento cóncavo, que separa primero y segundo cuerpo, es idéntico al de la calle del Evangelio, con la excepción de la postura del pelícano que aquí parece meter la cabeza bajo el ala.

El mismo tipo de hornacina que en la calle del Evangelio. El santo, que también sale de la hornacina, lleva hábito negro. Puede ser San Benito ya que el hábito es el de los benedictinos y sostiene el libro de la Regla, atributo de fundador. Su cuerpo se arquea en sentido opuesto al del lado del Evangelio.

El resto de la calle es idéntica a la del Evangelio.

Atico-

" 19,20, 23

Sobre el frontón roto y mixtilíneo de la calle central del segundo cuerpo tenemos:

-en el centro un cuerpo voluminoso en forma de jarrón, volutas a ambos lados a modo de asas o simplemente decorativas. Sobre él un angel regordete, semidesnudo, con grandes alas y brazo izquierdo levantado.

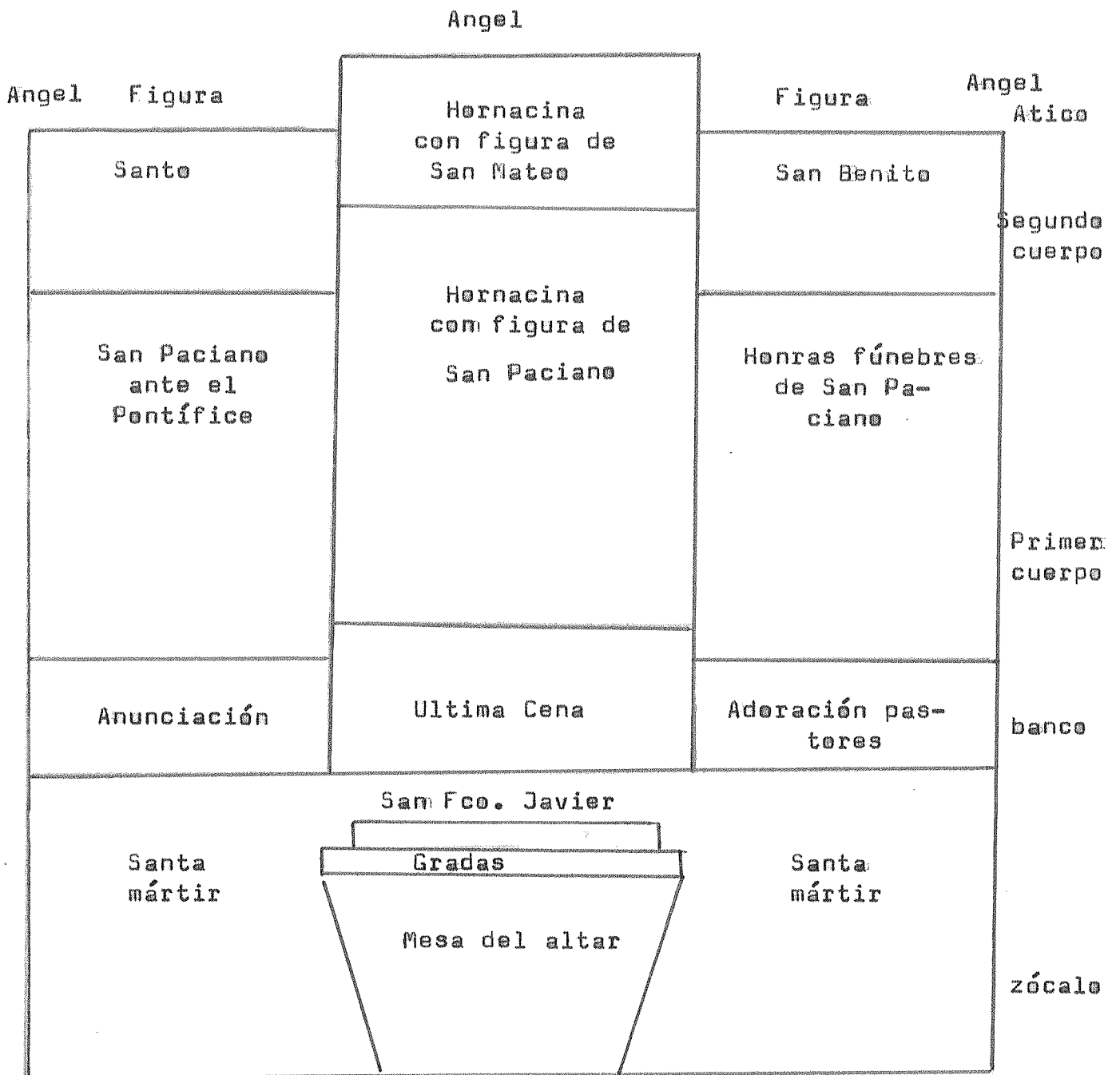
-a uno y otro lado y sobre el inicio del frontón, unos grandes pelícanos y tras ellos unos motivos decorativos que alcanzan casi la altura del angel del centro.

Sobre la hornacina de la calle del Evangelio, una alta peana con dos cuerpos curvos y sobre ella una figura que sostiene una columna salomónica en diagonal.

Sobre el extremo de la calle del Evangelio y sobre una pequeña peana, un angel de grandes alas. Queda por debajo de la figura.

Sobre la hornacina de la calle de la Epístola, una alta peana similar a la de la calle del Evangelio y sobre ella una figura femenina.

En el extremo de la calle también un angel como el correspondiente de la calle del Evangelio.



PLANTA



RETABLO DE SAN RAMON Y SAN PEDRO NOLASCO
Catedral de Barcelona

Está ubicado en la tercera capilla de la girola.

Fotogr. 1

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autor:	ROIG, Joan.	VILADDMAT, Fca.
Firma contrato:		1688, julio, 11
Cliente:	Pere Roig y Morell, sacristán y canónigo de la catedral.	
Precio:		800 L.B.

Planta: quebrada.

Nº de cuerpos: zócalo, banco, un cuerpo, ático.

Nº de calles: tres

Iconografía: hagiográfico y mariano.

Zócalo-

" 2 A ambos lados de la mesa del altar tenemos: un escudo en cuyo campo hay un árbol y tres estrellas en la parte superior. Está timbrado de un capelo. Rodeado de un grueso círculo formado por elementos vegetales. A cada uno de los lados del escudo jarrón con asas muy curvadas, formando volutas en la parte superior. El jarrón tiene grandes flores.

Gradas de altar-

" 3 y 4

Dos gradas de altar con motivos ornamentales vegetales muy curvados. En el centro de la grada inferior una cabeza de angel.

Banco-

" 5

La calle central tiene una serie de elementos vegetales que terminan en los extremos en unas espirales muy pronunciadas que asemejan volutas. En el centro, entre los tallos, dos pelícanos de bulto redondo practicamente.

A continuación pedestales del cuarto de columna y columna de la calle principal. En el pedestal del cuarto de columna tenemos elementos vegetales, en el de la columna una cartela con una cabeza de angel.

" 6

La calle del Evangelio, dentro de una elipse, la figura de medio cuerpo de un obispo cubierto con la mitra y que sostiene una maqueta de iglesia.

En torno a la elipse que le rodea, grandes tallos

vegetales muy curvados.

Por último, los pedestales del cuarto de columna y columna del primer cuerpo, con los mismos elementos que los anteriores.

La calle de la Epístola. Después de los pedestales de cuarto de columna y columna, como sus correspondientes del lado del Evangelio, una elipse y dentro de ella la figura en altorrelieve de un franciscano dentro de una elipse, como la correspondiente del lado del Evangelio. También tiene el mismo tipo de decoración alrededor.

Por último, pedestales de cuarto de columna y columna del extremo del primer cuerpo, como los antes descritos.

Primer cuerpo-

Calle central. Escena en altorrelieve que representa la fundación de la Orden de la Merced.

Destacan del compacto grupo: Jaime I, entronizado, a la izquierda; San Pedro Nolasco arrodillado frente al rey; San Ramón de Penyafort, de pie, tras San Pedro; el obispo de Barcelona, Berenguer de Palou, sentado en su cátedra, a nuestra derecha.

El obispo de Barcelona, asesorado por San Ramón de Penyafort y ayudado por Jaime I entrega el hábito blanco de los mercedarios a San Pedro Nolasco y a trece caballeros, que en la escena se encuentran en segundo término, tras los cuatro personajes principales.

San Pedro Nolasco va vestido de caballero, con armadura, espada al cinto, pero también lleva nimbo.

Jaime I con corona, gran collar, manto de armiño y cetro en la mano derecha. Junto al rey un niño sostiene una bandeja.

San Ramón de Penyafort va con el traje coral de los canónigos y, por último, el obispo va de pontifical. Junto a él un acólito.

Hay otros dos canónigos y por último, los trece caballeros, de los que prácticamente no se ven más que las cabezas. Van vestidos como en el s.XVII.

Todos los rostros se caracterizan por su angulosi-

fotogr. 7

" 8,9,10 y

11

dad.

A nuestra izquierda, por encima de las cabezas de los caballeros, unos candelabros que podrían estar situados sobre una mesa de altar y entre dos de estos candelabros, la figura de Santa Eulalia, muy arqueada y con la cruz aspada de su martirio.

En el plano superior de la composición, la Virgen con amplia túnica y manto azul, también amplio. Ambos muy plegados. Lleva al Hijo sostenido por su brazo derecho. El Niño lleva sobre su cabeza los rayos dorados. Bendice con la derecha. La Virgen lleva corona de la que salen los rayos en cuyos extremos están las doce estrellas. Madre e Hijo están suspendidos sobre una masa de nubes y ángeles, unos de cuerpo entero, otros sólo cabezas. Los angelitos muy movidos y, muchas veces, en posición diagonal. De los que quedan a la izquierda de la composición, destaca uno que sostiene un pergamino desplegado de gran tamaño y escrito y con su mano derecha señala hacia lo escrito. ¿La Regla de la Orden que la Virgen entrega a San Pedro Nolasco?

La calle central está flanqueada por cuarto de columna y columna salomónicas, de seis espiras. Los cuartos de columna tienen racimos y hojas de parra. Las columnas, además, angelitos y aves. Los angelitos en posiciones muy diversas. El capitel de columnas y cuartos es compuesto.

Calle del Evangelio. San Pedro sobre una repisa apoyada en una cartela. En la cartela está su nombre.

San Pedro lleva tiara, larga barba, vestido de pontifical. Con la mano derecha sostiene la llave, con la izquierda el libro. Su indumentaria está muy ondulada.

Tras el santo un arco y sobre el arco rica decoración vegetal.

Por último, cuarto de columna y columna con las mismas características que las de la calle central. Adosado a la parte exterior de la columna un santo sobre repisa, rodeado de un marco ovalado con elementos decorativos en la parte superior.

fotogr. 3, 12,
13 y 14

Fotografías:
15, 16, 17

Calle de la Epístola. Adosado al arco tenemos aquí a San Silvestre sobre una repisa apoyada en una cartela en la que también se puede leer su nombre.

Lleva mitra, larga y poblada barba, va vestido de pontifical y su indumentaria muy ondulada y plegada. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene una cruz de triple travesaño.

Sobre el arco que lo enmarca también una decoración muy rica y curvada como la correspondiente de la calle del Evangelio.

A continuación cuarto de columna y columna con las mismas características que todas las del cuerpo. También, como en la calle del Evangelio, adosado a la columna en su parte exterior, un santo sobre repisa, rodeado de un marco ovalado con elementos decorativos en la parte superior.

Un entablamento recorre las tres calles del cuerpo principal constituido por friso, cornisa y por encima de ésta otro friso. En los frisos hay diversos motivos decorativos, especialmente vegetales y cabezas de ángeles, éstos siempre sobre los capiteles de las columnas.

En el centro de la calle principal, el entablamento sobresale en una amplia convexidad y tiene en su base elementos vegetales y una flor en el centro.

Atico-

Sobre la calle central un frontón que se rompe enseguida para dejar espacio a los rayos de la divinidad en disposición radial. Parten de un escudo que está en el centro y atraviesan un doble círculo de nubes y todavía se prolongan más allá del segundo círculo.

Sentados sobre el frontón que se rompe, un angelito en cada uno de los trozos de frontón.

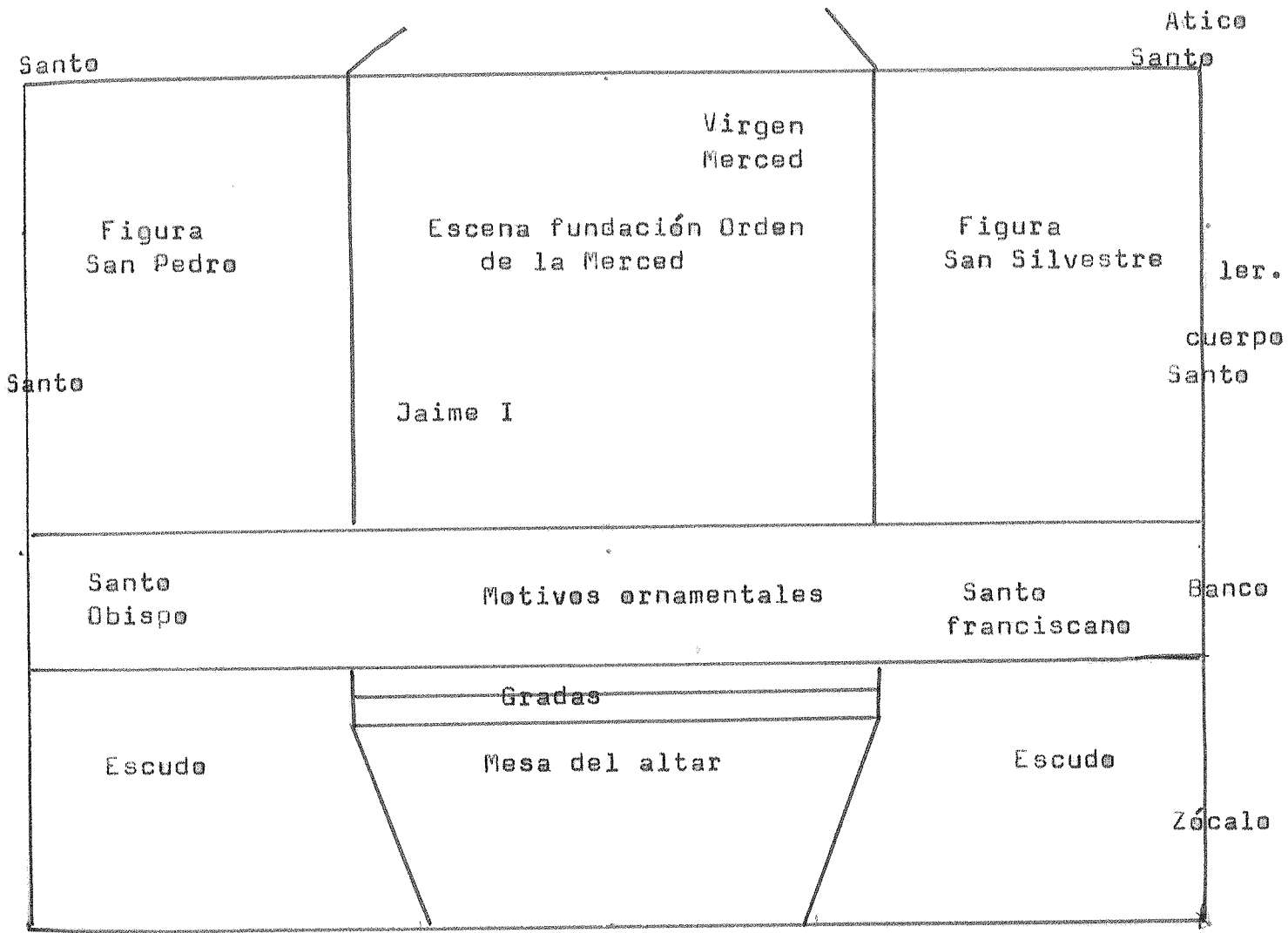
A uno y otro extremo de las calles laterales, sobre su columna y cuarto de columna extremas, una peana sobre la que está una pequeña figura de santo.

Las telas de los muros laterales de la capilla hacen referencia también a San Pedro y a San Silvestre, primer titular de la capilla y por ello figura en el retablo.

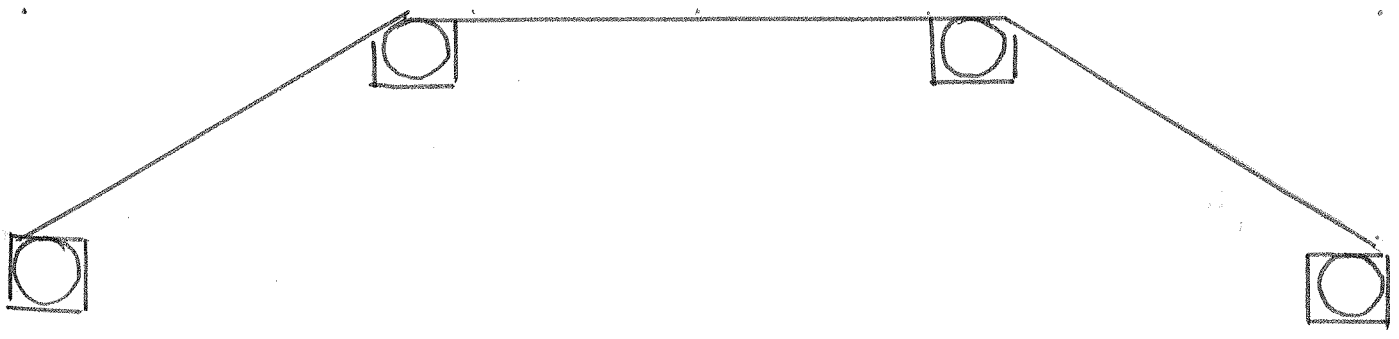
Fotogr. 1, 18
y 19

" 13 y 15.

RETABLO DE SAN RAMON Y SAN PEDRO NOLASCO



PLANTA



RETABLO DE SAN ANTONIO, ABAD
Catedral de Barcelona

Fotogr. la, lb
y lc.

Este retablo está ubicado en la décima capilla de la gí-
rola.

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autor:		MOXI, Joan
Firma contrato:		1712, julio, 9.
Cliente:	Cofradía de	arrieros
Precio:		300 L.B.
Planta:	quebrada	
Nº de cuerpos:	zócalo, banco, un cuerpo, ático.	
Nº de calles:	tres	
Iconografía:	hagiográfico.	

Zócalo-

" la y 2

Las puertas del zócalo están pintadas imitando el jaspe y aplicaciones de mármol. No están pintadas tal como estipulaba el contrato que dice textualmente: "Lo que es peu del altar jaspeat ab las molluras doradas y a las dos portas pintadas las figuras o imatges de Sant Pere y Sant Pau"(1).

Mesa del altar y gradas-

" 3 y 4

El frente de la mesa del altar, muy curvado, está totalmente dorado y con una decoración en relieve muy curvada, propia de un barroco avanzado.

Las gradas del altar, también totalmente doradas, son cuatro. Todas tienen motivos decorativos vegetales muy curvados. Se va repitiendo siempre el mismo motivo y, salvo la inferior, las otras tres son iguales.

Banco-

" 5, 6 y 7..

Calle central. Escena de las tentaciones de San Antonio abad.

En el centro, y en primer término, la figura de San Antonio en oración. El santo está arrodillado. Tiene la mirada dirigida a lo alto como si participara de la visión celestial: Dios suspendido sobre una masa de nubes.

El santo lleva larga, rizada y poblada barba. Su indu-

mentaria forma amplios y profundos pliegues. Frente a él diversos elementos de un paisaje en varios planos en el que hay también animales, uno de ellos el cerdo en el ángulo izquierdo y en primer plano. Roquedo y árboles en un segundo plano. Al fondo, sobre unos montículos, casas y bosque.

A la derecha y, detrás del santo, los demonios que están intentando tentarle. El artista ha demostrado imaginación y deseo de repeler al realizarlos. Son seres monstruosos con cabellos como púas, boca de pico como las aves, cuerpos deformes mitad humanos, mitad animales. Hay tres demonios.

En la parte alta de la composición, ya hemos indicado que hay una visión celestial: Dios Padre, con el torso desnudo, bendiciendo con la derecha y de entre las nubes que lo sostienen salen los rayos dorados de la divinidad en dirección a San Antonio.

A uno y otro lado de esta escena tenemos el pedestal del cuarto de columna del primer cuerpo y la cartela sobre la que se apoya la columna del primer cuerpo. Un angelito, a modo de atlante constituye la cartela. Detrás de sus piernas y entre sus brazos, decoración vegetal muy curvada. El pedestal del cuarto de columna tiene también decoración vegetal en disposición vertical.

Calle del Evangelio. Milagro de la mula de San Antonio de Padua.

En la escena hay dos grupos bien diferenciados. A la izquierda el grupo está encabezado por el santo portando la Eucaristía. Va cubierto con amplia capa, de pliegues, grandes suaves y profundos. Tras él otros frailes franciscanos. Frente a él se produce el milagro: la mula se inclina ante la Eucaristía. Esta queda completamente en el centro de la composición y tras ella, a la derecha, el otro grupo, el de los que contemplan el milagro. Destaca una figura, en primer término, probablemente el hereje que se convirtió al ver el milagro, que está con los brazos abiertos, postura con la que denota su asombro.

Hay bastante espacio. Tras la mula, un largo corredor que va a desembocar a un arco. En este espacio abierto vemos una torre y más lejos todavía otros edificios. En el cielo hay unas nubes.

fotogr. 10

A continuación pedestal del cuarto de columna con motivos decorativos vegetales en disposición vertical, como los del pedestal anterior y cartela formada por un angelito a modo de atlante como las antes citadas. Sus brazos salen de entre unas hojas muy curvadas.

Por último, la orla del retablo empieza a la altura del zócalo y aquí tiene un cuerno de la abundancia muy curvado.

" 11a y 11b

Calle de la Epístola. Hallazgo del cuerpo de San Francisco de Asís con los estigmas por el papa Nicolás V.

Bajo la bóveda central, San Francisco de Asís, vestido con el hábito franciscano y las manos sobre el pecho. Los pliegues del hábito caen con gran profundidad.

A derecha e izquierda del santo, Papa, cardenales y un fraile franciscano contemplan con asombro el milagro. Dos quedan a la izquierda del santo, tres a la derecha y están en distintas actitudes, todos arrodillados, salvo el cardenal del extremo de la derecha que está de pie. El fraile franciscano tiene una actitud implorante. El Papa, que se dispone a tocar el cuerpo de San Francisco ha dejado la tiara junto a él en el suelo.

" 12

A continuación, pedestal y cartela como las correspondientes del lado del Evangelio. Por último, también el inicio de la orla con el mismo motivo que en el lado del Evangelio.

Cuerpo principal-

" 13

Calle central. Amplia hornacina que alberga a la figura de San Antonio abad.

La hornacina está completamente decorada tanto su exterior como interior. La decoración del exterior es vegetal muy ondulada. En el interior, la bóveda tiene decoración vegetal distribuida en franjas paralelas. En el fondo y parte alta de la hornacina, una concha.

La figura del santo ocupa casi toda la altura de la hornacina. Figura monumental, muy realista, casi con vida. Con larga, poblada y canosa barba. También su rostro refleja que es una persona de edad. Lleva el libro y bastón de fundador. El libro lo tiene abierto y lo sostiene firmemente con la derecha. Su hábito forma grandes y ondulados pliegues como impulsado por el viento. Queda muy patente también la calidad del estofado. A su derecha, su atributo, un jabalí o cerdo que levanta su cabeza en dirección al santo.

En las enjutas que quedan a ambos lados del arco de la hornacina, cabezas de ángeles.

Flanquean la hornacina columna y cuarto de columna salomónicas. En el tercio bajo tienen figuras de ángeles entre hojas de parra y racimos en las columnas y cabezas de ángeles los cuartos de columnas. A continuación cuatro espiras y capitel compuesto. En las columnas, a lo largo de las espiras hay angelitos muy movidos y en distintas posiciones, hojas de parra y racimos. En los cuartos de columna hojas de parra, racimos y aves.

Calle del Evangelio. Hornacina de menor tamaño que la hornacina central. Alberga una figura moderna de la Virgen del Carmen.

La hornacina tiene decorada también su bóveda. Decoración vegetal también distribuida en franjas paralelas como la bóveda central, pero los motivos vegetales son distintos y más planos. También en la parte superior del muro del fondo una concha. En el espacio que queda entre el arco de la hornacina y el entablamento decoración de grandes hojas muy curvadas.

A continuación, cuarto de columna y columna salomónicas con las mismas características que las que flanquean la hornacina central. Por último, la orla del retablo con elementos vegetales, hojas, muy curvados y volutas.

Calle de la Epístola. Hornacina como su correspondiente del lado del Evangelio. Alberga la figura de San Francisco de Asís. Figura enjuta, de rostro anguloso, nos muestra los estigmas de sus manos. Su hábito tiene profun-

Fotogr. 13 y
14

" 13

" 15y 16

" 14

dos pliegues, especialmente sus mangas. Lleva atado a la cintura el cordón franciscano.

fotogr. 17

Cuarto de columna y columna como los correspondientes del lado del Evangelio, es decir, con las mismas características que todas las del cuerpo. Por último, la orla como la correspondiente del lado del Evangelio.

El entablamento entre el primer cuerpo y el ático consta de:

" 18

-sobre la calle central, un estrecho friso y una cornisa muy saliente.

" 19

-Sobre las calles laterales, un friso más amplio con decoración vegetal y una cabeza de angel en el centro cuyas alas forman un todo continuo con la decoración vegetal. Sobre este friso, otro estrecho y con los mismos motivos como el de la calle central y, por último, la cornisa.

El entablamento se quiebra y avanza sobre columnas y cuartos de columna. El friso tiene también cabezas de ángeles sobre las columnas.

Atico-

" 20

Calle central. Frontón que se rompe para albergar una hornacina que, aunque de escasa altura, es bastante profunda. Su bóveda forma una concha. Alberga la figura de Santo Domingo de Guzmán.

El santo lleva el hábito de los dominicos, con pliegues profundos y en diagonal. La figura del santo está algo movida y dobla ostensiblemente la pierna derecha. Sostiene con la derecha la cruz de doble travesaño y con la izquierda el libro de la Regla.

La hornacina tiene delante unos candelabros. Está flanqueada por unos ángeles desnudos a modo de jambas, con cuyas cabezas parecen sostener el entablamento que hay sobre la hornacina. Este entablamento es estrecho y forma una convexidad en su parte central.

" 21

Calle del Evangelio. Figura de santo obispo con la mitra y el báculo. Su indumentaria tiene pliegues menudos pero profundos y que forman diagonales. La pieza rectangular a la que está adosado termina en un frontón ondulado.

Adosadas a esta pieza y flanqueando la figura del santo unas figuras sin piernas, gruesas y de grandes cabezas.

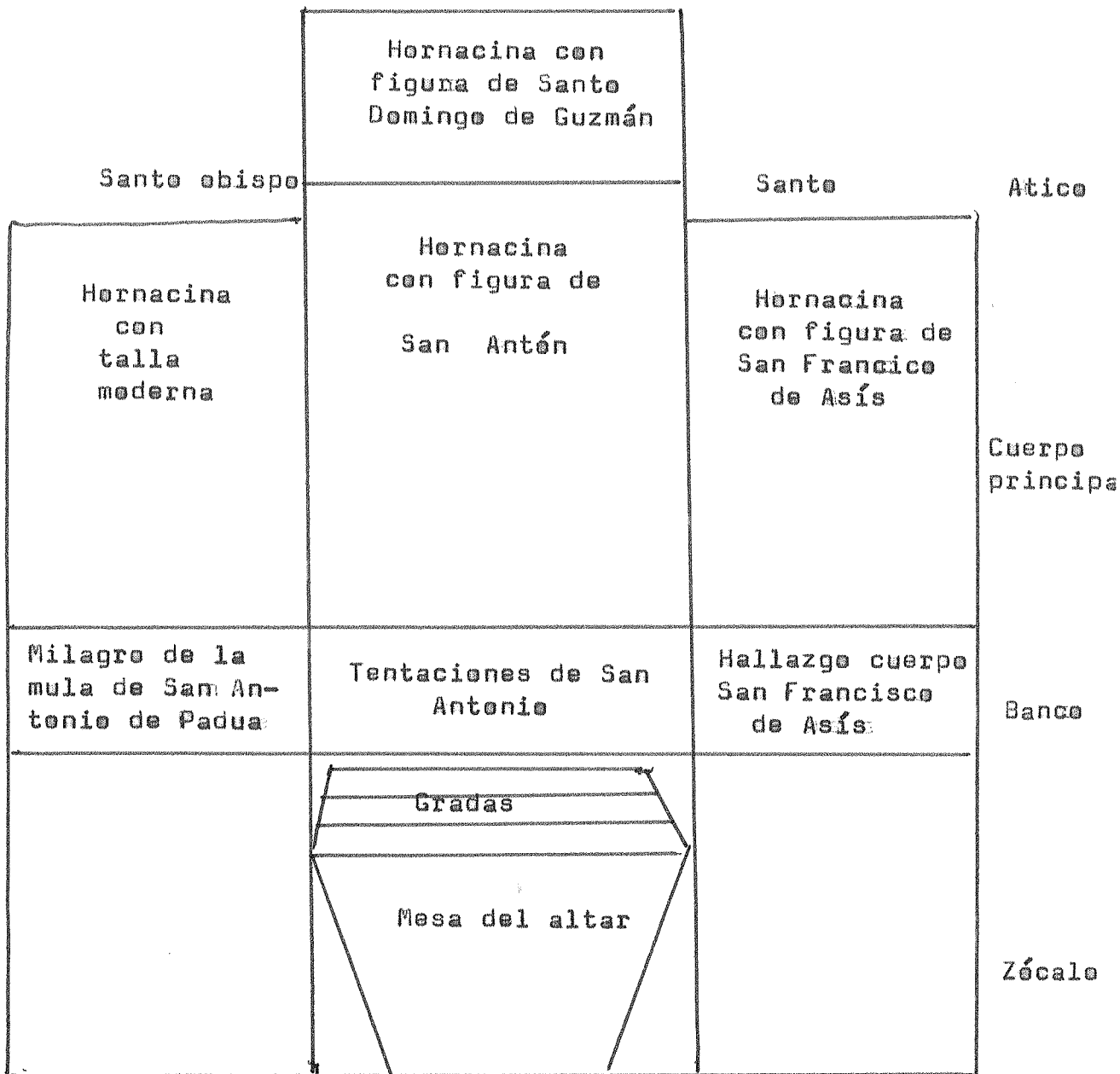
En el extremo del ático un motivo decorativo con unas ondulaciones a modo de volutas.

Calle de la Epístola. Figura de santo con hábito negro. Adosado a una pieza de similares características a su correspondiente del Evangelio, también con figuras adosadas como las correspondientes del Evangelio.

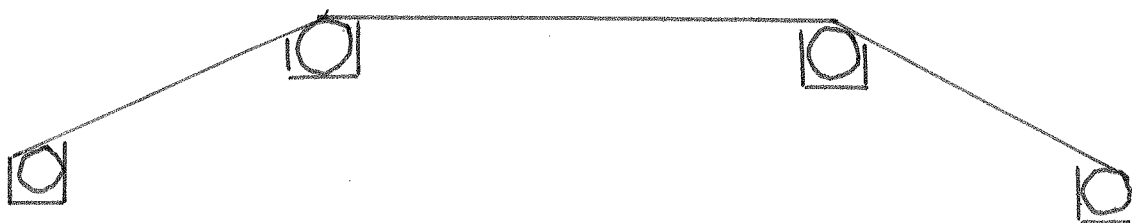
En el extremo del ático un motivo decorativo con unas ondulaciones a modo de volutas, como el correspondiente de la calle del Evangelio.

NOTA:

(1) Apéndice documental nº 77



PLANTA



RETABLO DEL ANTIGUO MONASTERIO DE SAN ANTON.
Y SANTA CLARA.

Hoy en la parroquia de St.Vicenç de Sarrià

fotogr. 1

Está situado en el crucero de la iglesia, lado de la Epístola.

Este retablo ha sufrido, con sus tres traslados, una serie de modificaciones iconográficas e incluso estructurales a las que se hace referencia en su estudio iconográfico.

	<u>Escultura:</u>	<u>Policromía</u>
Autor:	SALA, Andreu	MAS, Francisco
Firma del contrato:	1686, agosto, 10	1691, marzo, 18
Cliente:	monasterio	idem
Precio:	750 L.B.	700 L.B.

Planta: lineal

Nº cuerpos: banco, dos cuerpos, ático.

Nº calles: tres

Iconografía: hagiográfico

Gradas de altar-

" 2

Las dos gradas tienen motivos decorativos vegetales muy ondulados y dorados.

Banco-

" 2

Ocupa sólo las calles laterales, ya que en la central es sustituido por la peana del santo.

Calle Evangelio. Los pedestales de las columnas y cuarto

" 2 y 3

de columnas del primer cuerpo tienen decoración vegetal, salvo el frente del pedestal de la columna que tiene un angelito, casi de bulto redondo, desnudo, de cuerpo entero y con grandes alas que se unen a una decoración vegetal de la parte baja.

" 4

En su parte central, el banco tiene el busto de un pontífice que bendice con la derecha. La mano izquierda coge su larga y poblada barba. Elementos vegetales rodean su figura, formando casi un círculo. Estos elementos vegetales son grandes y curvados como los que llenan el espacio que queda a uno y otro lado del círculo del pontífice.

" 5

En el extremo izquierdo del banco, los pedestales de columnas y cuartos de columnas, con los que termina el banco,

están decorados con elementos vegetales muy curvados, salvo en el frente del pedestal de la columna, en el que hay un angelito, de cuerpo entero, desnudo, con grandes alas. Levanta su brazo izquierdo.

Calle Epístola. Como la calle del Evangelio en cuanto a elementos arquitectónicos, decoración vegetal y su distribución. Cambia la figura que está dentro del círculo, algo elíptico, que aquí es un obispo, con la tiara y vestido de pontifical. Tiene brazo y mano izquierdos sobre el pecho y el derecho lo eleva. Postura muy parecida a la del pontífice de la calle del Evangelio.

Primer cuerpo-

Calle central. Amplia hornacina con la figura de San Antón sobre una peana. Esta tiene en el centro una cabeza de angel con grandes alas. El resto del frente de la peana está decorado con elementos vegetales, grandes y ondulados.

La figura del santo es movida, con brazo y mano izquierdos levantados mientras que con la derecha sostiene un libro. Túnica y manto están muy plegados. Lleva larga, rizada y poblada barba y un gran aro en torno a la cabeza a modo de nimbo.

La hornacina que le cobija está decorada tanto en su interior como exterior. Los muros interiores de la hornacina tienen decoración vegetal, de grandes hojas muy curvadas. La bóveda de la hornacina dividida en siete tramos en sentido radial, a modo de casetones, tiene también decoración vegetal muy ondulada, aunque de hojas menores y más compactas que las de los muros. En su parte exterior -arco y pilastras- tiene también decoración vegetal. En el centro del arco destaca mucho la clave.

Entre las columnas y cuartos de columnas que flanquean la hornacina y el entablamento, quedan unas enjutas con un angel en cada una de ellas.

Estas columnas y cuartos de columnas que acabamos de citar son salomónicas de seis espiras y capitel compuesto. Separan calle central de las laterales. A lo largo de sus espi-

fotogr. 6

" 2

" 3

" 2,3,7

" 2

ptogr. 2, 3

ras hay hojas de parra, racimos y angelitos, en las columnas. En los cuartos de columna hojas de parra y racimos.

8, 2

Calle Evangelio. Su hornacina tiene menor altura, anchura y profundidad que la central. Cobija a Santa Escolástica, con hábito muy ondulado y plegado. La figura está ligeramente arqueada.

La hornacina está decorada en su interior -paredes y bóveda- con elementos vegetales de las mismas características y disposición que los de la hornacina central. Pilastras y arco, en cambio, tienen elementos vegetales más menudos que los de la hornacina central. En cada enjuta una cebaza de angel.

Columna y dos cuartos de columna en el extremo izquierdo del retablo, de las mismas características que las que separan la calle central de las laterales.

9,10

Calle Epístola. Hornacina igual en dimensiones a la del lado del Evangelio y también en cuanto a los elementos decorativos.

Cobija a Santa Gertrudis, con hábito benedictino, muy plegado. Con su mano izquierda sostiene un corazón inflamado que apoya sobre el pecho.

En el extremo derecho, columna y dos cuartos de columnas de las mismas características que las restantes de este cuerpo.

Un entablamento separa el primer cuerpo del segundo, muy ligero en la calle central, en la que la mayor altura de la hornacina central le hace casi desaparecer. En la calle central podemos decir que consiste casi exclusivamente en una cornisa. En las calles laterales, en cambio, ocupa mayor espacio. Consta en ambas de: arquitrabe, friso y cornisa. El friso decorado con elementos vegetales, salvo en los tramos correspondientes a las columnas del primer cuerpo que tienen cabezas de ángeles. Naturalmente, sobre los cuartos de columnas y columnas se quiebra y avanza, como los demás elementos del entablamento. En la parte del friso situada sobre las claves de los arcos de las hornacinas laterales hay una tanjeta rodeada de decoración vegetal muy ondulada.

Segundo cuerpo-

Calle central. Tiene una amplia hornacina, aunque

11
fotogr.

poco profunda. Alberga la figura de San Benito que está sobre una sencilla peana. El santo lleva hábito muy amplio, muy plegado y con anchas mangas. Sobre la cabeza, cubierta, un nimbo muy ostentoso. Lleva los atributos de fundador: libro de la Regla que sostiene con la izquierda. Está abierto y parece que el santo está leyendo. Y de abad: el báculo en la derecha.

El exterior de la hornacina está profusamente decorado. Las pilastras con grandes hojas muy onduladas. En las enjutas decoración vegetal. Tiene destacada la clave del arco.

A uno y otro lado de la hornacina, una columna y dos cuartos de columna, que están sobre las del primer cuerpo. Están sobre pedestal y son salomónicas de seis espiras y capitel compuesto. Angelitos, racimos y hojas de parra en las columnas y racimos y hojas de parra en los cuartos de columna.

12

Calle Evangelio. Hornacina con santo sobre peana. Es San Mauro o San Plácido. Como tanto éste como el de la hornacina del lado de la Epístola carecen de atributos es imposible diferenciarlos. Viste hábito benedictino, muy amplio y plegado como el de San Benito. Sostiene un libro cerrado con la mano derecha, en tanto que la izquierda la tiene levantada.

La hornacina que le cobija tiene decoración vegetal tanto en el interior como en su exterior. También están decoradas las enjutas.

En el extremo de la calle columna y dos cuartos de columna sobre las correspondientes del primer cuerpo.

13,14

Calle Epístola. Hornacina, decoración y elementos arquitectónicos son idénticos a los de la calle del Evangelio. La figura es o San Mauro o San Plácido, también con hábito benedictino muy plegado.

El entablamento que separa el segundo cuerpo del ático es más estrecho también sobre la calle central debido a la mayor altura de la hornacina. Aquí consta de un estrecho friso y una cornisa. Ambos avanzan y se quiebran en su parte central.

Sobre las calles laterales tiene un friso más amplio y con decoración vegetal bastante ondulada, salvo en las co-

lumnas donde tiene cabezas de ángeles. La cornisa sobresale bastante. Friso y cornisa avanzan y se quiebran sobre columnas y cuartos de columna.

Atico-

En la calle central tiene una hornacina que alberga la figura de Santa Clara. Lleva hábito atado con cordón, cubierta la cabeza. Lleva un aro a modo de nimbo.

Las pilastras de la hornacina tienen en su fuste decoración vegetal y las de cada extremo, además, un angelito en la parte superior a modo de atlante.

La hornacina es arquitrabada, con decoración vegetal en el arquitrabe, sobre el que se inicia un frontón que se rompe en el centro para dar cabida a la figura de Dios Padre, de medio cuerpo. Bendice con la derecha. Sostiene la bola del mundo con la izquierda. Lleva sobre la cabeza el triángulo de la Trinidad. Larga, rizada y poblada barba. Detrás y por encima de su cabeza una ostentosa y ondulada decoración vegetal.

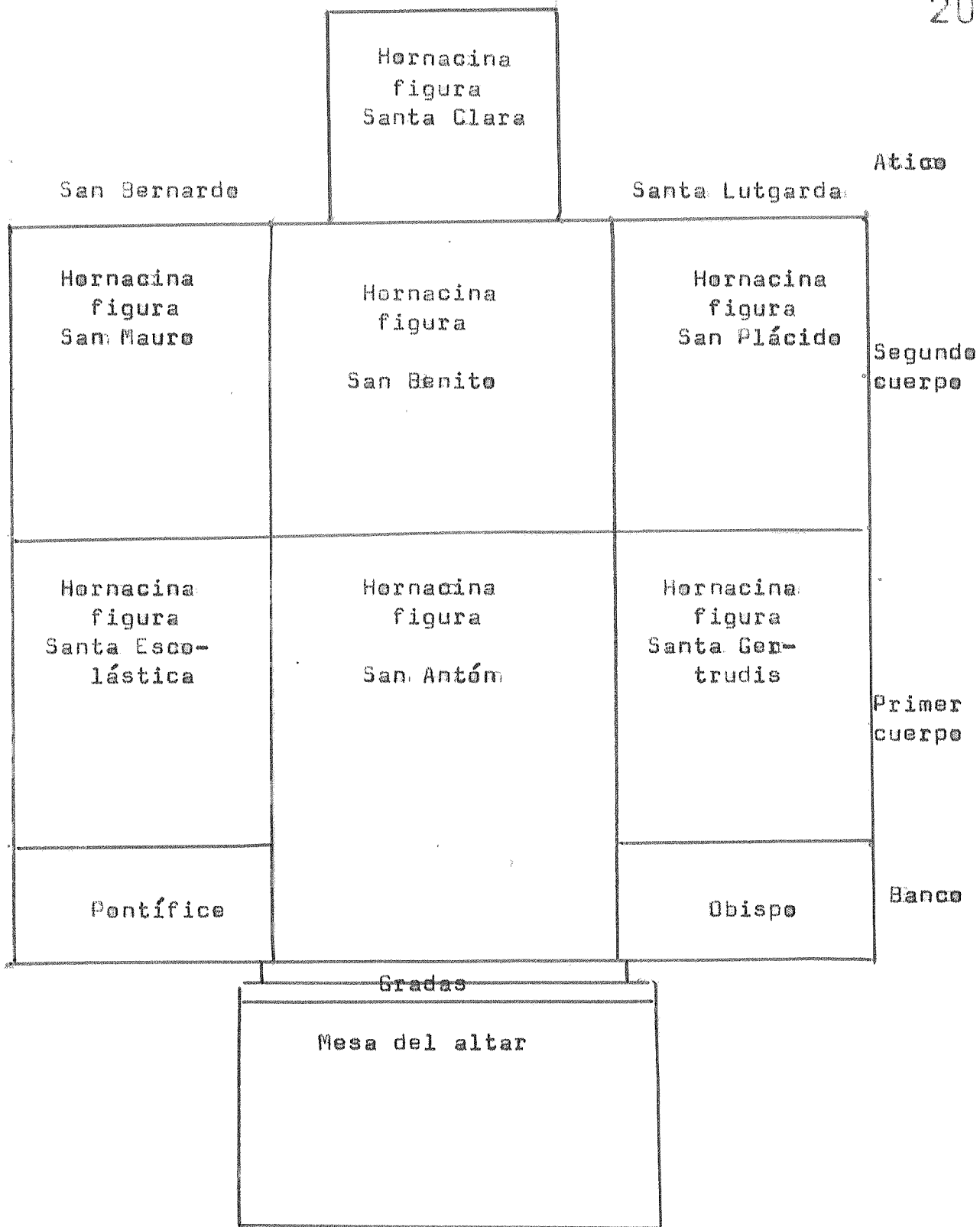
Calle Evangelio. Busto de San Bernardo. Sostiene el libro de fundador con la izquierda. Parece salir de una serie de hojas grandes, onduladas y carnosas que están a ambos lados de su figura y tras él. Lleva sobre su cabeza un aro a modo de nimbo.

Calle Epístola. También de entre elementos vegetales, como los de la calle del Evangelio, sale la figura de una santa. Es Santa Lutgarda, con brazos abiertos, cabeza levantada, en actitud de éxtasis. Sobre la cabeza lleva el aro a modo de nimbo.

Fotogr. 15

16

15,17.



PLANTA



RETABLO DEL ANTIGUO MONASTERIO DE SAN ANTON Y SANTA CLARA

RETABLO DE SANT BENET
 Monasterio de Sant Cugat

Fotogr. 1a
 y 1b

Este retablo está en una de las capillas de la iglesia en el lado de la Epístola.

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autor:	SANTACRUZ; Fco.	
Firma contrato:	1688, abril, 26.	
Cliente:	Monasterio	
Precio:	1.800 L.B. (inicialmente) 1.400 L.B. (tras acuerdo 1694)	

Planta: lineal

Nº cuerpos: zócalo, banco, dos cuerpos, ático.

Nº calles: tres

Iconografía: hagiográfico

NOTA: Este retablo es parte de un conjunto que abarca toda una capilla con su acceso. Aquí nos referiremos exclusivamente al retablo, de ahí que la ficha sea sólo del mismo. A todo lo demás se hace referencia en el capítulo sobre Iconografía y otros capítulos también de este trabajo.

Zócalo-

" 2

A ambos lados de la mesa del altar.

Tiene un escudo que tiene una torre defensiva almenada coronada sobre campo sinople. Rodea al escudo una decoración vegetal muy curvada y en la parte superior la decoración vegetal está en altorrelieve.

El zócalo termina con una pilastra que tiene un óvalo formado por elementos vegetales y en su interior también una decoración vegetal. Sobre el óvalo, una decoración vegetal, completamente enroscada, que forma una especie de volutas. El fondo de la pilastra imita el jaspe. Los motivos decorativos están todos dorados.

Mesa del altar y gradas-

" 3

La mesa del altar tiene en el centro una decoración vegetal que forma un círculo y dentro de él una estre-

lla de cinco puntas sobre campo verde.

A uno y otro lado, dos grandes semicírculos que se unen por la parte inferior pero, por la parte superior dejan un espacio abierto. Los forman grandes hojas muy curvadas y en alto torrelieve. Por la parte que queda abierta penetran unos tallos

En uno y otro extremo de la mesa, unas franjas verticales también de decoración vegetal. Parece que en la parte superior de la mesa hay una franja decorativa de un extremo a otro.

Sobre la mesa del altar hay tres gradas con decoración vegetal en sus frentes.

Banco-

Fotgr. 3 y 4

Calle central. Hornacina en la que se ha colocado el sagrario después de la guerra civil. A uno y otro lado de la hornacina, hay decoración vegetal en sentido vertical.

Calle del Evangelio. Pedestal de un cuarto de columna del primer cuerpo que está ornamentado con elementos vegetales. A continuación una cartela formada por una cabeza de angel con verticales alas. Pedestal de cuarto de columna del primer cuerpo.

Tela pintada.

De nuevo se repiten, en el extremo del retablo: pedestal de cuarto de columna del primer cuerpo con decoración vegetal y cartela formada por cabeza de angel.

" 3 y 5

Calle de la Epístola. Pedestal de un cuarto de columna del primer cuerpo, cartela y pedestal como los correspondientes del lado del Evangelio.

La tela pintada de esta calle ha desaparecido.

De nuevo se repiten, como en la calle del Evangelio, pedestal y cartela.

Primer cuerpo-

" 6

Calle central. Como no se mantiene en absoluto la horizontalidad la hornacina del banco penetra en este primer cuerpo y se inicia la hornacina del segundo cuerpo.

" 8

Calle del Evangelio. Cuarto de columna salomónica, con racimos y hojas de parra.

Apoyado sobre la cartela del banco, un angel con túnica de pliegues grandes pero algo quebrados y que se levanta en

una de sus piernas hasta la rodilla. Tiene el brazo izquierdo levantado y dirigido hacia delante. Tiene grandes alas. A continuación cuarto de columna salomónica con las mismas características de la anterior. Queda pues, a uno y otro lado del angel.

Sobre la cabeza del angel, una tarjeta rodeada de una decoración vegetal muy ondulada.

A continuación una tela con San Guillermo de Vercelli.

Fotogr. 7

Por último, cuarto de columna salomónica como las anteriores, un angel tocando el laúd, cubierto con una túnica hasta los pies que se entreabre algo a la izquierda. Esta túnica forma pliegues profundos y suaves. Lleva también unas grandes alas deradas. Sobre su cabeza una tarjeta con una cruz roja rodeada de una decoración vegetal muy ondulada. El retablo se orla con figurillas y elementos vegetales alternando.

" 6

Calle de la Epístola. Cuarto de columna, angel y cuarto de columna como sus correspondientes de la calle del Evangelio. Sobre el angel también una tarjeta.

A continuación, en la tela pintada San Silvestre en el momento en que ve el cadáver de un amigo suyo.

Por último, cuarto de columna y angel tocando el laúd como sus correspondientes del lado del Evangelio. Aquí falta la tarjeta sobre la cabeza del angel. El retablo se orla con figurillas y elementos vegetales que alternan.

Segundo cuerpo-

" 9

Calle central. Amplia hornacina que, como ya hemos indicado, se inicia ya en el primer cuerpo respecto a las calle laterales. Esta hornacina albergaba la figura de Sant Benet hasta la guerra civil. La figura que hoy tiene, excesivamente pequeña para esta hornacina, se ha colocado pues más tarde.

Ver fotogr.
correspon-
diente.

La hornacina tiene su interior decorado. En los muros interiores laterales, decoración vegetal. El muro del fondo, en cambio, es liso. Pero en su parte superior se inicia una concha que llega hasta la bóveda de la hornacina. La bóveda se continúa con decoración vegetal distribuída en franjas paralelas.

En su exterior la hornacina tiene:

-hasta el inicio del arco, una franja estrecha, a modo de pilastra, con una decoración vegetal muy similar a la de las paredes interiores,

- a la altura de lo que serían las impostas una cabeza de angel.

- El arco está también decorado con motivos vegetales bastante estrechos (hojas retorcidas).

fotogr. 6

- En el centro del arco, a modo de clave, una cabeza de angel.

A ambos lados de la hornacina y, a partir de las tarjetas que están sobre las cabezas de los ángeles del primer cuerpo, tenemos de abajo a arriba:

- una cartela con cabeza de angel y ornamentación vegetal

- apoyada en la cartela la base de un frontón. El frontón se rompe al llegar junto a la hornacina y forma unas pronunciadas volutas.

10

-Sobre las volutas del frontón, un angel adosado a la pilastra que separa la hornacina de las calle laterales del segundo cuerpo. El angel de cuerpo entero, levanta uno de sus brazos, lleva larga túnica que se entreabre y deja ver una de sus piernas. Su túnica se ondula y forma numerosos pliegues. Lleva altas botas. Tiene grandes y doradas alas como todos los ángeles anteriores.

- Sobre la cabeza del angel, una tarjeta con una cruz roja y verde.

11

Sobre el arco de la hornacina otra tarjeta con un corazón rojo en el centro y, como siempre, una inscripción circular alrededor. En torno a la tarjeta, como en las anteriores, una profusa decoración vegetal en altorrelieve. Esta tarjeta está sostenida por dos angelitos casi desnudos y con grandes alas doradas.

6

Calle del Evangelio. Un entablamento separa esta calle del segundo cuerpo de la del primer cuerpo. Consta de friso con decoración vegetal, cornisa y, ya en el segundo cuerpo otro friso que tiene una gran concha en el centro.

10

A continuación de los elementos ya comentados, que están junto a la hornacina central, una tela con un santo. Le sigue y, también de abajo a arriba:

-un frontón roto y terminado en unas volutas muy pronunciadas.

- Sigue el marco del cuadro, dorado y con ornamentación vegetal.
- Adosada al marco, una pilastra también con decoración vegetal de grandes hojas.
- En la parte superior de marco y pilastra, una tarjeta con cruz roja de brazos iguales, leyenda alrededor y un marco dorado compuesto por elementos vegetales muy curvados.
- Adosada a la pilastra, sigue la orla del retablo que tiene a esta altura unas volutas y un gran penacho de hojas colgando.

El marco superior de la tela es, a su vez, el entablamiento que separa el segundo cuerpo del ático. Consta de friso con decoración vegetal y cornisa en saliente.

Fotogr. 6

Calle de la Epístola. A continuación de los elementos ya comentados que están junto a la hornacina central, una tela con un santo.

La tarjeta que está sobre el angel que separa la hornacina de la calle de la Epístola tiene la cruz de Malta.

También un entablamiento, como el correspondiente de la calle del Evangelio separa primero de segundo cuerpo.

A continuación de la tela con la figura del santo, los mismos elementos de abajo a arriba que en la calle del Evangelio empezando por el frontón roto y acabando con la tarjeta que tiene aquí la cruz de la Orden Militar de Montesa.

Adosada a la pilastra la orla con los mismos elementos que en la calle del Evangelio.

El marco superior de la tela con la figura de santo es a la vez, el entablamiento que separa este segundo cuerpo del ático y consta, como en la calle del Evangelio, de friso con decoración vegetal y cornisa en saliente.

Atico-

Fotogr. 11

Calle central. Hornacina poco profunda con la figura de un santo obispo. La hornacina tiene unas pilastras con una decoración vegetal similar a la de la hornacina principal. La decoración llega hasta la altura de las impostas. El arco de la hornacina tiene tres arquivoltas. De dentro hacia afuera: la primera lisa, la segunda lisa imitando mármol rojo y la tercera decorada con hojas doradas.

El intrados del arco de la hornacina tiene casetones con motivos florales dentro.

La figura del santo está sobre una peana convexa que se apoya en una cartela con cabeza de angel. El santo lleva los atributos de obispo: tiara y báculo. Bendice con la derecha. El fondo de la hornacina tiene una decoración que imita varios tonos de mármol.

La parte más rica es la que está en torno a las pilastras y arco de la hornacina. Se repiten los mismos temas a ambos lados.

La describimos de abajo a arriba:

- La cornisa que separa el segundo cuerpo del ático aquí queda algo más elevada que en las calles laterales y parece sostenerse en una cartela con cabeza de angel.
- De la cornisa parte un frontón que se rompe y forma unas volutas muy pronunciadas.
- Entre las volutas y la pilastra de la hornacina, un angel arrodillado que sobresale de las volutas a partir de su cintura. Tiene uno de sus brazos dirigidos al santo de la hornacina. Lleva grandes y doradas alas.
- Sobre la cabeza del angel anterior y junto a las impostas del arco, una cartela con cabeza de angel.
- Sobre la cartela un ave dorada.
- Sobre el arco de la hornacina, un angelito recostado sobre el arco que sostiene una palma dorada. La palma queda en el centro del arco.

12

Calle del Evangelio. Una tela casi circular con la figura de un santo. En torno a ella tenemos:

- el marco de la tela con decoración vegetal de hojas muy pretas.
- En la parte superior y rompiendo un poco el marco de la tela, una cabeza de angel con alas doradas y unas volutas a continuación de sus alas. La cabeza del angel está exactamente sobre la cabeza del santo pintado en la tela. El angel tiene sobre su cabeza una pequeña repisa sobre la que hay un penacho de hojas doradas.
- En el extremo de la calle, sobre la cornisa que también se

eleva aquí y parece sostenida por una cartela con cabeza de angel, un frontón que se rompe y forma una voluta muy pronunciada.

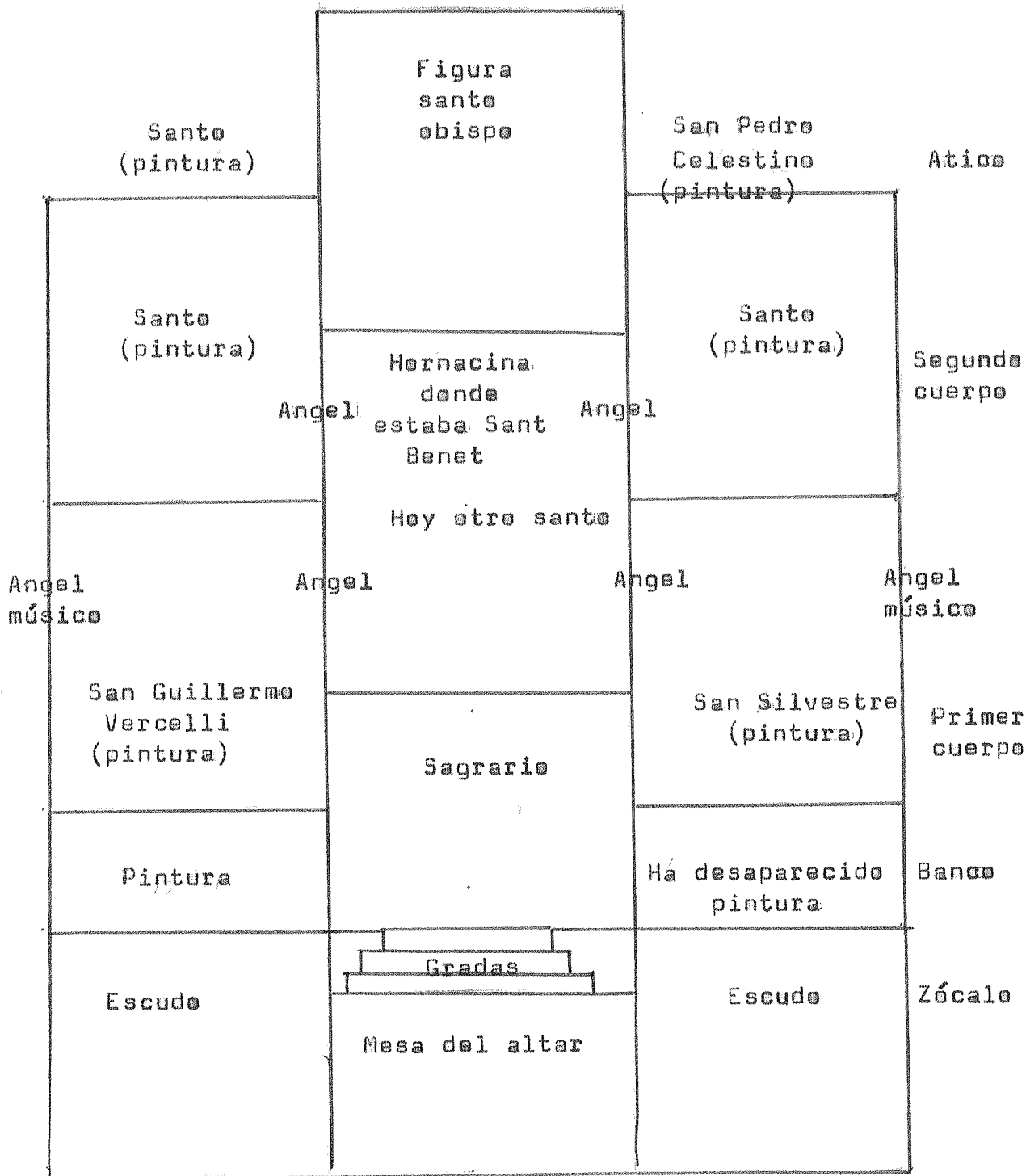
Tras este frontón, quedan angeles y telas del cimborrio.

fotogr. 11

Calle de la Epístola. Los elementos escultóricos en torno a la tela pintada son como los correspondientes del lado del Evangelio.

En la tela pintada, casi circular, como su correpondiente de la calle del Evangelio, tenemos a San Pedro Celestino con la tiara en la mano por haber renunciado al Papado.

- En el album se incluirán fotografías del resto del conjunto de la capilla que ilustran el comentario que se hace en el capítulo sobre Iconografía.



PLANTA



RETABLO DE SANTA AGNÈS
Parroquia de Santa Agnès de Malanyanes

fotogr. 1.

Es el retablo mayor de esta iglesia parroquial.

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autor:	quizás Jaime Roix	quizás Joan Colubràn
Firma contrato:	" 1681, abril, 27.	
Cliente:	parroquia	parroquia
Precio:	quizás 300 L.B.	quizás 412 L.B., 10 s.
Planta:	lineal	
Nº cuerpos:	zócalo, banco, dos cuerpos, ático.	
Nº calles:	tres	
Iconografía:	hagiográfico.	

Zócalo-

Está constituido por las puertas, a uno y otro lado del altar mayor. En la de la calle del Evangelio, sobre una peana, en altorrelieve, la figura de San Pedro. Lleva barba. Túnica y manto con amplios pliegues. Con la mano derecha sostiene su atributo, la llave, muy ostentosa. Con la izquierda un libro cerrado.

" 2

La puerta es de arco de medio punto y en las enjutas, friso y pilastra del extremo izquierdo hay decoración vegetal curvada, especialmente en friso y enjutas.

" 3

San Pablo en el lado de la Epístola, también sobre peana. Con larga y poblada barba, lleva un manot muy plegado que se recoge en su hombro derecho. Con la mano derecha sostiene la espada casi tan alta como él. Con la izquierda un libro cerrado.

La misma decoración que en el lado del Evangelio en friso, enjutas y pilastra.

Banco-

Calle Evangelio. En el pedestal de las columnas centrales del primer cuerpo, Santa Eulalia, en altorrelieve de medio cuerpo, con la cruz de su martirio y la palma.

" 4

A continuación escena de la Coronación de espinas. A Cristo, que está sentado en el centro, le están encajando la corona sobre su cabeza. En el extremo derecho, un per-

sonaje, de perfil, con lanza, que parece un soldado. En el extremo izquierdo un personaje con larga túnica y manto.

En el extremo de la calle, también en el pedestal de columnas del primer cuerpo, Santa Apolonia, de medio cuerpo, en altorrelieve, con la palma del martirio y el símbolo de su propio martirio: unas tenazas.

Fotogr. 5

Calle Epístola. En el pedestal de las columnas centrales del primer cuerpo, Santa Madrona, representada como las santas de la calle del Evangelio. Sostiene su atributo: el barco y la palma del martirio con la derecha.

A continuación la escena de Jesús camino del Calvario en el momento de su encuentro con la Verónica. Jesús ha caído por el peso de la enorme cruz y está todavía arrodillado. Cirineo le ayuda a sostenerla y otros personajes con unos palos a que Jesús se levante.

En el pedestal de la derecha Santa Lucía con sus ojos en una bandeja que sostiene con la mano izquierda y con la derecha sostiene la palma del martirio.

Primer cuerpo-

6 Calle central. Amplia hornacina que alberga la figura de Santa Agnès, vestida con túnica y manto que cuelga de su brazo izquierdo. El manto tiene amplios pliegues. La santa sostiene su atributo: el cordero, que está sobre un libro, con la mano izquierda y la palma del martirio con la derecha. Lleva un gran nimbo sobre su cabeza.

7, 8

La hornacina tiene en su interior bajorrelieves decorativos. La hornacina está flanqueada, a ambos lados, por columnas salomónicas pareadas. Son de seis espiras y capitel compuesto. Tienen a lo largo de sus volutas niños, racimos y hojas de parra.

8

Calle Evangelio. Santa Agnès rechaza a su pretendiente.

A la izquierda, Santa Agnès vestida con túnica y sobre ésta un manto bastante plegado. Tiene la mano derecha y uno de sus dedos levantados en actitud de puntualizar algo al personaje que tiene enfrente que es el pretendiente. Con la mano izquierda sostiene un libro. Tras ella otra muchacha de

la que se ve cabeza y algo del busto. A la derecha el pretendiente en actitud suplicante que evidencia con brazo y mano derechas extendidos. Con la izquierda sostiene un sombrero. Lleva en torno a su cuerpo un manto muy plegado. Tras él otra figura masculina de la que se ve cabeza y algo del busto.

Hay cierto espacio en la escena. Al fondo el muro de la sala donde se encuentran, muro que avanza en la parte izquierda, tras Santa Agnès, mientras retrocede en la parte derecha de la escena, detrás del pretendiente, para dejarle a este más espacio, ya que ésta es la figura más desplegada de la escena y la que más espacio ocupa.

La puerta de acceso a la sala está tras la santa y su compañera. Se ve la parte superior de la misma con un arco algo rebajado.

A continuación dos columnas salomónicas como las ya comentadas que flanquean la hornacina de Santa Agnès. Por último y adosada al muro de la iglesia una pieza plana, a modo de pilastra, con decoración vegetal y la figura de un santo.

fotogr. 9

Calle Epístola. Interior de una habitación. Al fondo el muro de la misma y a la izquierda la puerta de acceso y dos personajes en la puerta.

En la habitación, sentada, Santa Agnès leyendo un libro. A su derecha y apoyada en el muro una mesa con un libro y algún otro objeto encima de ella. La mesa está cubierta con una tela muy plegada.

La santa lleva una túnica roja, escasamente plegada y con unos pliegues algo angulosos y muy superficiales. Un angel suspendido en lo alto de la habitación va a colocarle una corona a la santa y lleva una palma de mártir se supone que para entregarla a Santa Agnès. En primer término un demonio, negro, repelente, de aspecto monstruoso mata al pretendiente de la santa.

A continuación dos columnas salomónicas iguales a las restantes de este cuerpo. Por último y adosada al muro de la iglesia una pieza plana, a modo de pilastra, con decora-

ción vegetal y la figura de un santo.

Fotogr. 10

Entre el primero y segundo cuerpo las calles laterales tienen un amplio entablamento. Desaparece en la calle central porque la hornacina de Santa Agnès tiene mayor altura que los relieves de las calles laterales y absorbe el espacio del entablamento.

Este entablamento es idéntico en ambas calles: Evangelio y Epístola. Consta de: un friso con decoración vegetal y cabezas de ángeles sobre las columnas pareadas y en la parte del friso que está sobre la escena, una cabeza de angel en el centro. A continuación, una segunda pieza lisa sobre la parte que corresponde a las escenas y que sobre las columnas pareadas forma un frontón roto, con volutas en la parte que se rompe y del que sale una vegetación de grandes hojas algo curvadas. Una tercera pieza horizontal con decoración vegetal muy curvada y una cabeza de angel en el centro que queda bajo la escena correspondiente del segundo cuerpo. En los extremos, sobre las columnas, el espacio está ocupado por la vegetación que sale de los frontones de la segunda pieza.

Segundo cuerpo.

11

Calle central. Escena con el martirio de Santa Agnès en el momento en que va a ser decapitada después de haber intentado inutilmente quemarla. La santa está arrodillada en el centro y tras ella el verdugo -negro- cortándole el cuello. A izquierda y derecha figuras que contemplan la escena.

Hay bastante espacio y un pilar e inicio de un arco que están tras el grupo central de la santa y su verdugo, divide el espacio en dos partes. A la derecha, al fondo, sentado en un lugar que queda elevado por una escalinata y bajo dosel, el gobernador romano que ha dado la orden de ejecución. En el extremo izquierdo, la puerta de acceso a la sala.

Columnas pareadas salomónicas de seis espiras y capitel compuesto flanquean la escena. Tienen entre sus espiras racimos de vid y hojas de parra.

12

Calle Evangelio. La santa señala el cielo a los carceleros con la mano izquierda. Lleva un libro en la derecha. Destaca en primer término un hombre arrodillado ante la san-

ta y con las manos juntas en actitud de plegaria. Al fondo un muro y puertas con arcos de medio punto.

A continuación, columnas pareadas de seis espiras y capitel compuesto y elementos decorativos como las comentadas de este mismo cuerpo. Por último y adosado al muro del templo un santo.

13 fotogr.

Calle Epístola. Se va a quemar a Santa Agnès. En el centro, la santa arrodillada con las manos juntas en actitud de oración y con los ojos alzados al cielo. A uno y otro lado dos verdugos están atizando las brasas. Sobre la escalera del fondo dos personajes de difícil identificación.

A continuación dos columnas como las restantes del cuerpo y por último, un santo adosado al muro del templo.

14

Un entablamento separa el segundo cuerpo del ático. Sobre la calle central consta de: cornisa y encima de ella un friso con decoración vegetal ondulada y una cabeza de angel con alas en el centro. Sobre la cornisa de las columnas que flanquean la calle central se inicia un frontón que se rompe enseguida y se incurva formando unas volutas muy pronunciadas.

En las calles laterales este entablamento consta de: un friso con decoración vegetal curvada que en el centro de las escenas tiene una cabeza de angel y también sobre las columnas pareadas. Sobre el friso la cornisa. Invertido pues respecto a la calle central.

Atico.

15

En el centro escena de la Crucifixión. Cristo clavado en la Cruz está en el centro de la escena. A nuestra izquierda María y a la derecha San Juan. Es crucificado de tres clavos y tiene la cabeza caída por lo que debe haber expirado.

Columnas pareadas de seis espiras y capitel compuesto flanquean la escena.

Sobre esta escena el Padre Eterno. Bendice con la derecha, sostiene el mundo con la izquierda y lleva sobre su cabeza el triángulo de la Trinidad.

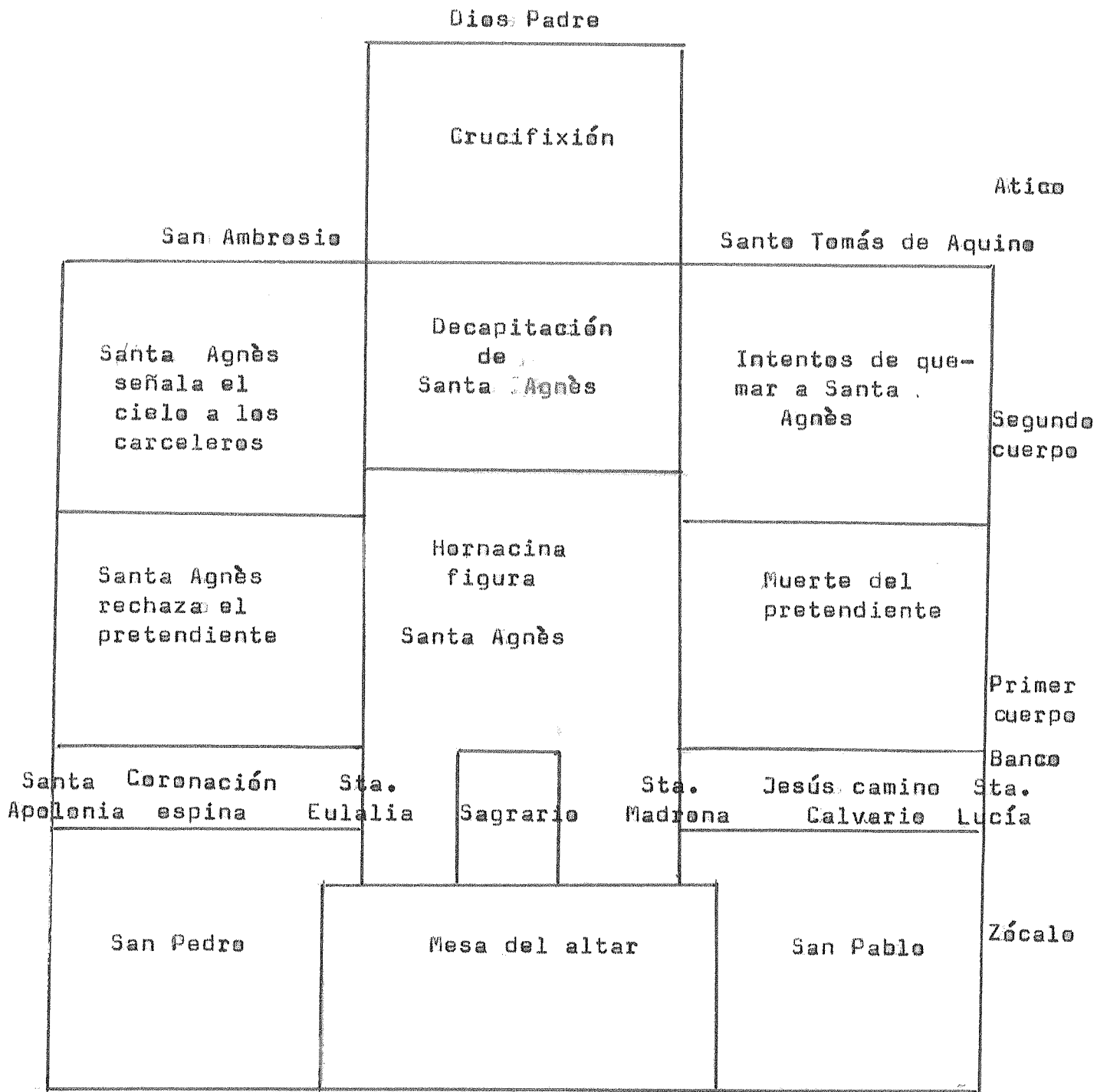
En el lado del Evangelio San Ambrosio con la mitra de obispo y el libro, atributo de doctor. La figura rodeada

de una vegetación muy curvada.

En el lado de la Epístola Santo Tomás de Aquino con uno de sus atributos: el libro. También pues como doctor. Redondeado también de una decoración vegetal muy curvada que sobre su cabeza cambia y tiene una disposición radial, como también tiene San Ambrosio.

-El sagrario es anterior al retablo y adoplado más tarde a él. Es de principios del s.XVII.

RETABLO DE SANTA AGNÈS DE MALANYANES



PLANTA



RETABLO DE SAN BARTOLOME
Iglesia parroquial de Santa Agnès
de Malanyanes

Fotogr. 1

Está situado en una de las capillas del lado del Evangelio.

Escultura

Policromía

Autores:

Firma del contrato: A partir 1705 (1)

Cliente: Parroquia

Precio: 300 L.B. (2)

Planta: lineal

Nº cuerpos: zócalo, banco, un cuerpo, ático.

Iconografía: hagiográfico.

Zócalo-

" 1

A cada uno de los lados de la mesa del altar. Esta decorado con motivos vegetales de gran tamaño y bastante ondulados.

Gradas de altar-

" 1 y 2

Son dos. Tienen motivos vegetales muy curvados y cabezas de ángeles.

Banco-

" 2

En la calle central sirve de basamento a la peana del grupo escultórico de la calle central del primer cuerpo. Está decorado con motivos vegetales, grandes, muy curvados y en alto relieve.

En las calles laterales tiene también grandes motivos vegetales y una figura de angelito muy movido en el centro.

Primer cuerpo-

" 3

Calle central. Hornacina muy profunda y trilobulada en su parte superior que alberga el grupo escultórico de San Bartolomé y sus verdugos en el momento en que el santo está sufriendo martirio. Los tres están sobre una ancha peana, decorada con elementos vegetales muy curvados y con tres cabezas de ángeles en el centro.

" 2

El santo está atado al tronco de un árbol. Lleva

4
" 4

sólo un paño de pureza. Los dos verdugos le están arrancando la piel. El santo tiene la cabeza dirigida a lo alto y expresión de sufrimiento. Por su cuello y pecho corre la sangre. Los verdugos llevan atado al cinto una vaina con cuchillos.

Entre el verdugo que se encuentra a nuestra izquierda y la pierna del santo hay un perro que está mirando a San Bartolomé.

" 3

A uno y otro lado de la hornacina una columna salomónica de seis espiras y capitel compuesto. El fuste está decorado con hojas de parra y racimos.

" 3

Lado del Evangelio. Hornacina de menor tamaño y mucho menos profunda que la central con la figura moderna de San Antonio de Padua.

" 5

A continuación columna salomónica idéntica a las que flanquean la hornacina. Por último, motivos vegetales muy curvados y de gran tamaño y un medallón con el busto de un santo.

" 3

Lado de la Epístola. Hornacina como la correspondiente del lado del Evangelio con la figura moderna de San Antonio abad..

" 5

A continuación columna salomónica idéntica a las del resto del cuerpo ya descritas y adosada a ella, también como en el lado del Evangelio, motivos decorativos vegetales muy curvados y de gran tamaño y un medallón con el busto de un santo.

" 3

-Entre el primero y segundo cuerpo, un entablamento en las calles laterales que consta de un arquitrabe liso, aunque con molduras en su parte superior e inferior, friso con decoración vegetal y cornisa en saliente.

Este entablamento sobresale sobre las cuatro columnas del primer cuerpo, ya que éstas también avanzan respecto a las hornacinas.

Atico-

" 6

En la hornacina central la figura de San Sebastián en el momento en que está sufriendo el martirio. Unos

verdugos a cada lado, fuera de la hornacina, disparan flechas con arco. El santo está atravesado ya por una flecha en cada pierna, otra en el tórax, otra junto al cuello. Lleva solamente un paño de pureza. Su cuerpo no está en tensión y su rostro no denota sufrimiento. Tiene el brazo derecho levantado y apoya la mano sobre su cabeza al tiempo que mira al verdugo que tiene a su derecha que está disparándole.

Sobre la hornacina una decoración muy curvada, terminada en unas volutas y dos angelitos desnudos que sostienen un tablero coronado y que tiene la fecha 1708, que debe ser el año en que se terminó el retablo.

Lado del Evangelio. Junto a la hornacina, de perfil y disparando uno de los verdugos. Está sobre la columna del primer cuerpo. Delante del verdugo hay una decoración vegetal y la figura de un angelito.

Fotogr. 6

A continuación la figura de Santo Tomás de Aquino. Sostiene una pluma con la derecha y una maqueta de iglesia con la izquierda.

" 2

Por último, sobre la última columna del primer cuerpo, decoración vegetal muy curvada.

Lado de la Epístola. Junto a la hornacina, de perfil y disparando el otro verdugo. Está sobre la columna del primer cuerpo. Delante de él también decoración vegetal y la figura de un angelito.

" 6

A continuación San Ambrosio, vestido de obispo. Sostiene con la derecha una nave sobre la que hay una cruz.

" 2 y 6

Por último, sobre la última columna del primer cuerpo, decoración vegetal muy curvada.

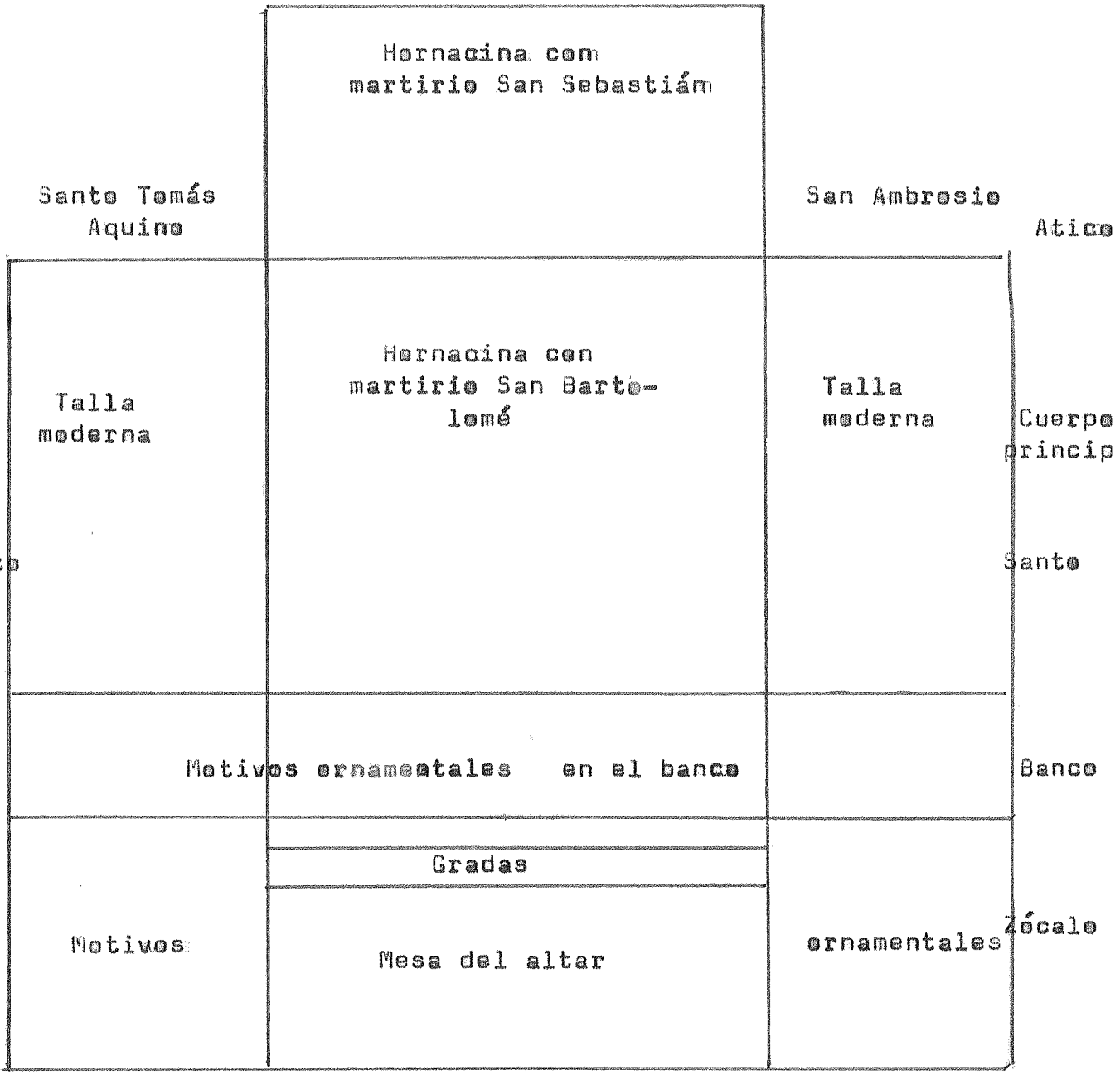
NOTAS:

(1) MAS, Josep: Nota històrica de l'esglèsia parroquial de Santa Agnès de Malanyanes. Barcelona. 1923. págs. 12-13.

(2) Ibidem

RETABLO DE SAN BARTOLOMÉ

1708



PLANTA



RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSER
Iglesia parroquial de Sitges

Fotogr. la
y Ib

Está ubicado en una capilla del lado de la Epístola.

Escultura

Policromía

Autor:

Firma contrato:

Cliente:

Cofradía del Roser

Precio:

Planta: lineal

Nº de cuerpos: zócalo, banco, dos cuerpos, ático.

Nº de calles: cinco

Iconografía: mariano, cristífero, hagiográfico.

Zócalo-

" 2

A ambos lados de la mesa de altar. Tiene el escudo de la Cofradía del Roser. El escudo tiene ^{en}Un campo de gules una rosa dorada. Timbrado ~~de~~ una cabeza de angel y rodeado de una decoración vegetal muy curvada.

Gradas de altar-

" 3

Tiene dos gradas. La decoración es fundamentalmente vegetal. Además, en la primera grada, en el centro de la misma la fecha 1684 que debe de ser la de terminación del retablo. A uno y otro extremo de esta primera grada, una cabeza de angel. En la segunda grada, también en el centro, una cabeza de angel.

Banco-

" 4

Calle central. Escena de la Adoración de los Reyes Magos. En la parte izquierda, la Virge, sentada en un taburete, tiene en su regazo al Niño. Ambos están de perfil. Tras la Virgen, de pie y de frente, San José. En la derecha los Reyes. Melchor se ha arrodillado ya ante Jesús. Los otros dos reyes están de pie y Baltasar, además, de frente. Sostienen los regalos que van a ofrecer al Niño. En el extremo derecho, un niño en primer término y uno de los servidores de los Reyes con un camello.

A continuación el pedestal de la columna corres-

pendiente del primer cuerpo con un angelito, en altorrelieve, que se apoya en una repisa. Con una de sus manos sostiene el rosario. En las partes laterales del pedestal, cabezas de ángeles.

atogr.

5

Primera calle del Evangelio. La Flagelación.

Cristo en el centro, atado a una columna baja, encorvado desde la cintura, está siendo azotado. Los que le azotan dan la impresión de hacerlo con fuerza.

Pedestal de la columna que separa las dos calles laterales. Tiene en su frente un angelito como el comentado en el pedestal anterior, y también a los lados dos cabezas de ángeles.

"

6

Segunda calle del Evangelio. La Oración del Huerto.

En segundo plano y a la izquierda, Jesús y el angel. A derecha e izquierda y en primer plano, los discípulos durmiendo.

Ultimo pedestal con angelito en el frente y cabezas de ángeles en los laterales.

"

7

Primera calle de la Epístola. La Corona de espinas.

Cristo sentado y en el centro va cubierto con un manto rojo. Dos hombres a uno y otro lado le están colocando la corona.

A continuación el pedestal de la columna que separa las dos calles laterales que es como el correspondiente de la calle del Evangelio.

"

7

Segunda calle de la Epístola. Cristo cae con la Cruz.

Su figura caída y la enorme cruz ocupan el centro de la composición. Está rodeado de figuras que le están contemplando.

Ultimo pedestal. Como su correspondiente del lado del Evangelio.

Primer cuerpo-

8 y
1b

Calle central. Unica hornacina del retablo. Alberga a la Virgen del Roser con el Niño. La talla es moderna.

La hornacina se encuentra flanqueada por columnas salomónicas de seis espiras y capitel compuesto. En torno a las

espiras, hojas de parra, racimos, pájaros y niños en posturas muy movidas.

Primera calle del Evangelio. El espacio rectangular se divide en dos partes. En la superior y dentro de un óvalo, con una decoración en torno como si fuera el marco de un cuadro, San Jerónimo como doctor, con la maqueta de iglesia y el capelo cardenalicio. Lleva larga y blanca barba.

En el resto del espacio, aproximadamente dos terceras partes del rectángulo, la escena de la Adoración de los pastores. En el centro, Jesús sobre la cuna con paja y le rodean, formando círculo, la Virgen en el centro, San José a la izquierda y los pastores a la derecha. En lo alto, dos angelitos, suspendidos sobre un semicírculo de nubes, sostienen el letrero "Gloria in excelsis...". Al fondo, muro y puerta de acceso, aunque apenas hay espacio.

Una columna salomónica de seis espiras y capitel compuesto separa esta primera calle de la segunda. Con los mismos elementos que la anterior a lo largo del fuste: hojas de parra, racimos, pájaros y niños juguetones.

Segunda calle del Evangelio. En el tercio superior otro de los doctores de la Iglesia: San Gregorio el Grande. Ovalo y marco como el del doctor anterior. San Gregorio se cubre con la tiara, sostiene con la derecha la cruz de doble travesaño y con la izquierda la maqueta de iglesia.

En el resto del espacio la escena de la Visitación. Isabel se dirige hacia María. A la derecha está San José. En el extremo izquierdo un muchacho joven.

Al fondo, muro y elevado arco. No hay prácticamente espacio entre las figuras, en primer término y el muro del fondo.

Por último, columna de las mismas características de las anteriores y orlada de una decoración muy ondulada con un niño en el centro, orla que constituye el extremo del retablo.

Primera calle de la Epístola. En el tercio superior, en un marco como el correspondiente doctor del lado del Evangelio, San Agustín con la tiara de obispo, el báculo y la maqueta de iglesia. Lleva larga barba blanca.

Bajo San Agustín, la escena de la Presentación del Niño en el templo. Sobre una mesa el Niño está recostado sobre un lienzo que sostiene María. Junto a María, el sacerdote. Las demás figuras forman un círculo en torno a la mesa sobre la que está Jesús que queda elevada por una triple grada. En la parte superior de la escena, una cortina recogida. Al fondo la puerta de acceso.

Una columna salomónica, de las mismas características que las anteriores, la separa de la

Segunda calle de la Epístola. En el tercio superior, en el mismo tipo de marco que los restantes doctores de la Iglesia, San Ambrosio. La figura es casi idéntica a la de la calle anterior de la Epístola y con los mismos atributos: tiara, báculo y maqueta de iglesia. La única diferencia es que este santo tiene la barba negra.

logr. 10 y
111

Debajo, la escena de Jesús entre los doctores. Jesús queda muy destacado, al fondo, elevado y bajo un dosel. Los doctores de la Ley le rodean. La mayoría, muy apiñados, quedan a su izquierda. En primer término, dos doctores, sentados, uno frente al otro. El de la izquierda tiene un libro abierto sobre un atril.

Por último, la columna con las mismas características de las anteriores y orlada de una decoración muy ondulada con un niño en el centro, como su correspondiente del lado del Evangelio.

Un entablamento separa primero y segundo cuerpo. Se quiebra y avanza en las calles laterales extremas del Evangelio y de la Epístola y también sobre las columnas que separan hornacina central de las calles laterales.

16)

Consta de: arquitrabe, friso con decoración vegetal y cabezas de ángeles y cornisa en saliente. Sobre la cornisa de la calle central un frontón reto y también sobre la cornisa de la segunda calle del Evangelio y de la Epístola. En estas dos, hay, además, un busto en el centro.

Segundo cuerpo-

Calle central. Es algo más ancha que las latera-

Fotogr. 12

les. Escena de la Coronación de María.

María en el centro, sobre un semicírculo de nubes, está flanqueada por el Padre y el Hijo que están colocándole la corona sobre su cabeza. El Padre lleva túnica y manto rojo y sobre su regazo tiene el globo terráqueo. Lleva larba barba. El Hijo, con el torso desnudo, sostiene la Cruz. Sobre la cabeza de María el Espíritu Santo y bajo el Espíritu un semicírculo de nubes, que queda pues, sobre el Padre y el Hijo. Del Espíritu Santo salen los rayos dorados de la divinidad.

Escena flanqueada por columnas salomónicas de seis espiras y capitel compuesto. A lo largo de las espiras hojas de parra, racimos y aves.

Primera calle del Evangelio. Ascensión.

12

En la parte inferior de la escena los apóstoles, formando casi un círculo, ven la ascensión de Jesús a los cielos. Cristo sobre un semicírculo de nubes ocupa la parte superior de la escena.

A continuación, columna salomónica de las mismas características que la anterior.

Segunda calle del Evangelio. Resurrección.

13

En la parte inferior de la escena, la tumba y los soldados. En la parte superior, Cristo resucitando, con un manto ondulante, torso descubierto y la Cruz a su derecha. Está sobre un semicírculo de nubes y sobre El la luz dorada de la divinidad.

Por último, columna salomónica de las mismas características de las anteriores, orlada en su parte exterior de una decoración muy curvada.

Primera calle de la Epístola. Pentecostés.

12 y 14

María, en el centro y al fondo, con la mitad de los apóstoles a cada lado. En la parte superior, el Espíritu Santo lanza las lenguas de fuego y bajo éstas hay un semicírculo de nubes.

A continuación columna salomónica de las mismas características que las restantes del cuerpo.

Segunda calle de la Epístola. Asunción de María.

Escena dividida en dos planos. En el bajo o terrenal los apóstoles contemplan la tumba vacía. Dos de ellos sostienen la lápida que han levantado y los demás ven con asombro que no está María.

En el plano celestial, María sobre un semicírculo de nubes asciende. Entre las nubes del semicírculo hay ángeles. Detrás de María la luz dorada de la divinidad.

Por último, columna salomónica de las mismas características que las restantes del cuerpo. Se orla en su parte exterior de una decoración muy curvada.

fotogr. lb. Entre el segundo cuerpo y el ático un entablamento que, como el del primer cuerpo, se quiebra y avanza en las calles laterales extremas del Evangelio y Epístola y también sobre las columnas que separan la calle central de las laterales. Consta de: estrecho arquitrabe liso, friso con decoración vegetal y tres cabezas de ángeles cada una de ellas en el centro de las calles: central y extremas del Evangelio y Epístola. Por último, cornisa en saliente.

Atico-

" 15 En el centro escena de la Crucifixión. En el centro Cristo en la Cruz, la Virgen a su derecha y San Juan a su izquierda. Cristo parece haber expirado, ya que tiene la cabeza caída.

Flanquean la escena columnas salomónicas de seis espiras y capitel compuesto. En torno a las espiras, hojas de parra. Se orlan con una decoración muy curvada.

Sobre la escena un estrecho arquitrabe en el que se inicia un frontón que se rompe y forma unas volutas y, en el centro, sobre la figura del Crucificado, Dios Padre. Bendice con la derecha y sostiene la bola del mundo con la izquierda. Sobre su cabeza lleva el triángulo de la Trinidad.

Lado del Evangelio. Sobre la primera calle Santo Domingo, con hábito de la Orden y cruz de doble travesaño.

" 16 Sobre la segunda calle, un frontón que se rompe y deja espacio a un medallón ondulado, sostenido por dos ángeles, en el que está la figura de la Virgen arrodillada en un reclinatorio. Es la mitad de la escena de la Anuncia-

ción, ya que la otra mitad se encuentra sobre la segunda calle de la Epístola.

Lado de la Epístola.

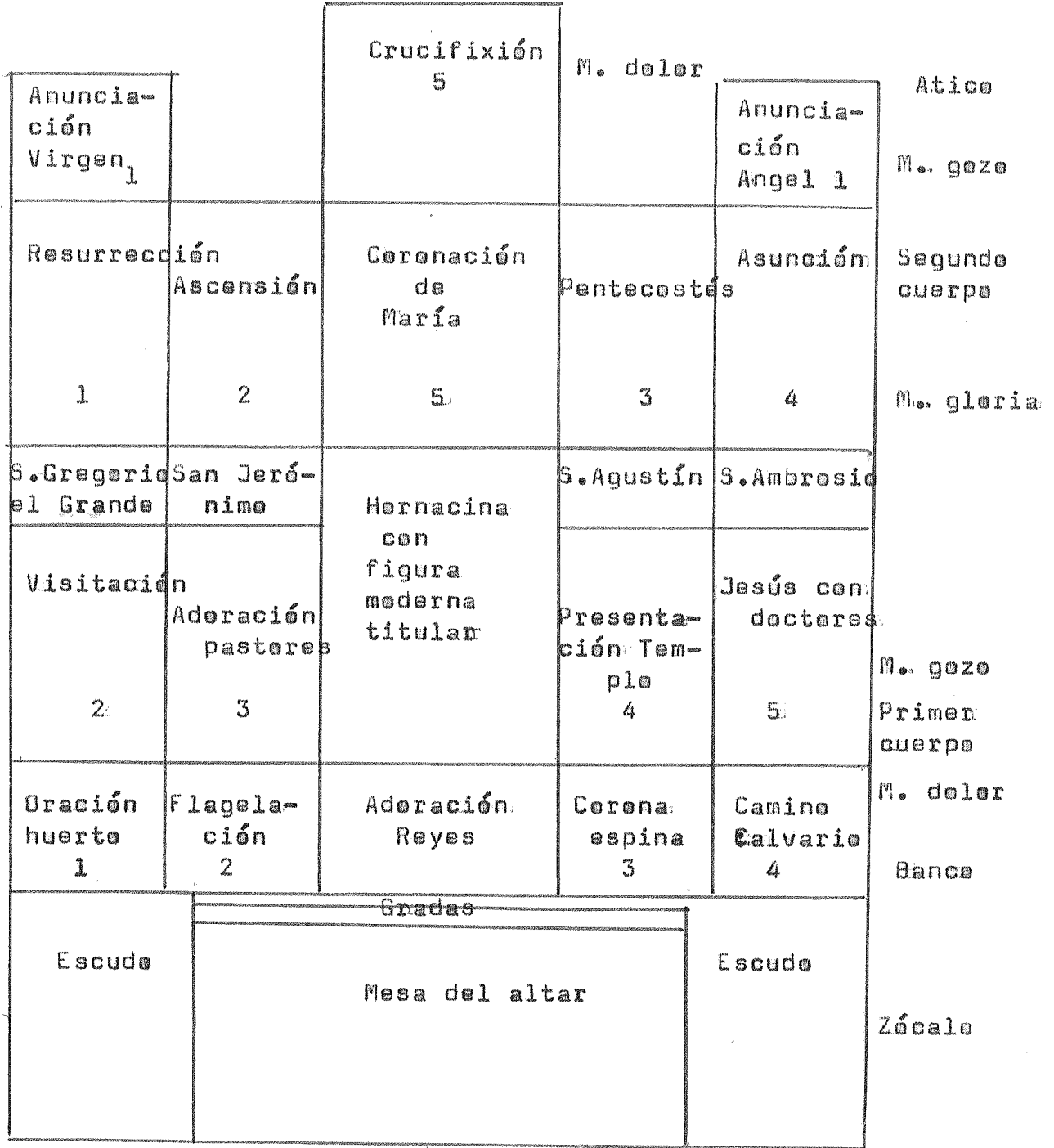
Fotogr. 17

Sobre la primera calle figura de un santo. Tanto esta figura como la de Santo Domingo han sido colocadas en este retablo después de la guerra civil.

Sobre la segunda calle un frontón que se rompe y deja espacio a un medallón que parecen sostener los ángeles que cabalgan sobre los trozos de frontón. En el medallón, Gabriel anunciando a María.

RETABLO DE Nª SRA DEL ROSER

Dios Padre



PLANTA



230

RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES
Iglesia parroquial de Sitges

fotogr. 1

Está ubicado en la cabecera de la nave del lado del Evangelio.

Escultura

Policromía

Autor: quizá́s Joan Roig, hijo

Firma del contrato:

Clientes: Congregación de los Dolores
Universitat de la vila
Joan Llopis, presbítero

Planta: quebrada.

Nº de cuerpos: zócalo, banco, un cuerpo, ático.

Nº de calles: tres

Iconografía: Mariano y hagiográfico.

Zócalo-

1 " Es muy sencillo. Tiene escasos elementos decorativos. Los más destacables son unos jarrones con flores: uno en el lado del Evangelio y otro en el de la Epístola.

Banco-

2 " Calle del Evangelio. En altorrelieve y dentro de una elipse, la figura de San Juan evangelista. Tiene el libro abierto y parece dispuesto a escribir su evangelio con la pluma que sostiene. Junto a él, su símbolo, el águila. La elipse que lo envuelve está formada por elementos curvos, predominantemente vegetales.

A continuación, el pedestal de la columna del primer cuerpo. En uno de sus frentes tiene una cabeza de angel, en el otro un angelito de cuerpo entero, casi desnudo, con el brazo derecho levantado y unas alas doradas muy verticales.

3 " Calle de la Epístola. En altorrelieve y dentro de una elipse como la correspondiente del lado del Evangelio, San Francisco de Asis. Sostiene con la izquierda el libro de la Regla.

A continuación, el pedestal de la columna del primer cuerpo. En uno de sus frentes tiene una cabeza de angel, en el otro un angelito sobre una repisa que sostiene una

escalera.

Primer cuerpo-

Calle central. Amplia hornacina decorada en su interior con elementos arquitectónicos -pilastras, arqui-
trabes- y vegetales muy ondulados. Cubierta con cúpula.

Está flanqueada por columnas salomónicas de cinco espiras y capitel compuesto. El tercio bajo de estas co-
lumnas tiene adosadas unas cartelas con cabezas de ángeles de verticales alas que recuerdan bustos de esfinges. Las espiras de las columnas salomónicas están recubiertas de una decoración vegetal muy compacta: flores y hojas forman casi una masa.

Un arquivitrabe cierra la hornacina por la parte superior. Este forma una convexidad en su parte central bajo la que hay una cabeza de angel.

Sobre este arquivitrabe se inicia un frontón que se rompe enseguida y se incurva formando unas volutas.

Calle del Evangelio. Tiene dos escenas en relieve superpuestas.

La inferior tiene la Presentación del Niño en el templo. Escena con algunas figuras. Destacan, en el centro, el sacerdote, la Virgen y tras Ella, San José. Algunas figuras, como San José, forman diagonales con su cuerpo. Los ropajes están bastante plegados y, muchas veces, en diagonal. A la izquierda, una cortina recogida. Tras el sacerdote, San José y la Virgen, columnas que sostienen un arquivitrabe en el que aparece suspendido un angelito, casi desnudo, que sostiene una cuerda con sus manos.

La escena superior es Jesús con los doctores de la Ley. Jesús, a la izquierda, sobre unos escalones, bajo un dosel, queda muy destacado. Está conversando con los doctores, que son muchos, y están en torno a El. Algunos con los libros abiertos, María, en el extremo de la derecha, acaba de entrar en busca de su Hijo. Al fondo la puerta de acceso al templo.

La bóveda está decorada con casetones y el muro reforzado o decorado con pilastras. Hay bastante espacio.

fotogr. 4

5

1

5

6

Las indumentarias de todas las figuras muy plegadas. Los pliegues son menudos, pero profundos, muchas veces en diagonal.

A continuación, columna salomónica de seis espiras y capitel compuesto. En torno a las espiras, una decoración vegetal muy compacta de la que destacan algunas flores.

fotogr. 1, 2,
y 7

Por último, en el extremo del retablo, una decoración muy ondulada de arriba a abajo y, aproximadamente, hacia la mitad, la figura de un ángel que se apoya en unas volutas con alas verticales y una túnica muy plegada.

Calle de la Epístola. Como la correspondiente del Evangelio tiene dos escenas en relieve superpuestas.

" 8

La inferior tiene La Huida a Egipto. En el centro de la escena, la Virgen con el Niño sentada sobre el borriquito del que tira San José. Rodeando a este grupo angelitos en posiciones muy movidas, formando diagonales con sus cuerpos o brazos. Dan la impresión de acompañarles y protegerles.

" 9

En la escena superior Cristo con la cruz camino del Calvario en el momento de su encuentro con María. La composición está dividida en dos grupos: el de la derecha, María, que refleja el dolor en su rostro, y San Juan; el de la izquierda encabezado por Jesús que ha caído bajo el peso de la cruz y los soldados que le custodian durante su camino. Entre ambos grupos, un personaje que abre la marcha tocando una trompeta. Todos llevan indumentarias muy plegadas, especialmente el manto de María.

Unas arquitecturas dan gran profundidad a la escena, especialmente el edificio de la izquierda que queda tras Jesús, que tiene un alto basamento de grandes sillares y sobre él una arquería.

A continuación columna salomónica como la correspondiente del lado del Evangelio.

Por último, en el extremo del retablo, una decoración muy ondulada como la correspondiente del lado del Evangelio.

" 7 y 9

En las calles laterales un entablamento separa el cuerpo del ático. Consta de: un delgado arquitrabe, un fri-

se con unas hojas muy curvadas y una cabeza de angelito sobre la mitad de la escena superior del primer cuerpo y también sobre las columnas. Por último, la cornisa en saliente.

Atico-

Cuerpo central. Hornacina que alberga a San Francisco de Paula. Lleva larga y poblada barba. Viste amplia túnica. Sostiene con la derecha el bastón de fundador.

Fotogr. 10

La hornacina que lo alberga es trilobulada. Junto a la hornacina, dos ángeles flanquean la figura del santo. Angeles en posición diagonal, con plegadas túnicas y que sostienen un candelabro curvo. A continuación de los ángeles y a uno y otro extremo del cuerpo central, columnas salomónicas de seis espiras (la espira inferior queda oculta por el frontón roto que tiene delante) y capitel compuesto.

Sobre este cuerpo: hornacina, muro y columnas hay un entablamento estrecho que se quiebra y avanza sobre la hornacina y las columnas. Sobre el entablamento, en la hornacina, la cubierta y sobre ésta motivos decorativos, como también los hay sobre muro y columnas.

Calle del Evangelio. Relieve rodeado de un marco y coronado por una decoración ondulada. En la escena del relieve tenemos a la izquierda al Pontífice sentado, acompañado de un cardenal y, en primer término, San Francisco de Paula arrodillado ante el Papa.

11

En el extremo del ático unas volutas y un elemento decorativo, a modo de jarrón, del que parecen salir llamas.

12

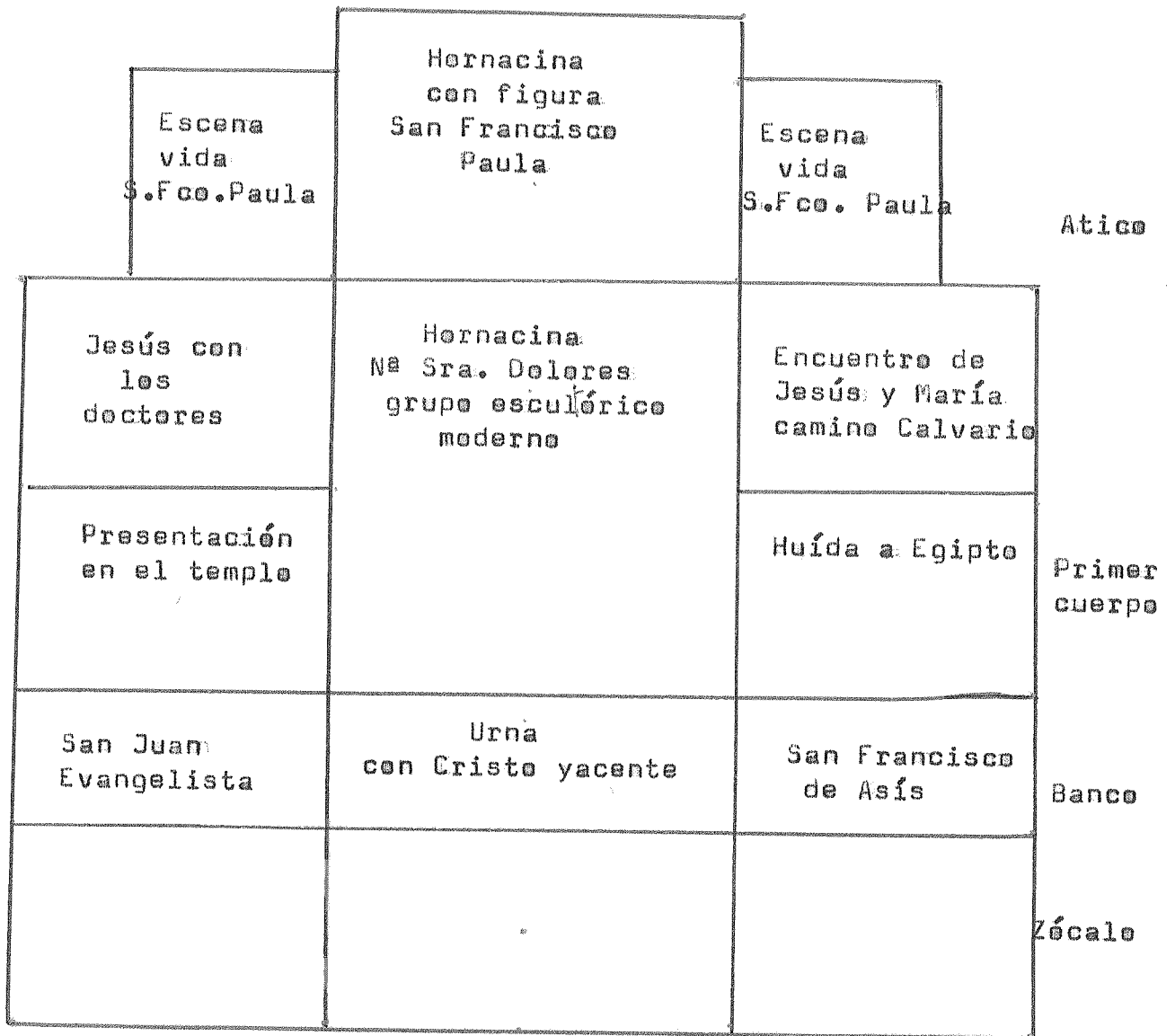
Calle de la Epístola. Relieve rodeado de un marco y con una decoración ondulada en la parte superior. En la escena vemos a la izquierda un dosel y un personaje que parece haberse levantado de la silla que está bajo el dosel y se dirige a saludar a San Francisco de Paula. A la derecha, en segundo término, otra figura.

13

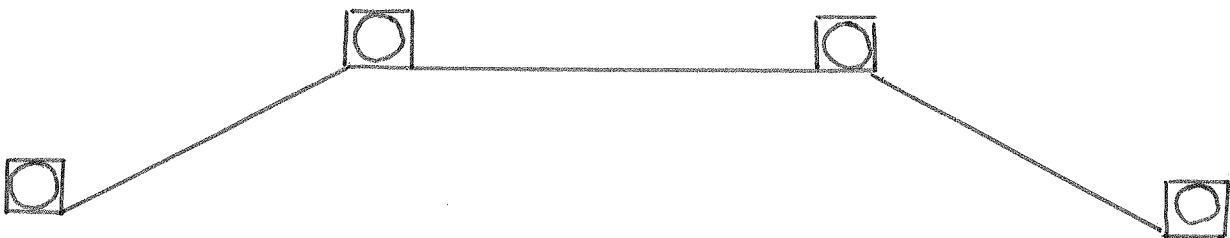
En el extremo del ático los mismos elementos decorativos que en la parte correspondiente del lado del Evangelio.

NOTA: Grupo escultórico de la hornacina central y Cristo yacente, salvo su cabeza, son posteriores a la guerra civil.

REIABLO DE Nª SRA DE LOS DOLORES



PLANTA



RETABLO DE NUESTRA SRA. DEL ROSER
Iglesia parroquial de Mataró

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autores:	RIERA, Antonio BONIFAS, Luis RIERA, Mariano	MANENT, Francisco URGELLES, Juan
Firma contrato:	1691, febrero, 3	
Cliente:	Cofradía del Roser	Cofradía del Roser
Precio:	1022 L.B., 15 s.	
Planta:	poligonal	
Nº cuerpos:	zócalo, banco, dos cuerpos, ático.	
Nº calles:	cinco	
Iconografía:	Mariano y cristífero.	

fotogr. 1

El retablo se encuentra en la capilla de la cabecera, situada del lado del Evangelio.

Zócalo-Lado Evangelio.

2

Casi oculto por la mesa del altar, un motivo decorativo consistente en unas flores dentro de un marco casi circular sostenido por ángeles y con una cabeza de angel en la parte superior. Desde la parte inferior del medallón hasta el suelo motivos decorativos vegetales muy curvados.

" 2 y 3

A continuación, una puerta con la figura de un angel en relieve, entre dos atlantes. La puerta tiene arco de medio punto.

La figura del angel con amplia túnica, de grandes y ondulados pliegues que parecen impulsados por el viento y algo entreabierta por lo que deja ver parte de sus piernas. Con su mano izquierda sostiene un ramo de flores. Sus alas son muy verticales.

Los atlantes, con apariencia de gran fuerza física, parecen sostener con su cabeza y brazo el entablamento que tienen encima. Son fornidos, van descubiertos hasta la cintura y doblan la rodilla de la única pierna que parecen tener.

Lado Epístola-

Los mismos motivos decorativos que hemos descrito en el lado del Evangelio.

La puerta tiene también un angel flanqueado por dos atlantes.

El angel tiene algunas diferencias con respecto al de la puerta del Evangelio. Cambia la posición de los brazos. Pero también tiene el mismo tipo de túnica entreabierta, de grandes y ondulados pliegues y alas muy verticales.

Los atlantes son, físicamente como los del lado del Evangelio, aunque los rostros están individualizados. Los cuatro son distintos.

Gradas del altar-

Son cuatro. Tienen motivos decorativos vegetales muy curvados. En la parte central de la grada inferior hay dos cabezas de ángeles. Sobre la grada superior, también en la parte central, tres cabezas de ángeles que quedan bajo la escena central del banco.

Banco-

Calle central. La escena propiamente del banco es la Crucifixión que forma un todo continuo con las escenas del banco en las calles laterales. Pero sobre la Crucifixión hay otra escena, que puede ser considerada del banco, aunque ocupa la parte inferior de la hornacina de la Virgen en el cuerpo principal.

Escena de la Crucifixión: En el centro, Cristo clavado en la Cruz. A uno y otro lado, la Virgen y San Juan. A los pies de Jesús, la Magdalena. En uno y otro extremo de la composición, los dos ladrones crucificados. A la derecha, entre San Juan y uno de los ladrones, unos soldados romanos en cuclillas. En el extremo izquierdo, junto al otro ladrón un personaje parece recoger algo. Al fondo, y en el lado izquierdo, montañas. Tras María, la Cruz de Jesús y San Juan, un paisaje urbano.

En la parte alta de la composición, entre la Cruz de Cristo y el ladrón de la izquierda, el Sol y entre Cristo y el de la derecha, la Luna.

Jesús ha expirado ya puesto que tiene la cabeza caída.

otogr. 4

" 5

" 5

" 6

Fotogr. 7

La escena que queda sobre la Crucifixión es la de Jesús entre los doctores.

En la parte más destacada Jesús, en el centro y en lo alto de la escalinata. Está sentado. A su derecha e izquierda los doctores, sentados en los peldaños de la escalinata. Jesús es casi un niño. Los doctores van vestidos de formas muy diversas y tres de ellos están con un libro abierto.

Las escalinatas son onduladas lo mismo que el suelo que queda a uno y otro lado. Suelo, arcos sobre pilares y muro del fondo en las dos partes laterales de la escena crean más espacio, frente a la parte central que parece acercarse a nosotros por efecto de la escalinata.

A la izquierda, bajo los arcos, la Virgen y San José que llegan al templo en busca de Jesús.

Lado Evangelio-

" 8

Primera calle: Cristo con la cruz, camino del Calvario en el momento en que es ayudado por el Cirineo. La Verónica limpia la faz de Cristo. La cruz, enorme, ocupa más de la mitad del espacio de la escena. Llega hasta el extremo izquierdo. Cristo está muy encorvado bajo la cruz. La Verónica está arrodillada frente a El. El que va delante tira de Cristo con la soga. Siguen otros personajes, uno de ellos tocando la trompeta. En el extremo izquierdo, María acompañada por una de las santas mujeres y al lado de éstas un personaje a caballo.

La escena es bastante plana. La enorme cruz y la figura de Cristo centran la atención. Algunos de los personajes que están en la escena tienen que ser soldados, pero todos van vestidos como gentes modestas del s.XVII.

Pedestal de la columna del primer cuerpo. A los lados tiene decoración vegetal de grandes tallos muy curvados. En el frente un angelito, regordete, muy movido y casi desnudo.

" 9

Segunda calle: la Oración del huerto. Cristo, arrodillado y en actitud de oración, está en el centro de la composición. El huerto cerrado por un alto muro tiene pequeños montículos y algunos árboles. Los discípulos dormidos se reparten a derecha e izquierda de Cristo. A la derecha, salien-

do de entre una gran masa de nubes, el angel (que es aquí un angelito, lo que no es habitual) sosteniendo el cáliz y la cruz. Cristo alza su mirada hacia el angelito. Por la puerta del huerto, situada a la izquierda, están entrando Judas y los que van a prender a Cristo.

Tanto el plegado de la túnica de Cristo como el de las de sus discípulos es poco profundo y bastante quebrado.

El pedestal de la última columna es como el antes descrito. Sólo cambia la postura del angelito que tiene en el frente que es en cada pedestal distinta.

Lado Epístola.

stogr. 10

Un pedestal y dos medios pedestales, correspondiendo a columna y cuartos de columna del cuerpo principal, separan la calle central de la primera del Evangelio. Los medios pedestales tienen decoración vegetal, el pedestal decoración vegetal a los lados y angelito en el frente. Igual que sus correspondientes del lado del Evangelio.

" 10

Primera calle: Corona de espinas. En el centro de la escena Cristo al que le están colocando la corona entre dos hombres, uno a cada lado. Las tres figuras están en primer término. Al fondo dos arcos. A uno y otro lado del grupo, gruesos pilares que dividen la escena en tres partes. Junto al pilar de la izquierda hay una figura sentada en el suelo con la cabeza baja. A continuación de este pilar dos figuras de pie, una frente a otra, en primer término y también arcos al fondo. A continuación del pilar que está a la derecha, dos figuras de pie que parecen estar conversando. Una de ellas lleva una túnica muy amplia, con grandes pliegues.

" 11a

A continuación viene el pedestal de la columna correspondiente del primer cuerpo, que es como los ya descritos, con la única diferencia de la postura del angelito del frente.

" 11b

Segunda calle: Flagelación. Cristo atado a una media columna está siendo azotado y golpeado por todos lados. Su cuerpo está muy doblado.

El soldado de la izquierda va vestido como los del s.XVII. Por último, el pedestal de la columna del primer cuerpo.

Primer cuerpo-

Calle central. Hornacina con la Virgen del Roser.

fotogr. 12 a

La hornacina en la que está el grupo de la Virgen con el Niño es amplia y profunda. En altura invade, además, algo del segundo cuerpo. En su interior tiene decoración arquitectónica -puertas y pilastras- y pictórica hasta el entablamento que da paso a la cúpula. Esta dividida por unas nerviaciones en sentido vertical, nerviaciones que tienen elementos decorativos vegetales. El espacio del fondo, entre nervio y nervio, pintado de azul ¿bóveda celeste?. Entre nervio y nervio, figuras de ángeles, casi de bulto redondo, completamente dorados. En la parte cenital de la cúpula, un círculo del que parten las nerviaciones citadas. Dentro del círculo, la paloma del Espíritu Santo.

12b

El exterior de la hornacina está flanqueado por dos cuartos de columna y columna salomónicas, de seis espiras y capitel compuesto. Los cuartos de columna tienen hojas de parra y racimos, las columnas, además, pájaros picoteando los racimos y angelitos en movidas posturas. Tras la columna una especie de pilastra de fuste ondulado y capitel compuesto.

12a y 12c

Sobre los capiteles un entablamento de cuya cornisa parte un frontón que se rompe, formando grandes volutas y se continúa con el arco exterior mixtilíneo de la hornacina. Sobre cada una de las volutas del frontón roto un angelito tocando la trompeta. En la parte central del arco, sobre la cabeza de la Virgen, dos cabezas de ángeles.

12b y 12c

La Virgen sostiene a su Hijo con la izquierda. Con la derecha el rosario y un ramo. Lleva corona y nimbo radiado con las doce estrellas. Lleva una túnica estampada sujeta a la cintura y en el centro de la cintura una rosa atada con su propio tallo. El manto, de fondo azul, pero también estampado con flores en dorado y rojo. Se ondula por delante, formando amplios pliegues. Policromía de túnica y manto son extraordinarias.

El Niño, casi desnudo, levanta una de sus piernas y lleva en sus manos varios rosarios.

Lado Evangelio.

13

Primera calle: Adoración de los pastores. Escena dentro de un marco rectangular.

En el centro está la cuna con el Niño y la Virgen y San

240

José arrodillados a uno y otro lado del Niño. Detrás el buey y la mula. Los pastores están: dos detrás de José, otro junto a la mula, otro en el extremo derecho. Destaca el que está inmediatamente detrás de San José con la oveja cargada sobre los hombros. Al fondo, puerta, muro, pero no hay apenas espacio. En la parte alta de la escena, dos angelitos, entre un semicírculo de nubes sostienen el letrero "Gloria in excelsis Dei". Entre los ángeles y el letrero la luz dorada de la divinidad.

Columna salomónica como la que enmarca la hornacina y que también tiene detrás una pilastra de fuste ondulado y con decoración vegetal inscrita.

Fotogr. 14

Segunda calle: Anunciación. El marco de la escena es semicircular en la parte superior.

La Virgen a la izquierda ante el libro de oraciones que está leyendo. La figura de María parece ondularse por efecto del ropaje. El libro que lee está sobre un atril onduladísimo que forma una voluta en la base y otra donde se apoya el libro. Delante un jarrón. Detrás, la puerta de la habitación con la cortina recogida.

A la derecha, el arcángel Gabriel acaba de aparecer sobre una enorme masa de nubes. Figura ondulada como la masa de nubes que lo sostienen. Tiene la mano derecha levantada y con el índice señala al Padre que está en lo alto. Esta es una figura de medio cuerpo, larga barba, bendiciendo a María con la derecha y sosteniendo el globo del mundo con la izquierda. Debajo de él el Espíritu Santo y ambos rodeados de una masa de nubes que se une a la del ángel.

Por último, la columna salomónica a la que se adosa una decoración vegetal, muy ondulada, que se une al muro del templo.

Lado Epístola-

15

Primera calle: Presentación del Niño en el templo. Escena en marco rectangular.

Escena con bastante espacio a lo que contribuyen las arquitecturas en varios planos. La Virgen está arrodillada, a la izquierda. Frente a ella el sacerdote sostiene al Niño. Unas cortinas rojas que se retiran, como impulsadas por el

viento, permiten que se vea al sacerdote. A uno y otro lado del sacerdote, acólitos. Detrás de María, San José y otra figura masculina. Destacan María, pero sobre todo el sacerdote y el Niño que quedan elevados sobre las gradas.

Al fondo arquitecturas: bóvedas, arcos, pilares, muros.

En la parte superior izquierda, ángeles entre nubes.

A continuación columna salomónica como su correspondiente del lado del Evangelio.

otogr. 16

Segunda calle: La Visitación. El marco de la escena es semicircular en la parte superior.

En el centro y, en primer término, María y Santa Isabel se abrazan. El plegado de sus indumentarias es voluminoso, pero algo quebrado. Por la puerta de la casa asoma San Zacarías y detrás de María está San José. Tras José un árbol ondulado por el viento.

En la parte alta de la escena dos angelitos volando y sobre ellos una masa de nubes formando un semicírculo.

Por último, columna y decoración vegetal adosada al muro como en el lado del Evangelio.

" 17a y
17b

Tanto del lado del Evangelio como del de la Epístola hay un entablamento entre el primero y segundo cuerpo. Consta de friso y cornisa. El friso tiene decoración vegetal y en la primera calle del Evangelio y Epístola una cabeza de angel bajo la cornisa y otra mayor encima de ella. En la calles extremas, un medallón ovalado ocupa el centro del friso hasta la cornisa. Está en saliente como la cornisa. Liso en su interior está rodeado de una vegetación ondulada y tiene tres cabezas de ángeles, una a cada lado y otra en la parte superior. También en las dos calles extremas, sobre la cornisa hay un frontón roto y al romperse forma unas volutas muy pronunciadas. Son muy similares a l. frontón de la calle central.

Segundo cuerpo-

" 18a y b

Calle central. Asunción de la Virgen. La escena es de tamaño algo menor que las laterales, ya que se encuentra sobre la hornacina principal que invade parte del segundo cuerpo. A ambos lados dos cuartos de columna y columna, prolon-

gación de las correspondientes de la calle principal. Son de menor altura, sin embargo. Tienen seis espiras. Con racimos y hojas de parra los cuartos de columna, las columnas, además, angelitos.

La Virgen está en el centro de la escena, sobre una peana y rodeada de ángeles que la ayudan a subir cogiéndole la túnica y el manto. En torno a ella un círculo de nubes también con algunos ángeles.

En la parte inferior, entre la peana y por debajo del círculo de nubes queda un espacio aproximadamente triangular a cada lado, ocupado por los apóstoles divididos pues, en dos grupos.

Lado Evangelio.

Primera calle: Pentecostés. En marco rectangular.

En el centro, sobre unas gradas la Virgen. A uno y otro lado de la Virgen, los apóstoles distribuidos en dos grupos iguales. Sobre ellos, el Espíritu Santo que está en línea recta sobre la cabeza de la Virgen. En torno al Espíritu Santo un círculo de nubes y de éstas salen las lenguas de fuego.

Entre el círculo de nubes y lenguas y los extremos de la escena se ven algunos de los elementos arquitectónicos de la habitación donde están: puerta y muro a la izquierda, muro y pilar a la derecha.

Columna salomónica de seis espiras, capitel compuesto y los mismos elementos que las descritas a uno y otro lado de la calle central.

Segunda calle: Resurrección.

Tumba y soldados en la parte baja. Cristo resucitando ocupa gran parte de la escena. El paño de pureza se ondula hacia la izquierda. A la derecha el estandarte. En torno a Cristo un círculo de nubes casi completo, sólo interrumpido en la parte alta por la propia cabeza de Cristo que lo sobrepasa.

Por último, columna como las ya descritas.

Lado Epístola.

Primera calle: Tránsito de la Virgen.

La Virgen aparece recostada y cubierta con un manto azul. Junto a la cabecera un angel y a continuación los após-

fotogr. 19

" 20

" 21a y b
y 22

toles contemplándola. Forman una masa compacta a lo largo de la cama en la que está tendida la Virgen. En primer término, y por tanto del lado opuesto al de los Apóstoles, un angel situado hacia la mitad del lecho de la Virgen. La mira y sostiene con la mano derecha una vara.

En la parte superior de la escena, dos círculos de nubes y dentro de cada uno de ellos un angel, el de la derecha con un laúd y el de la izquierda con una trompeta.

A continuación columna salomónica como las ya descritas..

Segunda calle: Ascensión..

En la parte inferior y extremos derecho e izquierdo, la Virgen y los Apóstoles. Ocupando gran parte del espacio Cristo ascendiendo, rodeado de un círculo casi completo de nubes, sólo interrumpido en la parte superior. La composición de esta escena es muy similar a la de la Resurrección.

Por último columna y decoración vegetal adosada al muro del templo.

Atico-

Calle central: Coronación de María.

María en el centro coronada por el Padre y el Hijo que están a derecha e izquierda respectivamente. El Hijo sostiene la cruz, el Padre el globo del mundo. Sobre la cabeza de María el Espíritu Santo, de manera que si trazáramos un triángulo cada una de las personas de la Trinidad estaría en un ángulo. A cada lado del Espíritu Santo, nubes que forman semicírculo y llegan hasta el Padre y el Hijo.

Sobre el entablamento de la escena inferior -Asunción- un frontón que se rompe enseguida formando unas volutas muy pronunciadas y un angelito junto a cada voluta sosteniendo una palmatoria con una vela.

Flanquean la escena columna y cuartos de columna salomónicas de seis espiras y capitel compuesto. Racimos, hojas de parra y las columnas, además, ángeles en disposición helicoidal.

Sobre esta escena un entablamento muy saliente, a modo de cubierta, y semicircular en su parte central. Tiene una serie de motivos decorativos. En sus extremos se inicia

Fotogr. 22

" 23

un frontón que se rompe enseguida y forma unas volutas muy pronunciadas . Sobre cada trozo de frontón, un angelito con brazo en alto.

En el centro de este entablamento, y como remate de todo el retablo, la Virgen en el Niño en brazos y un angelito a cada lado de la Virgen.

Lado Evangelio.

Sobre el entablamento del segundo cuerpo se asientan las figuras del ático. El entablamento consta de friso con decoración vegetal y cabezas de angel en el centro de cada calle y cornisa en saliente.

fotogr. 24

Sobre la primera calle Santo Domingo de Guzmán, con la cruz de doble travesaño y el hábito dominico. Rodeado de un círculo que tiene en su parte inferior una concha y, a los lados, como saliendo de unos tallos, ángeles de medio cuerpo que se adaptan a la curva del círculo. En la parte superior del círculo, y por tanto encima de la cabeza del santo, una cabeza de angel y sobre ésta un angel de cuerpo entero, con grandes alas y brazo izquierdo levantado y dirigido hacia delante.

A continuación un niño regordete.

En la parte del ático que está sobre la segunda calle un frontón que se rompe, una balaustrada y sobre ésta la Fe.

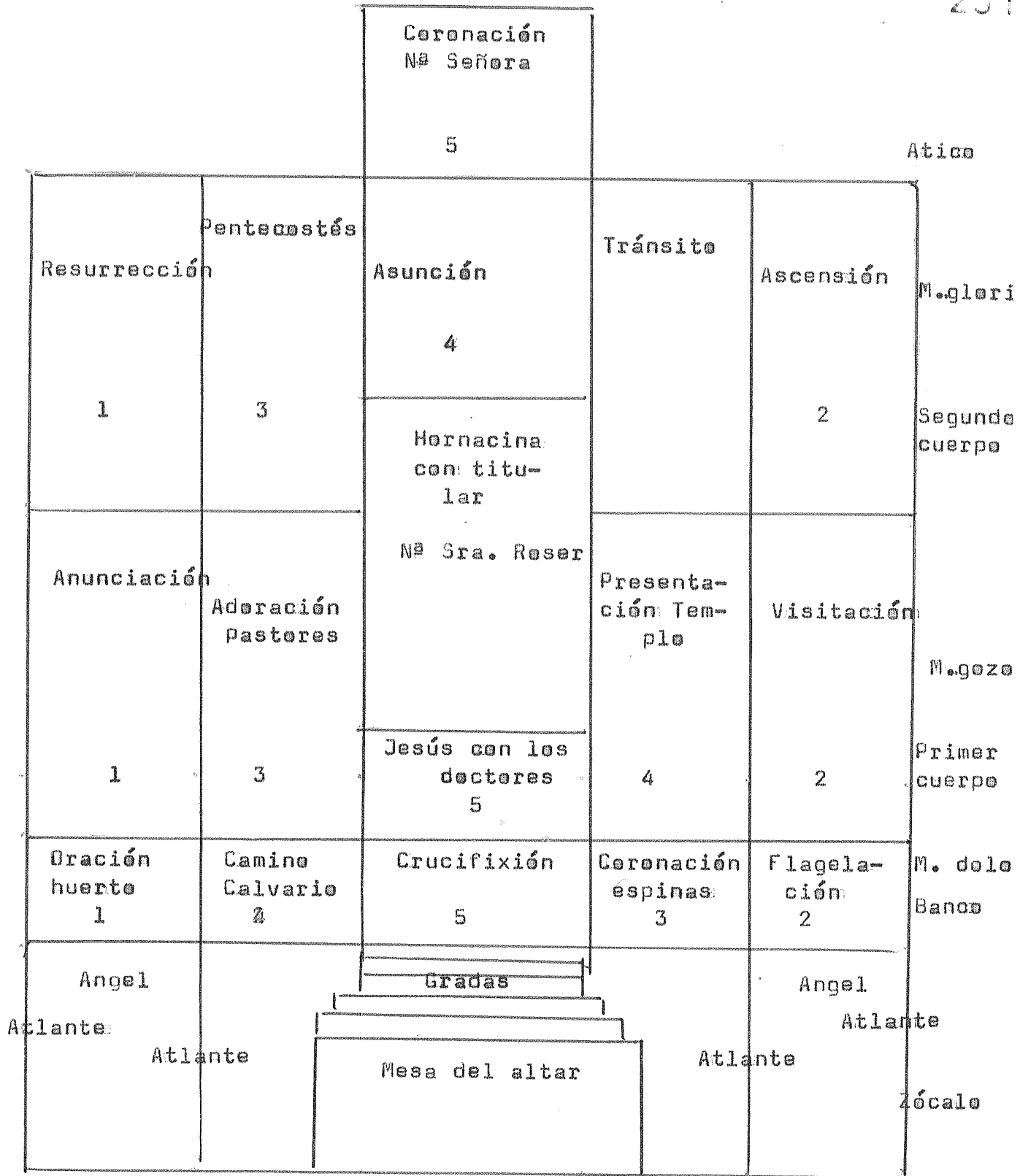
Lado Epístola.

fotogr. 25

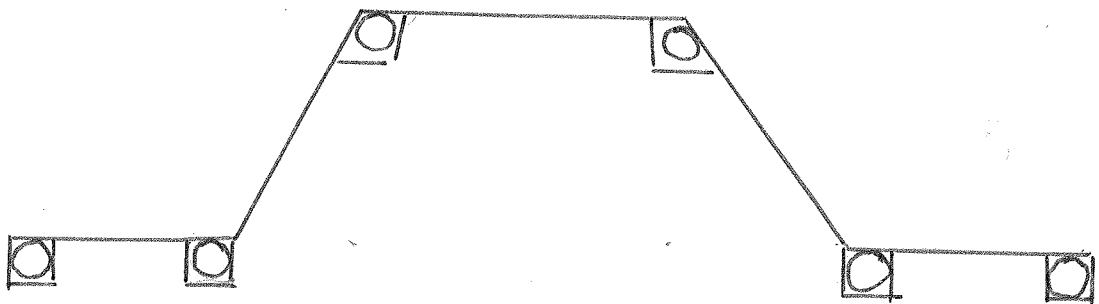
Sobre la primera calle un santo dominico que sostiene un libro abierto con la derecha y una cruz con la izquierda. Rodeado de un círculo con los mismos elementos y figuras que el que rodea a Santo Domingo.

Entre la primera y segunda calle, también un niño juguetero y sobre la balaustrada de la segunda calle una figura difícil de identificar.

La capilla en la que está este retablo tiene en sus muros laterales dos lienzos con motivos marianos: el tema de Pentecostés en el lado del Evangelio y el de la Asunción en el de la Epístola.



PLANTA.



RETABLO DE SANTA TERESA
Convento de Carmelitas de Vic

Es el retablo mayor de la iglesia del convento y ocupa toda la altura de la cabecera hasta la bóveda.

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autor:	COSTA, Pau	
Firma contrato:	1703, febrero, 10	
Cliente:	convento Carmelitas	
Precio:	900 L.B.	
Planta:	lineal	
Nº cuerpos:	zócalo, banco, un cuerpo, ático	
Nº calles:	tres	
Iconografía:	hagiográfico.	

fotografía 1.

Zócalo-

Está constituido por las dos puertas laterales.

" 2 En la calle del Evangelio figura de San Pedro en al-
torrelieve sobre la puerta dorada. La puerta es de arco de me-
dio punto y a partir de las impostas forma una concha.

San Pedro lleva nimbo, barba y toda la figura es ro-
busta. Lleva una túnica que le cae en pliegues amplios y algo
quebrados (ej.: el brazo). Del brazo derecho le cuelgan dos
grandes llaves.

" 3 En la calle de la Epístola está la figura de San Pa-
blo. Con nimbo, larga barba, figura menos fornida que la de
San Pedro. Con la mano izquierda sostiene la espada. El manto
se dobla en diagonal por delante de su cuerpo y está bastante
plegado.

La puerta sobre la que está San Pablo es igual a la
de la calle del Evangelio.

" 1 Gradas-
Sobre el altar hay cuatro gradas, decoradas con moti-
vos vegetales y a partir de la última se inicia el banco.

Banco-

" 4 y 5 Calle central. Tiene en el centro el manifestador con-
vexo. Las pinturas -escena de la Anunciación- forman las puertas
del manifestador. Está rematado por una pequeña cúpula. Esta

tiene en su base un entablamento mixtilíneo y sobre éste una balaustrada que, de trecho en trecho, forma unos balcones en saliente. La cúpula tiene unas nerviaciones y decoración vegetal en los espacios entre nervio y nervio. Tiene un angel configura de niño en su parte frontal. Por último, tiene un cuerpo de remate (como una linterna, pero sin ser tal) también decorado y sobre este cuerpo un pelícano.

gr. 4 Al derecha e izquierda del manifestador, unos medallones ovalados con los bustos de San Luciano, lado Evangelio, y San Marciano, lado Epístola, identificados por los letreros. El óvalo que encierra los bustos tiene una rica decoración vegetal.

Entre el manifestador, medallón y cartelas que delimitan la calle central del banco hay una rica y variada decoración, con predominio de los elementos vegetales.

6a,b,c. La cartela que separa la calle central de ambas laterales está formada por un angelito a modo de atlante. La cartela tiene en su parte frontal una cabeza de angel con alas en torno al cuello a modo de collar. En los extremos laterales, a la altura de la cabeza del angel, forma unas volutas. Sobre la cabeza del angel hay un entablamento con dos molduras cóncavas, separadas por dos estrechas convexas. Sobre éste un friso de rica decoración vegetal y sobre éste una peana en la que se apoya la basa de las columnas del cuerpo principal.

5 1 y 2 Calle Evangelio. Tiene un medallón circular que encierra una tela pintada, probablemente Santo Domingo.⁽¹⁾ En torno una rica decoración vegetal, que por la parte inferior se adosa a la puerta del zócalo.

Sobre el medallón viene el entablamento que separa el banco del cuerpo principal, del que destaca el friso con la rica decoración vegetal y una cabeza de angel.

Calle Epístola. Tiene otro medallón circular como el de la calle del Evangelio. Aquí la figura pintada es, probablemente, San Francisco.⁽²⁾

Cuerpo principal-

1 y 5 Calle central. Tiene una tela pintada de grandes di-

menciones en la que se reproduce un éxtasis de Santa Teresa. San José la reviste de un manto muy blanco. El Niño, sostenido por María le coloca una corona sobre la cabeza. En la parte superior de la tela, ángeles, entre nubes, tocando instrumentos musicales.

La tela tiene un marco cóncavo decorado con elementos vegetales.

A ambos lados, columnas salomónicas con una elevada base recubierta con decoración vegetal. Tiene un fuste de cuatro espiras y capitel compuesto. El fuste recubierto también con elementos vegetales en disposición helicoidal.

fotogr. 7

La parte superior del marco de la tela se une a un entablamento, rematado por una cornisa, que avanza y se quiebra sobre las columnas salomónicas. En la parte central del entablamento, una tarjeta que inicia el texto del salmo 88: "Misericordias Domini in aeternum cantabo". La tarjeta está rematada por dos palmas, una cabeza de angel con grandes alas doradas y sobre éste, una corona.

A cada lado de las palmas, un angel de cuerpo entero en posición muy diagonal y alas bastante verticales.

Sobre la cornisa, a uno y otro lado de la corona, un águila.

Calle Evangelio. Una hornacina, que forma una concha en su parte superior, alberga la figura de San Juan de la Cruz. Está sobre una peana. Figura reproducida después de 1936. Sostiene el libro abierto con la mano izquierda y la pluma con la derecha.

8

Sobre la hornacina de San Juan de la Cruz, un medallón redondo con una tela pintada, probablemente Santa Eufrasia⁽³⁾. Un rico marco alrededor con motivos vegetales.

Santo y medallón están flanqueados por columnas salomónicas de seis espiras y capitel compuesto. El fuste rodeado helicoidalmente de hojas de parra y racimos.

Sobre todo ello, un entablamento con dos cuerpos y una cornisa. Sobre ésta se apoya la peana del santo del ático y bajo la peana y cornisa y ocupando los dos cuerpos del entablamento en su parte central, un angelito que parece

9

sostener la cornisa y peana con su cabeza y brazo.

Los dos cuerpos o frisos del entablamento tienen relieves corridos con motivos vegetales, salvo en el primer cuerpo sobre las columnas en que hay cabezas de ángeles.

Sobre la cornisa un águila a cada lado de la peana.

fotogr. 10 a y b

Calle Epístola. En la hornacina, idéntica a la de la calle del Evangelio, San Alberto de Sicilia, también reproducido después de 1936. Con la derecha sostiene el crucifijo y con la izquierda un libro abierto. Viste el hábito pardo carmelita y la manteleta blanca, como San Juan de la Cruz. Tiene a la derecha el demonio que se le aparece.

La santa del medallón que está sobre la hornacina creemos que es Santa Teresa.

Columnas y demás elementos arquitectónicos de esta calle son idénticos a los de la del Evangelio.

En el extremo de las calles del Evangelio y Epístola, las púlseras con decoración vegetal, racimos y en el centro una concha con una cabeza en su interior.

Atico-

" 7 y 11

Calle central. Tela pintada con San Miguel alanceando al diablo. El marco en torno tiene decoración vegetal.

La tela está flanqueada por un frontón que se rompe para dejarle espacio. Cada una de las partes rotas del frontón termina en unas volutas muy cerradas. Recostado en cada trozo de frontón, un angel, que tiene, por tanto, una posición diagonal, cubierto con una túnica estampada que le deja pecho y una pierna al descubierto. Tiene alas de una verticalidad semejante a la de las victorias clásicas. Las plumas de las alas semejan ser realmente plumas de ave, alternando el rojo y el gris.

A uno y otro lado del marco del cuadro de San Miguel una pilastra rematada con cabeza de angel. Rematando la tela un entablamento y en el centro el escudo de la Orden Carmelita, coronado y del que salen, a ambos lados, unas guirnalda que en diagonal lo unen con el entablamento. Junto a cada guirnalda un angelito, en posición diagonal, con

alas muy desplegadas tocando una trompeta.

Calle Evangelio. Sobre la peana, el profeta Elías con larga y poblada barba. Sostiene con la derecha una espada flamígera en posición vertical.

Tras él, un fondo de decoración vegetal con grandes hojas muy curvadas.

Calle Epístola. Sobre la peana está el profeta Eliseo. También con larga y poblada barba. Sostiene un bastón con su mano izquierda.

Tras él, la misma decoración que en la calle del Evangelio.

NOTAS:

(1) Junyent, Eduard: El retaule major de l'església de Santa Teresa. "Vic". 1966.

(2) Ibidem

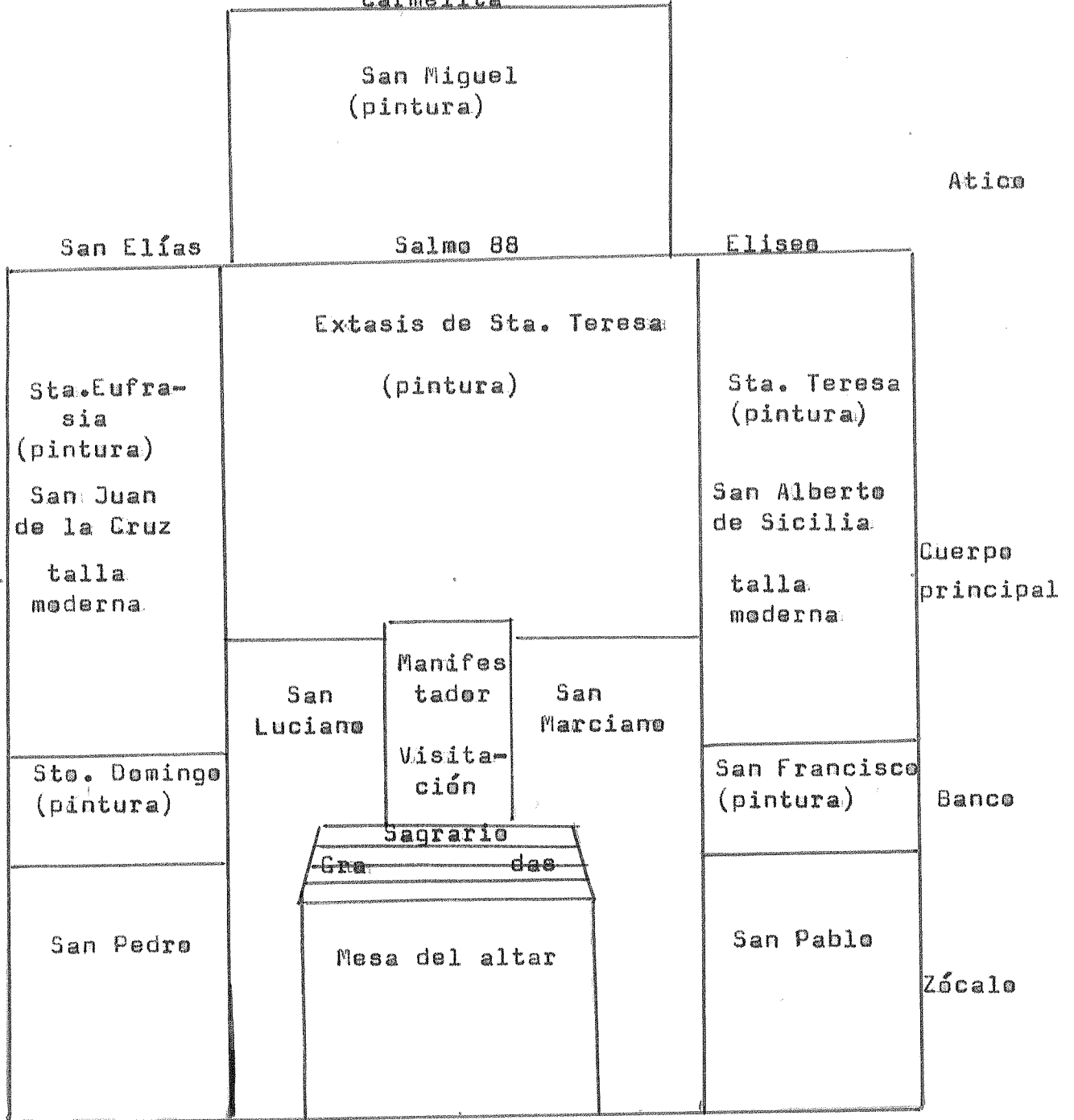
(3) Ibidem

fotogr. 12

" 13

RETABLO DE SANTA TERESA
Escudo Orden
Carmelita

257



PLANTA



200

RETABLO DE SAN ISIDRO
Parroquia de St. Boi de Lluçanés

Ocupa la pared del fondo de una capilla lateral de la iglesia.
La primera del lado de la Epístola.

1. fotogr.

Escultura

Policromía

Autor: MORATO, Joan Francesc

Firma contrato:

Fecha recibo: 1700, enero, 4.

Cliente: parroquia

Precio: 160 L.B. Terminada 1780

Planta: lineal

Nº cuerpos: zócalo, banco, dos cuerpos, ático.

Nº calles: tres

Iconografía: hagiográfico.

2 y 3 Zócalo- Tiene escudo tanto en el lado del Evangelio como en el de la Epístola. Tiene el campo sinople y con un cañón. Decoración ondulada en torno, Una cabeza de angel encima del escudo.

" 4 Gradas de altar- Dos gradas sobre la mesa del altar. La inferior con decoración vegetal muy ondulada. La superior tiene, además, dos cabezas de ángeles.

" 5 Banco-

Tiene decoración vegetal en sus tres calles.

" 6 Primer cuerpo-

Dividido en tres calles casi iguales. Las columnas y medias columnas salomónicas que separan las calles son iguales. Separa calle central de las laterales; una columna salomónica con un cuarto de columna salomónica a cada lado. En los extremos de las calles laterales tenemos cuarto de columna y columna, ésta en el extremo de la calle. Son, pues, en total, cuatro columnas salomónicas y seis cuartos de columna. Son de cinco espiras y capitel compuesto. Las espiras están rodeadas de hojas de parra, racimos y algún ave.

Las pulseras quedan completadas por una ornamentación vegetal de grandes motivos que se adosa a su parte exterior.

" 7 Calle central. Hornacina algo mayor que las hornacinas de las calles laterales. En la hornacina la figura de San Isidro (posterior a la guerra civil). Las pilastras de la hor-

nacina tienen una sencilla decoración vegetal. Sobre la hornacina un altorrelieve, en forma de peana, rodeado de decoración vegetal, compuesta de tallos y flores muy curvadas. Bajo la decoración descrita y en las enjutas, cabezas de ángeles. Sus alas tienen que adaptarse al espacio, por eso una de ellas queda por debajo de la cabeza del ángel.

Calle Evangelio. Hornacina para santo vacía.

fotogr. 8 Sobre el arco de la hornacina una cabeza de ángel con alas en forma de collar y unas hojas en las enjutas. Sobre el ángel decoración vegetal que termina en ambos extremos en curvas muy pronunciadas.

" 7 Calle Epístola. La hornacina tiene un santo posterior a la guerra civil. El resto de la calle es idéntico a la del Evangelio.

" 6 Separando el primer cuerpo del segundo, un entablamento muy sencillo. Se quiebra y avanza sobre las columnas y cuartos de columnas salomónicas. Sobre las columnas salomónicas tiene el aspecto de un cimacio. Y es aquí en las únicas partes que tiene algo de decoración. Es vegetal y consiste en unas hojas en disposición radial. La cornisa sobresale bastante.

Segundo cuerpo-

" 11 Calle central. Tiene amplia hornacina en la que sobre una peana tenemos la figura de una santa. Es moderna.

Al ambos lados de la hornacina y partiendo de la parte inferior, o sea de la cornisa a partir de la cual se inicia el segundo cuerpo, un ángel arrodillado, de perfil, mirando hacia la santa el del lado del Evangelio y hacia el frente el del lado de la Epístola. Junto a ellos, una repisa en la que tenemos una concha. Sobre ésta se apoyan los pies de un ángel que ocupa el resto de la altura y viene a sustituir a una columna, a modo de atlantes. Sobre la cabeza del ángel una especie de capitel con volutas.

Los ángeles atlantes que flanquean la hornacina, van casi desnudos. Sólo un pequeño manto se ondula en torno a algunas partes de su cuerpo y les sirve de paño de pureza. Están tocando una trompeta y tienen unas grandes alas, verticales y doradas.

El marco de la hornacina tiene una decoración vegetal

en lo que podrían ser unas estrechas pilastras hasta la altura de las impostas. A partir de éstas, el arco de la hornacina tiene tres molduras lisas. En las enjutas, cabezas de ángeles.

Calle Evangelio. Marco rectangular con una escena en al-
toger. 12
alterrelieve: martirio de Santa Eulalia. Crucificada en una cruz aspada un soldado romano atraviesa uno de sus brazos con una lanza. La santa lleva nimbo, tiene la mirada dirigida a lo alto y lleva una túnica que ha quedado rasgada y deja al descubierto un pecho y un brazo. La túnica, de pliegues poco profundos, se adapta a su cuerpo y se ondula en la parte inferior.

Cabe destacar las diagonales de la escena: muy acusada la de la lanza que atraviesa a la santa, la de los brazos, algo menos la de sus piernas y cuerpo y también muy marcada la de una pierna del soldado.

Sobre esta escena, en disposición apaisada, sale el busto de una figura de una elipse. A ambos lados de la elipse decoración vegetal: hojas movidas y algo curvas que llegan hasta el extremo del rectángulo.

En el extremo de la calle, media columna salomónica de seis espiras y capitel compuesto. A lo largo de la media columna y en disposición helicoidal hojas de parra y racimos. A continuación decoración vegetal, muy curvada y ampulosa, constituye la parte extrema del retablo.

Junto a la media columna un pedestal sobre el que hay un angel arrodillado, de perfil, pero con la cabeza dirigida al frente. Lleva túnica corta, anudada a la cintura y amplios calzones. Delante del pedestal una decoración de elementos vegetales, ampulosa que termina en una voluta.

Calle Epístola. Tiene los mismos elementos arquitectónicos y decorativos que la calle del Evangelio.

Dentro del marco rectangular hay también una escena de martirio. Podría ser el de Santa Catalina de Alejandría.

En al-
toger. 13
terrelieve la santa arrodillada, con las manos juntas en actitud de oración. Lleva una túnica con pliegues amplios y quebrados. A su lado el verdugo con la espada en al-

to para cortarle la cabeza.

Tras ambos, en bajorrelieve, una fortaleza. A la derecha un personaje, también en relieve más bajo que las dos figuras principales, con el brazo en alto como si diera la orden para la ejecución. Su situación en el extremo superior derecho no es sólo para destacarle. También se supone que está más alejado. Está bajo un dosel con cortina recogida y se supone sobre una tribuna.

Al los pies de la santa y verdugo y hasta la tribuna del personaje, matas de hierbas superpuestas, lo que denota escasa capacidad para simular el espacio.

Sobre este relieve del martirio, otro en disposición apaisada, igual que el de la calle del Evangelio.

Entre el segundo cuerpo y ático un entablamento compuesto de: friso decorado con bajorrelieves y dos cabezas de ángeles situadas en el centro de cada una de las calles laterales. Los elementos decorativos son, en su mayor parte, vegetales.

Sobre el friso una cornisa en saliente.

Atico-

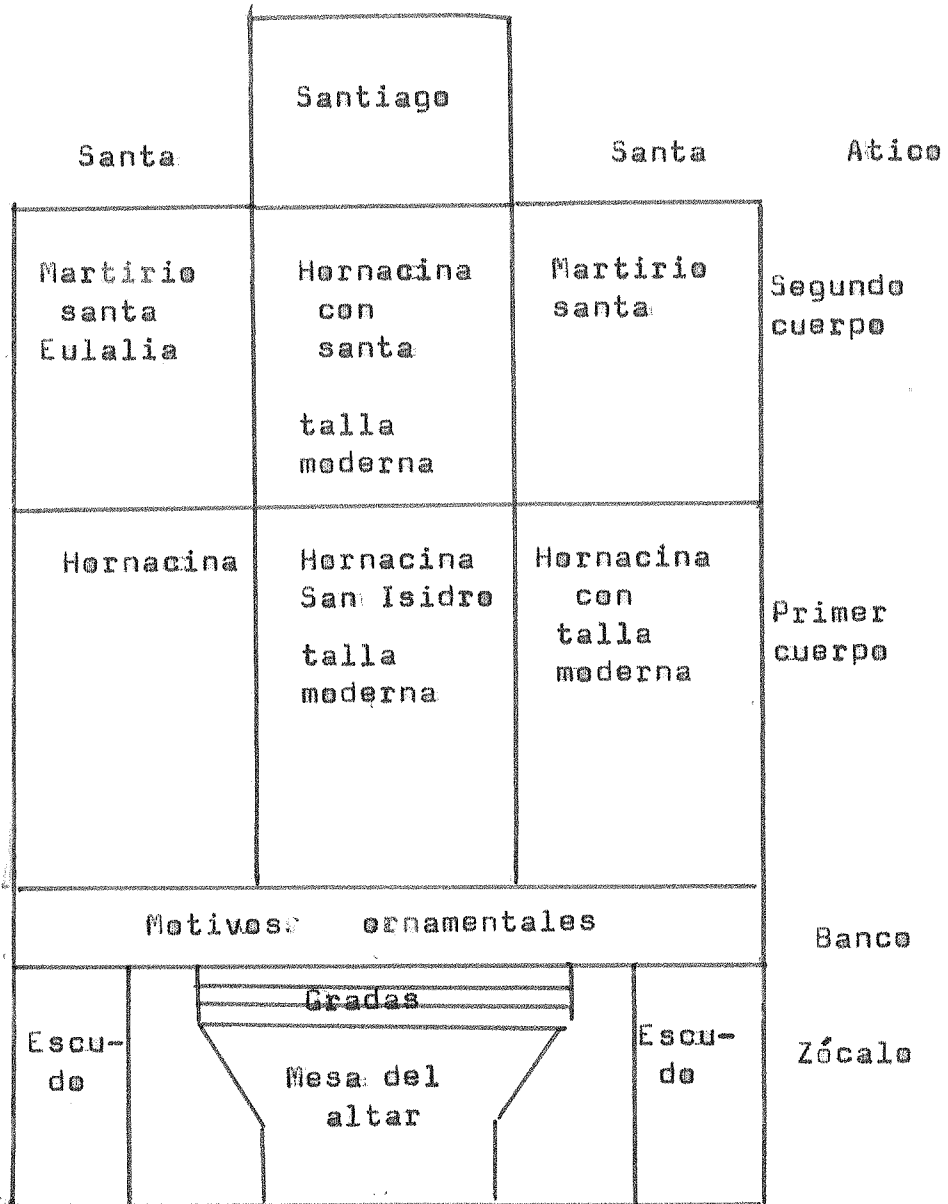
Calle central. Marco cuadrado en el que hay un altorrelieve con Santiago Apóstol. El santo galopa sobre un caballo blanco. Sobre este relieve, dos ángeles sostienen un table-ro con la fecha 1780 (se debió terminar el dorado en dicha fecha). Los ángeles, casi desnudos, y con alas doradas y muy desplegadas. Flanqueando el relieve de Santiago, ángeles tocando el laúd.

Calle Evangelio. Frontón roto con unas volutas muy pronunciadas. En el espacio que queda entre ambas volutas un medallón ovalado con una santa en altorrelieve.

Calle Epístola. Estructuralmente igual a la calle del Evangelio. La santa del medallón es distinta.

RETABLO DE SAN ISIDRO

1780



PLANTA



RETABLO DE NUESTRA SRA. del ROSER
Parroquia de San Esteban de Olot

Este retablo se encuentra en una de las capillas laterales de la iglesia, lado del Evangelio.

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autor:	COSTA, Pau	
Firma contrato:	1704, enero, 16.	
Cliente:	Cofradía del Roser	
Precio:	2.000 L.B.	
Planta:	curvilínea	
Nº de cuerpos:	banco, dos cuerpos, ático.	
Nº de calles:	cinco	
Iconografía:	Mariano, cristífero y hagiográfico.	

Fotograf. 1

Este retablo ocupa toda la altura de la capilla y en planta se adapta al espacio, por lo que forma una especie de concha.

"

2

Banco-
Calle central. Queda a mayor altura que el resto del banco.

Escena de la Crucifixión. Cristo no ha expirado todavía puesto que tiene la cabeza levantada. Ocupa el centro de la composición. A la derecha Longinos, a caballo y con la lanza en posición diagonal. En la otra mano, la derecha, Longinos lleva un estandarte rojo, también en posición diagonal por lo que forma un aspa con la lanza. A la izquierda de la composición, una masa de nubes de entre la que sobresalen ángeles y en la parte baja la Magdalena cogida a la Cruz y con el rostro alzado hacia Cristo. Junto a ella María, acompañada de otra de las santas mujeres. Los mantos de las tres son ampulosos pero con pliegues suaves. En el extremo izquierdo, y al fondo, unas edificaciones en relieve muy bajo.

La escena queda en profundidad y dentro de un marco mixtilíneo. En torno al marco -dorado y con motivos vegetales- angelitos casi desnudos en posiciones movidas. Hay uno a cada lado del marco y cinco en la parte superior, éstos a modo de atlantes, ya que parecen sostener con su cabeza y con sus

manos la repisa sobre la que está la hornacina de la Virgen del Roser. Los dos que están a uno y otro lado del angelito central forman -de la cabeza a los pies- una diagonal muy marcada.

Entre esta escena central y la primera del lado del Evangelio, un angel de medio cuerpo dentro de una especie de concha, flanqueado por dos angelitos de cuerpo entero, muy movidos y casi desnudos. Sobre la concha y la cabeza del angel una cabeza de angel con alas.

3
" 4 Lado Evangelio. La primera calle tiene la escena de Cristo con la cruz a cuestas. La escena está dentro de una elipse. En el centro, la figura de Cristo inclinada por el peso de la cruz. Su túnica tiene pliegues menudosos y suaves. Lleva la corona de espinas. Un soldado le arrastra con una cuerda que lleva atada al cuello. Detrás de Cristo, Cirineo le ayuda a sostener la cruz. Tras Cirineo, María y las ^{santas} mujeres que le siguen. Hay, además, otras figuras, de manera que resulta un grupo compacto.

La escena está rodeada por un marco con motivos decorativos vegetales muy ondulados y dorados. La parte superior tiene en el centro una corona. La inferior una concha. A derecha e izquierda de la elipse, un angelito, casi desnudo, en posición vertical, apoyando sus pies en los motivos vegetales del marco.

5 A continuación, en una hornacina poco profunda, que tiene forma de concha en la parte superior, un angel en alto relieve, de cuerpo entero con túnica que deja al descubierto un hombro y parte del brazo derecho y pierna izquierda hasta la rodilla. Es el desvestimiento propio del barroco avanzado. Junto a su pierna derecha el escudo de Olot, que tiene el campo partido. En la diestra cuatro barras de gules sobre fondo de oro. En la siniestra, una pluma sobre fondo sinople. La concha de la parte superior de la hornacina está flanqueada por dos angelitos cuyo cuerpo forma una diagonal. Son figuras muy movidas. A uno y otro lado de la hornacina una decoración vegetal muy carnosa y ondulada.

6 Por último, la segunda calle con la escena de la Flage-

lación. En el centro Cristo. Sólo lleva paño de pureza. Atado a una columna baja, el torso se le inclina hacia delante. A uno y otro lado de Cristo las figuras que le están azotando, en posición diagonal. Tras éstas, soldados romanos aunque portan armas e indumentaria del XVII. Al fondo el pretorium, desde donde las autoridades dirigen la flagelación del reo. El turbante indica que son judíos. El suelo contribuye a crear espacio y la escena tiene, efectivamente, bastante profundidad, con varios planos de relieve.

El marco mixtilíneo, rodeado de elementos vegetales muy ondulados. En su extremo izquierdo un angelito, muy regordete, mete sus manos entre las ondulaciones de los elementos vegetales. Tiene el cuerpo inclinado hacia delante.

Lado Epístola. Entre la calle central y la primera de la Epístola, también un angel de medio cuerpo dentro de una especie de concha como en el lado del Evangelio.

ogr. 7

En la primera calle la escena de la corona de espinas. Cristo tiene el cuerpo inclinado y las piernas dobladas. Con unos palos le están encajando la corona. Al fondo unos pilares y arcos. A la derecha un soldado de guardia, con la pica y en el extremo izquierdo dos más.

El marco de la escena es igual a la escena correspondiente del lado del Evangelio.

A continuación, el angel en la hornacina y junto a él el escudo de Olot, como su correspondiente del lado del Evangelio.

a y 8b

En la segunda calle, dentro de un marco mixtilíneo, rodeado de elementos vegetales, la escena de la Oración del huerto.

En primer término y a la izquierda, Cristo arrodillado está orando en el momento en que se le aparece el angel que sostiene el cáliz. A la derecha de Cristo, los discípulos dormidos y en el extremo derecho un gran olivo, ligeramente arqueado. Al fondo, los soldados romanos acompañados por Judas, que se dirigen al huerto para prender a Cristo.

Por último, el angelito como el correspondiente del lado del Evangelio.

Primer cuerpo-Calle central. Virgen del Roser en una hornacina

fotogr. 9

cubierta con un templete trilobulado. Virgen y Niño están sobre una peana en cuya base hay tres cabezas de ángeles.

La Virgen de facciones suaves y rostro dulce y risueño sostiene con el brazo izquierdo a Jesús y con la mano derecha el rosario que entrega a Santo Domingo de Guzmán que está arrodillado a la izquierda. El Niño sostiene también un rosario que parece querer entregar a Santa Catalina de Siena que está arrodillada a la derecha.

La Virgen lleva corona y nimbo radiado con las doce estrellas. Túnica y manto plegados, con pliegues amplios y suaves. El manto forma grandes ondulaciones en su parte inferior. Sto. Domingo viste el hábito de la orden y lleva el libro de fundador. Sta. Catalina viste también hábito.

Todo el grupo -Virgen con Niño y ambos santos- forman una composición piramidal, de manera que puede inscribirse en un triángulo, cuyo vértice superior sería la cabeza de la Virgen.

Ver también
fotogr. 1

La parte interior de la hornacina está decorada con bajorrelieves. La parte exterior del templete que corona la hornacina tiene un arco trilobulado. En el arco central el Ave María en línea recta con la cabeza de la Virgen. El Ave María está coronado y tiene en su parte inferior una cebecita de angel. Está sostenido por dos angelitos en posición diagonal.

Fotogr. 10

Dos columnas salomónicas separan la calle central de la primera del lado del Evangelio. Son columnas de cuatro espiras y capitel compuesto. En el tercio bajo tienen un angelito. El fuste con follaje en disposición helicoidal. Las columnas están sobre repisas. En el espacio que queda entre ambas columnas la figura de Santa Ana, también sobre repisa. Lleva nimbo. El manto le cubre la cabeza y se ondula en pliegues amplios y en diagonal. Coloca su mano derecha sobre el pecho. Es persona de avanzada edad como se representa siempre a Santa Ana.

Lado Evangelio. Escena de la Adoración de los Pastores.

Composición dentro de un óvalo. El marco del óvalo tiene decoración vegetal y en cada una de las enjutas de la parte superior, un angelito.

Las figuras se agrupan en torno al Niño. Está en la cuna de mimbre y sobre un paño que sostiene la Virgen de una forma que es como si claramente quisiera mostrar al Niño.

Detrás de la Virgen está San José y entre las cabezas de ambos, asoman el buey y la mula. A la izquierda están los pastores. En la parte superior de la escena, ángeles entre nubes. Uno de ellos sostiene el letrero Gloria in excelsis.

La Virgen lleva un manto que forma unas ondulaciones amplias, muy elegantes y unos pliegues suaves. Es azul en su parte interna y dorado al exterior. También es similar el pliegado del manto de San José.

El grupo de pastores frente al Niño llama la atención por la elegancia con que van vestidos y también por el refinamiento de sus posturas.

El compacto grupo de ángeles y nubes es de un gran dinamismo.

En esta escena hay dos planos de relieve: en el primero la Virgen, Niño y pastores, en el segundo las demás figuras..

Separando esta calle de la siguiente también dos columnas salomónicas, como las antes descritas, y en el espacio entre ambas, San Bernardo. Este sobre una repisa, de cuerpo entero. Con el hábito blanco cisterciense que cae en pliegues suaves y elegantes, el báculo abacial y el libro de la Regla.

La escena de la segunda calle del lado del Evangelio es la Anunciación. Escena en un marco rectangular decorado con elementos vegetales.

A la derecha, la Virgen delante de un reclinatorio sobre el que está abierto el libro de oraciones que leía. Vuelve cabeza y cuerpo ante el anuncio del Angel, situado a la izquierda. Entre la Virgen y el angel, en el suelo, un jarrón dorado y muy curvado, especialmente su asa. El jarrón tiene en relieve la cabeza de un angel.

124
101
fotogr. 111

101
" 12 y 13

Sobre el angel está el Espíritu Santo del que emanan los rayos y sobre éste Dios Padre de medio cuerpo, con los brazos abiertos y levantados. A la derecha del Padre y Espíritu Santo, angelitos flotando recogen las cortinas de la sala para que pueda verse la escena.

El plegado de la indumentaria de María, especialmente el manto tiene la elegancia que hemos visto en varias ocasiones en este retablo. Y como siempre el plegado es suave y ampuloso.

El angel, flotando entre una masa de nubes, es una figura también elegante y dinámica. Tiene en su mano izquierda un ramo de lirios y levanta el brazo derecho al anunciar. Por entre las nubes sobre las que flota el angel hay cabezas de angelitos.

Enmarcando esta escena en el extremo izquierdo, una columna salomónica, recubierta de hojas de vid y racimos, como las anteriores.

Lado Epístola. Entre la calle central y la primera calle del lado de la Epístola, dos columnas salomónicas semejantes a las del lado del Evangelio. Entre ambas San Joaquín. Su posición es correspondiente a la de Santa Ana. Lleva una barba muy ondulada y poblada, coloca su brazo izquierdo sobre el pecho y con la mano derecha sostiene el cayado curvo. Su túnica, muy ondulada también, parece impulsada por el viento.

Primera calle: Presentación en el Templo. Escena en un marco ovalado como la correspondiente del lado del Evangelio.

A la derecha María, San José y otros acompañantes que llevan al Niño, éste en primer término. Una niña entrega una ofrenda, con tórtolas, al sacerdote. Este, situado a la izquierda y acompañado de un acólito que sostiene un candelabro. Entre ambos grupos y en el fondo, el candelabro de los siete brazos y sobre él una masa de nubes entre las que asoman cabezas de ángeles. De entre las nubes salen los rayos de la divinidad que quedan en línea recta con la cabeza del Niño.

Niño y sacerdote son las figuras que quedan más desta-

cadras. El primero por su situación central en la composición, el segundo por la majestuosidad de su propia figura, su larga y poblada barba y la especie de mitra que cubre su cabeza. Además, queda bajo un dosel y una cortina recogida.

Al fondo, el muro del templo y un arco a la derecha que puede corresponder a la puerta de entrada.

fotogr. 14 y 15 A continuación, dos columnas y entre ambas San Bruno con hábito holgado y nimbo sobre su cabeza. Se identifica por la ancha tira del escapulario que se ve a la derecha.

Segunda calle: Visitación.

15

Escena en marco rectangular como su correspondiente de la Anunciación en el lado del Evangelio.

En el centro de la escena María y su prima se abrazan, formando un grupo muy compacto con marcadas diagonales en distintas partes de su cuerpo (tronco, brazos) y también en los pliegues de sus túnicas y mantos. Al lado se encuentra la mula, al fondo San José con las manos cruzadas sobre la vara. En la parte superior de la escalinata que queda a la izquierda de las dos mujeres, un edificio. Sobre el dintel de la puerta el Ave María. De la puerta sale San Zacarías, apoyándose en su cayado curvo, vestido a la moda de la época. A continuación del edificio, una balaustrada y tras ella, a derecha e izquierda, árboles con ramas en diagonal. Sobre éstos, y por tanto en la parte superior de la escena, dos angelitos entre nubes, muy movidos, y entre ambos y las nubes, los rayos dorados de la divinidad.

Por último, la columna extrema como la correspondiente del lado del Evangelio.

fotogr. 16 y 17

Entre el primero y segundo cuerpo del retablo, un entablamento que consta de friso-decorado con angelitos, elementos vegetales y pájaros picoteando los racimos de uva- y una cornisa de remate. Este entablamento se quiebra y sobresale sobre los grupos de columnas pareadas (entre las que se encuentran los santos) y las extremas del retablo. Además, en estas partes el entablamento tiene un angelito de cuerpo entero que a modo de atlante, con su espalda doblada y con su cabeza, parece sostener la cornisa del mismo. También

cada vez que el friso llega a la parte central de las distintas escenas interrumpe la decoración vegetal para colocar un angelito de cuerpo entero y también a modo de atlante.

16 togr.

17

Sobre el entablamento, a la altura de los dos grupos de columnas pareadas que flanquean la hornacina de la Virgen, se inicia un frontón que se rompe e incurva formando unas volutas que quedan a la altura de los arcos lobulados laterales del templete que cubre la hornacina de la Virgen. También se inicia frontón sobre los otros dos grupos de columnas pareadas, pero sin su correspondiente del otro lado.

18

Segundo cuerpo-

Calle central. La Asunción. La escena está sobre la hornacina de la Virgen del Roser y también se remata con arco trilobulado, con friso y cornisa.

La Virgen ocupa la parte alta de la composición entre una masa de nubes y ángeles que la empujan hacia arriba. Destacan sus brazos abiertos y su ondulado manto azul. En la parte baja de la composición, los apóstoles. Dos de ellos miran la litera que ha quedado vacía, los demás dirigen su mirada a la Virgen ascendente. Flanqueando la escena, un ángel a cada lado, vestidos con túnica.

A continuación columnas pareadas, sobre las columnas pareadas del primer cuerpo. Salomónicas, de seis espiras, con follaje en disposición helicoidal, capitel compuesto. En los intercolumnios, San Pedro del lado del Evangelio y Sta. Rosa de Lima del de la Epístola. San Pedro lleva un libro en su mano izquierda y la llave en la derecha. Túnica muy plegada y manto también ondulado.

Lado Evangelio.

19 y 17

Primera calle: Pentecostés. Marco ovalado y elementos vegetales en el marco. Angeles en las enjutas.

La escena de Pentecostés es una composición jerárquica y simétrica.

En el centro, sobre una triple grada, la Virgen y sobre ella el Espíritu Santo emitiendo las lenguas de fuego de un rojo carmesí muy intenso. A uno y otro lado de la Virgen, los apóstoles en dos grupos de seis. Todos dirigiendo sus

cabezas hacia el Espíritu Santo y las lenguas.

El fondo de la escena tiene arco de medio punto, delante del cual está la Virgen y el Espíritu Santo. Dos laterales, más estrechos, que quedan tras los dos grupos de Apóstoles.

fotogr. 19 y 17

A continuación, una columna y delante de ella, posiblemente Santa Inés de Montepulciano, con hábito dominico, sosteniendo un libro en llamas con la izquierda. Delante de ella, una parte de frontón roto y terminado en volutas que no tiene el opuesto correspondiente.

Un espacio vacío y, por último, la segunda calle del lado Evangelio: escena de la Resurrección.

" 20a y 20b

Es de menor tamaño que la escena de Pentecostés. Tiene marco cuadrado rodeado de ángeles y elementos vegetales entre ángel y ángel. En la parte central superior tiene una corona. Gran parte del espacio está ocupado por Cristo resucitando. Rodeado de una masa de nubes que forma una perfecta curva, desde sus pies y a ambos lados hasta la parte superior del marco, donde la masa se ensancha. Entre las nubes, algunas cabecitas de ángeles. En los ángulos inferiores, derecho e izquierdo, los soldados que montan guardia.

Lado Epístola.

Doble columna y en el intercolumnio Santa Rosa de Lima con el Niño entre sus brazos. Lleva un manto muy ondulado. Tiene corona de flores.

" 21

Primera calle: Ascensión.

Escena dentro de un óvalo, simétrico en tamaño y decoración a su correspondiente del lado Evangelio.

En la parte superior, Cristo ascendiendo entre una masa de nubes que forma una perfecta curva desde sus pies y a ambos lados hasta la parte superior del marco donde la masa se ensancha (como en la escena de la Resurrección). Tiene algunas cabezas de ángeles entre las nubes.

En la parte baja y formando dos grupos, a uno y otro extremo, la Virgen y los apóstoles dirigiendo sus cabezas al Cielo y también algunos alzan sus brazos. En el centro, entre ambos grupos, la colina desde la que Cristo ascendió.

fotogr. 21 y22.

A continuación una columna y delante de ella Santa Gertrudis. Sostiene un corazón inflamado sobre el pecho. Con la izquierda sostiene el báculo de abadesa.

22

Un espacio vacío y, por último, la segunda calle. Como la opuesta correspondiente (Resurrección) es más reducida: Cristo con los doctores.

Escena jerárquica y simétrica como otras escenas de este retablo. En la parte superior, Cristo entronizado, muy destacado, ya que el trono está sobre una triple grada, conversa con los doctores del templo que forman círculo en torno a El. Tiene el brazo derecho levantado y está en actitud de bendecir.

Atico-

1

Sobre la calle central del segundo cuerpo, la escena de la Coronación de María por el Padre y el Hijo, dentro de un círculo de nubes. María está en el centro, a la derecha el Padre y a la izquierda el Hijo. A uno y otro lado de ambos, ángeles arrodillados.

19 ó 23

Sobre las columnas pareadas que separan la calle central de las laterales, figuras de ángeles sobre repisas, con túnica hasta los pies aunque deja ver una de sus piernas. Junto al ángel, un águila.

19

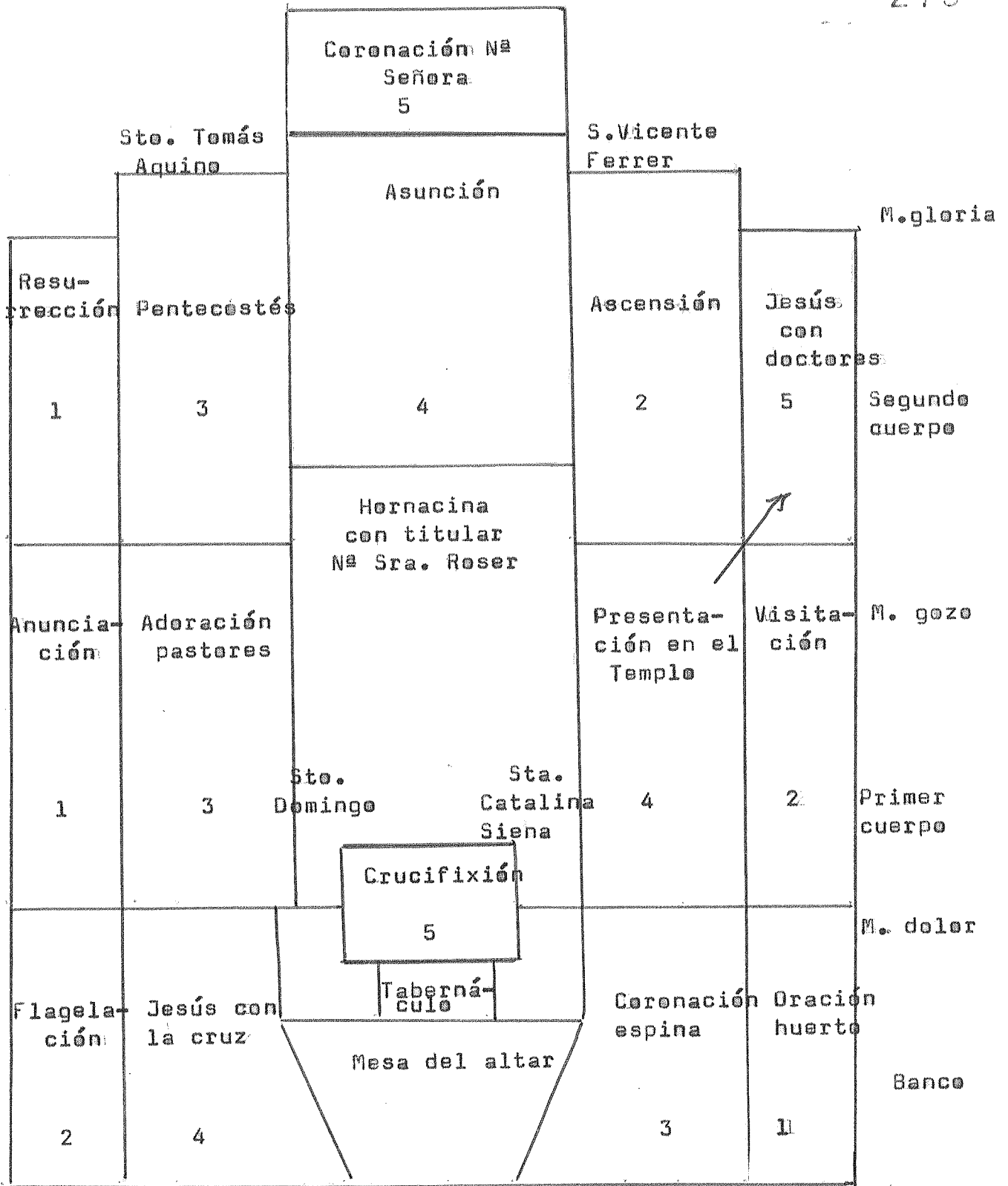
Sobre la primera calle del Evangelio del segundo cuerpo Santo Tomás de Aquino, con el sol radiado en el pecho y el libro de doctor. De medio cuerpo y casi de bulto redondo, adosado a una concha que parecen sostener ángeles a ambos lados. De la parte superior de la concha sale una cabeza de angel.

23

Por último, sobre la cornisa que reposa sobre columna junto a Santa Inés de Montepulciano, un águila.

Sobre la primera calle de la Epístola del segundo cuerpo, San Vicente Ferrer con el brazo derecho levantado en ademán de predicar. También adosado a una concha como Santo Tomás.

Sobre la columna de Santa Gertrudis, un águila.



PLANTA



RETABLO MAYOR
iglesia parroquial de Arenys
de Mar

Fotogr. 1

El retablo ocupa toda la altura de la cabecera y se adapta a ella por lo que tiene forma cóncava.

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autor:	COSTA, Pau	VINYALS, Arasma
Firma contrato:	1706, agosto, 18	1711, julio, 3
Cliente:	parroquia	parroquia
Precio:	3.300 L.B.	2.520 L.B.

Planta: cóncava

Nº cuerpos: zócalo, banco, dos cuerpos, ático

Nº calles: cinco

Iconografía: mariano, hagiográfico, cristífero.

Nota: El primer contrato para realizar esta obra lo firma el escultor Francisco Santacruz el 20 de enero de 1682. Sólo realizará el zócalo.

Zócalo- Es de jaspe de Tortosa. Tiene unos motivos geométricos en blanco y negro y unos relieves de alabastro, uno en el lado del Evangelio y otro en el de la Epístola con el escudo de Arenys. El campo tiene aguas onduladas y un árbol. Está timbrado de un ángel y sostenido por otros dos ángeles.

Banco- Consta de:

-un primer cuerpo dorado, simplemente con motivos decorativos y algunas cabezas de ángeles. A este cuerpo se adosan y son de bulto redondo las figuras de los evangelistas. Desaparecidos durante la guerra civil, después sólo se han repuesto dos porque no resistían la comparación artística con las figuras originales.

-un segundo cuerpo con escenas de la Pasión.

-en el centro, ocupando la altura de ambos cuerpos, el manifestador. Este es convexo y de forma elíptica. Tiene las puertas pintadas con el tema de la Anunciación. En la escena además de María y el Ángel están el Espíritu Santo y nubes y ángeles en la parte alta envueltos en una luz dorada.

2a y b

3

En torno al manifestador un marco esculpido muy rico, compuesto de elementos vegetales, unos remates arquitectónicos en la parte superior y ángeles y cabezas de ángeles.

Los ángeles están situados dos a la derecha y dos a la izquierda y tanto en un lado como en el otro, uno en la parte superior y el otro en la inferior. Son angelitos regordetes, cubiertos sólo con un paño de pureza, plegado y ondulado. Movidos y en posición diagonal. Los dos de la parte superior parecen sostener el frontón mixtilíneo que remata el marco del manifestador. A cada lado de este frontón hay unas volutas.

Las dos cabezas de ángeles están en el centro de la parte superior e inferior del marco.

Lado Evangelio. A continuación del manifestador una cartela ornamentada con elementos vegetales.

En la primera calle: la Oración del huerto. Escena de forma elíptica con un marco rico en ornamentación, de tipo vegetal. Este marco tiene en el centro de la parte superior una cabeza de angel que ocupa también el estrecho entablamento que separa el banco del primer cuerpo.

A la izquierda de la escena están Cristo y el angel. Lo más destacable es, quizás, la sensación de movimiento que proporcionan la intensa ondulación de los ropajes de ambas figuras, especialmente el angel. Sostiene el cáliz y queda suspendido en el aire, entre nubes, en una clara posición diagonal. De entre las nubes salen los rayos dorados de la divinidad en dirección a Cristo. Este arrodillado y con las manos sobre el pecho contempla al angel.

A la derecha el grupo de los tres apóstoles dormidos, cuyos cuerpos están también en posición diagonal. En el extremo derecho están los olivos, completamente arqueados. Al fondo, la valla que cierra el huerto y por la puerta que tiene empiezan a entrar los soldados en busca de Cristo guiados por Judas que va delante con un foco de luz para iluminar el camino.

A continuación una cartela idéntica a la anterior.

Segunda calle: escena de la Flagelación. También elípti-

ca, aunque de menores dimensiones que la anterior.

ogr. 5

Cristo atado a un pilar está siendo azotado y la sangre corre por su cuerpo. Está en el centro y a uno y otro lado los dos que le azotan con fuerza.

El marco es más estrecho y menos rico en ornamentación que el de la primera calle, aunque ésta es también vegetal. En el centro de la parte superior tiene también una cebeza de angel.

Por último, la cartela bajo la cual está adosado uno de los evangelistas.

Lado Epístola. Cartela como la correspondiente de l lado del Evangelio.

Primera calle: Cristo con la cruz camino del Calvario. El centro de la escena lo ocupa Cristo. La cruz es muy larga. Su brazo longitudinal llega hasta el extremo izquierdo de la escena. Le ayuda a sostenerla el Cirineo. Delante de Cristo la Verónica va a secarle la faz. Detrás de la Verónica está el que encabeza la marcha, tirando de Cristo con una soga que Cristo lleva atada en torno al cuello. A la altura de Cristo, pero en segundo plano, un soldado tocando una trompeta. Cerrando el grupo, María, acompañada de las santas mujeres y San Juan. La composición es muy compacta. Las figuras de primer término son casi de bulto redondo. La indumentaria está intensamente plegada -Verónica, paño que sostiene, Cristo, María- y los pliegues son suaves.

" 6 y 7

El marco de la escena es como el de la correspondiente del lado del Evangelio.

Cartela como las anteriores.

Segunda calle: la corona de espinas. Cristo en el centro y sentado. Tiene las manos atadas. De su cuerpo mana sangre de las numerosas heridas recibidas durante la flagelación. A uno y otro lado de Cristo dos figuras que con largos palos le ciñen la corona. Son figuras fornidas y parecen actuar con fuerza. Hay otros dos personajes, uno a cada extremo. El de la derecha parece un soldado. Hay varias diagonales en las figuras, los bastones.

" 8

Al fondo, tras Cristo, un arco. A ambos lados muro.

El marco es idéntico al de la escena correspondiente

del lado del Evangelio.

Cartela y evangelista.

Primer cuerpo-

Calle central. Amplia hornacina y que en altura penetra en el segundo cuerpo. En ella se encuentra la titular del retablo: la Asunción. Esta se encuentra sobre una peana rica en ornamentación vegetal y con algunas cabezas de ángeles. Delante de la peana una figurita con un estandarte que apoya sus pies en la parte superior del manifestador.

La Asunción ocupa el centro de la hornacina. Es una figura majestuosa. Lleva corona y nimbo radial con las doce estrellas. Tiene los ojos alzados al cielo y los brazos abiertos. Lleva una túnica estampada. El manto se dobla sobre el brazo, cae por la espalda, cruza por delante a la altura de sus piernas formando numerosos pliegues. Es azul y dorado. A sus pies una masa de nubes y ángeles. Algunos tiran de su manto hacia arriba.

En el techo de la hornacina, que queda sobre la cabeza de la Asunción, el Espíritu Santo en el centro del que parten en sentido radial los rayos dorados de la divinidad y en torno a los rayos -formando un círculo- nubes y cabezas de ángeles alternando.

Los muros de la hornacina están completamente dorados y decorados de arriba a abajo con motivos diversos y, en su gran mayoría, vegetales. Todos ellos están en bajorrelieve.

Flanqueando la hornacina tenemos una columna y dos cuartos de columna. En el tercio bajo tienen un angelito adosado. Los fustes tienen una rica decoración vegetal en disposición helicoidal, pero no son salomónicas. El capitel es compuesto.

Lado Evangelio.

Primera calle: Presentación de la Virgen en el templo.

En la parte inferior izquierda varias figuras. Frente a la escalera destacan San Joaquín y Santa Ana. Detrás de San Joaquín otras dos figuras.

Todos dirigen su mirada a la Virgen niña que esta acabando de subir la escalera y va a ser recibida por el sacerdote que la espera en la puerta del templo.

El sacerdote ocupa ya la parte alta y derecha de la composición. En la parte izquierda, una masa de nubes y cabezas de ángeles atravesada por los rayos dorados de la divinidad en diagonal y se sitúan sobre la cabeza de María. Al fondo, bajo la masa de nubes, las murallas de la ciudad.

La escena es muy equilibrada en composición y da una gran sensación de espacio, gracias a los diversos planos. Es al mismo tiempo barroca en el intenso plegado y, muchas veces en diagonal, de la indumentaria de los personajes, especialmente la Virgen y el sacerdote. La Virgen ocupa el centro de la composición y es la primera figura que se ve a pesar de ser pequeña. La figura del sacerdote es muy majestuosa. Lleva la especie de mitra con dos cuernos de los sacerdotes judíos.

La escena es rica en color y abunda el rojo.

La escena está rodeada de un marco también ovalado y compuesto de elementos vegetales.

Cuarto de columna y columna idénticas a las que están a la derecha de la escena, que ya hemos descrito porque son las que flanquean la hornacina central.

Segunda calle: hornacina en la que sobre una pequeña repisa está San José con el Niño. San José lleva barba y ostentoso nimbo. Túnica y manto están intensamente plegados y forman grandes ondulaciones.

Por último, columna y cuarto de columna como las anteriores.

Lado Epístola.

Primera calle: Nacimiento de la Virgen.

La escena tiene profundidad. En primer plano unas damas que están atendiendo a la Virgen recién nacida. Una de ellas la tiene sobre su regazo. Delante un cubo para bañarla que imita muy bien el cobre. En el cubo está grabado el nombre del dorador y la fecha. Otra de ellas lleva una jarra que inclina hacia el cubo como para verter agua. Todas van elegantemente vestidas. Los pliegues de sus

217

vestidos son suaves y profundos y adaptan sus vestidos al cuerpo.

En un segundo plano, a la derecha Santa Ana en el lecho atendida por una criada que le sirve algo que lleva en una bandeja. Sobre la cama de Santa Ana un dosel en forma de cúpula con unas cortinas que sostienen unos ángeles. A la izquierda, un largo pasillo que lleva hacia el exterior. Al fondo se ve un espacio abierto y árboles. Por encima de este pasillo o corredor una masa de nubes y ángeles y sobre ellos la luz y los rayos de la divinidad.

A continuación cuarto de columna y columna como las ya descritas.

ogr. 13 a Segunda calle: hornacina con San Francisco de Paula. Representado como un anciano y con larga barba. Lleva el hábito negro de su orden, intensamente plegado. Con la izquierda sostiene uno de sus atributos: el bastón curvado. El disco rodeado de llamas con la palabra Charitas lo sostiene un angel que está sobre la hornacina del santo.

" 13 b

14 a y b
y
13 b

Un rico entablamento separa el primero del segundo cuerpo. Se quiebra y avanza sobre cuartos de columnas y columnas y forma bóvedas sobre las hornacinas del primer cuerpo. Su friso está decorado con elementos vegetales a modo de guirnaldas. Tiene angelitos, muy movidos entre la hornacina y la bóveda y también angelitos, a modo de pequeños atlantes, sobre las dos grandes escenas de la primera calle del Evangelio y Epístola. Con brazos y cabeza parecen sostener la cornisa que avanza más sobre su cabeza.

Segundo cuerpo-

15 Calle central. Hornacina menor que la correspondiente del primer cuerpo, pero también bastante profunda.

Sobre el Ave María, flanqueado por dos ángeles, que remata la hornacina principal, se abre esta hornacina en la que se encuentra San Zenón, patrono de la villa de Arenys. Está sobre una peana. Sostiene un estandarte con la derecha y dirige su brazo izquierdo hacia delante. Lleva una amplia capa roja y dorada con profundos y numerosos pliegues. Un angel va a colocarle una corona sobre la cabeza. La horna-

200
cina se cierra sobre esta corona con un entablamento que se incurva y adquiere forma de arco en su parte central. En los extremos de este entablamento se inicia un frontón que se rompe enseguida. En la clave del arco que forma el entablamento hay una cabeza de ángel.

La hornacina de San Zenón está flanqueada por los mismos elementos arquitectónicos que la hornacina principal: cuarto de columna, columna y cuarto de columna. Estas, sin embargo, sí son salomónicas y de seis espiras.

Sentados en la cornisa que separa primero de segundo cuerpo y junto a las basas de las columnas de todo el segundo cuerpo hay ángeles, en variadas posturas, dando muestras de un gran equilibrio. No los comentamos ya que no son los originales que desaparecieron durante la guerra civil. Difieren mucho de la escultura original.

Lado Evangelio.

otogr. 16
Primera calle: Visitación. En primer término y en el centro, las figuras de María, joven, y su prima Isabel, mujer de edad avanzada, estrechándose las manos. Isabel la recibe a la puerta de su casa. Asoma por el dintel de la puerta San Zacarías. Tras María, San José. Sobre María ángeles suspendidos en el cielo y los rayos dorados de la divinidad. Un fondo de paisaje.

A continuación cuarto de columna y columna, también salomónicas y con la misma ornamentación de hojas de parra y racimos.

" 17
Segunda calle: hornacina de menor altura y profundidad que la del primer cuerpo con la figura de San Pedro. Este lleva nimbo, barba poblada. Su manto dorado, se ondula formando grandes pliegues. Con la derecha sostiene un gran libro abierto y con la izquierda la llave.

Lado Epístola.

" 18
Primera calle: Adoración de los Reyes. A la izquierda, María con el Niño en el regazo y detrás San José. María lleva una túnica muy vistosa, estampada, intensamente plegada y manto dorado. El Niño dirige sus brazos hacia delante para coger el regalo que le ofrece el rey Melchor que

está arrodillado delante del Niño. Detrás de Melchor están los otros dos reyes. Su indumentaria es vistosa y de gran riqueza de colorido. Destaca la capa de armiño de Melchor. Los tres llevan los presentes en sus manos.

En la parte alta de la composición cabezas de ángeles entre nubes y en lo más alto y en el centro la estrella de la que salen los rayos derados de la divinidad en dirección a la cabeza de Jesús.

A continuación cuarto de columna y columna como las ya descritas.

Segunda calle: hornacina de las mismas dimensiones que su correspondiente del lado del Evangelio. San Pablo, con larga y poblada barba. Como San Pedro con amplio manto en el que se forman profundos pliegues en diagonal. Sostiene la espada por la empuñadura con la mano izquierda.

Sobre este segundo cuerpo hay también entablamento sobre la primera calle del Evangelio y Epístola. Similar al que hay entre primero y segundo cuerpo. Se quiebra y avanza sobre las columnas. El friso, sin embargo, es más sobrio en cuanto a decoración y el angelito del friso anterior es sustituido aquí por una concha.

Atico-

En el centro la figura de Dios Padre. Es una figura majestuosa. Lleva larga y poblada barba y alza su brazo derecho en actitud de bendecir. La túnica le deja al descubierto la pierna izquierda hasta la rodilla. El manto, rojo y dorado, se ondula formando grandes pliegues.

A uno y otro lado de Dios Padre y sobre el frontón roto una pareja de angelitos. Los del lado del Evangelio están jugando con el cetro, los del lado de la Epístola con el globo del mundo como si se lo quisieran arrebatarse el uno al otro.

En el lado del Evangelio, sobre la primera calle, la Virtud de la Fe con el cáliz y la cruz. Lleva los ojos vendados. Sobre las columnas que separan primera y segunda calle un angel muy movido (posterior a la guerra civil) y, por último, sobre la hornacina de la segunda calle un angelito to-

otogr. 22

cando una trompeta y a su lado un motivo puramente decorativo.

" 23.

En el lado de la Epístola, sobre la primera calle, la virtud de la Esperanza con el áncora. Sobre las columnas que separan primera y segunda calle un angel muy movido (posterior a la guerra civil) y, por último, sobre la hornacina de la segunda calle un angelito tocando la trompeta y a su lado el motivo decorativo como el correspondiente de la calle del Evangelio.

RETABLO MAYOR DE ARENYS

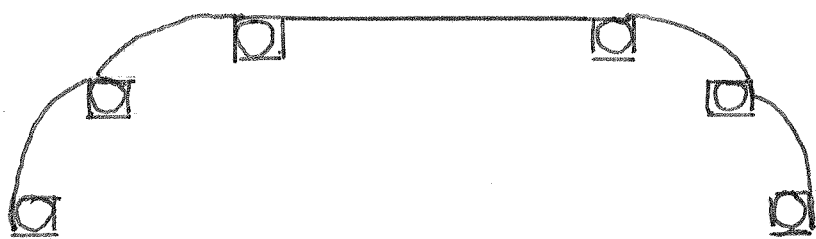
Dios Padre

		Hornacina San Zenón		
Fe			Esperanza	Atico
Hornacina figura San Pedro	Visitación		Aderación Reyes	Hornacina figura San Pablo
		Hornacina titular		
Hornacina figura San José	Presentación de María	Asunción	Nacimiento de la Virgen	Hornacina figura San Fran- cisco de Paula
Flagelación	Oración huerte	Manifestador Anunciación (pintura)	Camino Calvario	Coronación espinas Banco
Evangelista Escudo Arenys			Evangelista Escudo Arenys Zócalo	

2º
cuer-
po

1er.
cuer-
po

PLANTA



RETABLO MAYOR
Iglesia parroquial de Cassá de la Selva
Desaparecido durante la
guerra civil

Fotogr. 1

Situado en la cabecera de la iglesia.

Escultura Policromía

Autor: COSTA, Pau

Firma contrato:

Fecha ler. recibo

localizado: 1706, enero, 8.

Cliente: Parroquia

Precio:

Planta: quebrada.

Nº de cuerpos: zócalo, banco, dos cuerpos, ático.

Nº de calles: tres

Iconografía: hagiográfico.

Zócalo-

A ambos lados del altar. Puertas con las figuras en relieve de San Pedro y San Pablo. San Pedro en la puerta del lado del Evangelio. Figura en altorrelieve de la que destaca el intenso y movido plegado de su túnica. Sostiene dos llaves con la derecha y un libro con la izquierda. Cabeza alzada y expresiva. La puerta forma una concha en su parte superior.

San Pablo, en la puerta de la Epístola, también se caracteriza por tener una túnica y un manto intensamente plegados y movidos, como si el viento los impulsase al igual que su barba. Sostiene el libro con la izquierda y la espada con la derecha. Figura extraordinariamente modelada como la de San Pedro. Puerta igual a su correspondiente del lado del Evangelio.

El resto del zócalo tiene motivos ornamentales vegetales muy curvados y unos angelitos que como casi todo el retablo fueron realizados después de la guerra civil.

Gradas de altar-

Hay cuatro gradas de altar. La fotografía no permite precisar sobre sus elementos decorativos.

Banco-

Relieves historiados bajo las hornacinas de los san-

" 1, 2 y
3

1

tos de las calles laterales.

El resto del banco con decoración vegetal muy curvada.

Primer cuerpo-

Calle central. Amplia hornacina que invade parte del segundo cuerpo y que alberga a San Martín a caballo en el momento en que parte su capa para entregársela al pobre.

El grupo escultórico del jinete y caballo es de un gran dinamismo. El caballo va a galope. Tiene las patas delanteras levantadas. La mitad de capa que entrega está muy plegada, lo mismo que la media capa que todavía le queda al santo que, además, aparece ondulada y levantada por el viento.

La hornacina es grande, profunda y, además, sobresale bastante en el retablo. Se inicia con una gran repisa que sobresale mucho sobre la que descansa la gran peana en la que solamente se apoyan las patas traseras del caballo, ya que el resto del grupo está suspendido en el aire como hemos señalado.

El pobre que recibe la media capa está sobre la repisa y junto a la peana. En la parte inferior de la peana vemos la fecha 1708, año en que debió terminarse la obra escultórica del retablo.

Toda la hornacina (exterior, interior, cubierta) y la peana están muy decorados. Son elementos vegetales muy ondulados, cabezas de ángeles, angelitos en distintas posiciones. La hornacina tiene un arco trilobulado con unos angelitos apoyados en la parte superior del arco central.

A uno y otro lado de la hornacina y, hasta donde termina el primer cuerpo en las calles laterales, columnas salomónicas y cuartos de columnas, uno a cada lado de la columna salomónica. El tercio bajo de columnas y cuartos de columna tienen angelitos adosados. El resto de la columna y cuartos cuatro espiras y terminan en capitel compuesto. Las espiras tienen en torno racimos y hojas de parra.

Calle del Evangelio. Hornacina muy decorada en su interior con elementos vegetales muy curvados. Tiene también decoración en las enjutas. Una cabeza de angel en la clave

del arco de la hornacina.

En el interior de la hornacina, San Buenaventura sobre una peana. Figura enjuta. Lleva muceta, sobrepelliz y sotana. Su indumentaria forma pequeños y numerosos pliegues. Sus atributos son el capelo cardenalicio y la pluma .

A continuación de la hornacina, columna y cuarto de columna con las mismas características que las antes descritas.

Calle de la Epístola. La hornacina que alberga a Santo Tomás de Aquino es como la correspondiente del lado del Evangelio. Santo Tomás, sobre peana, parece estar en actitud de avanzar. Su hábito tiene numerosos y profundos pliegues que se ondulan con el movimiento del santo. Sostiene una custodia con la izquierda y una pluma con la derecha. Lleva el sol radiado sobre el pecho. Como San Buenaventura lleva sobre su cabeza un gran nimbo.

A continuación, columna y cuarto de columna como las restantes de este primer cuerpo.

Un entablamento constituido por friso y cornisa separa primero y segundo cuerpo en las calles laterales. El friso tiene cabezas de ángeles y decoración vegetal. La cornisa se hace convexa sobre la hornacina de cada santo. Sirve así de dosel y, al mismo tiempo, de base del cuerpo superior. Sobre la cornisa y columnas que separan la calle central de las laterales se inicia un medio frontón (ya que no tiene su correspondiente del otro lado) que se rompe enseguida y se incurva formando unas volutas muy pronunciadas.

Sobre la cornisa está el basamento del segundo cuerpo.

Segundo cuerpo-

Calle central. Hornacina que se inicia hacia la mitad del segundo cuerpo, porque , como ya hemos indicado, la hornacina del primer cuerpo invade el segundo.

En esta hornacina se encuentra la Inmaculada sobre peana con cabezas de ángeles. La figura llena casi totalmen-

te la hornacina. Su túnica esta muy plegada. Su manto muy movido y ondulado por el viento. Lleva corona, nimbo radiado con las doce estrellas.

La hornacina está decorada en su interior con elementos vegetales. El exterior tiene arco trilobulado. A uno y otro lado de la hornacina, pilastras. Adosados a las pilastras, grandes ángeles con túnicas muy plegadas que dejan al descubierto parte de su pecho y una pierna. Tienen grandes alas arqueada y con una de sus manos señalan a la Inmaculada. Sobre ellos, cabezas de ángeles con curvadas alas forman las cartelas del entablamento que descansa sobre ellas.

Calle del Evangelio. Hornacina trilobulada. El interior de la hornacina tiene en su parte superior una concha en el fondo y casetones en la parte de la bóveda. San Gregorio el Grande está sobre una peana ancha e irregular. Va vestido de pontifical y su indumentaria forma profundos y numerosos pliegues. Va cubierto con la tiara. Sostiene un libro abierto con la izquierda y la derecha la levanta en actitud de ir a predicar.

La hornacina tiene a uno y otro lado anchas pilastras con ornamentación vegetal. Sobre le arco trilobulado de la hornacina hay un cuerpo, a modo de entablamento, con decoración vegetal muy curvada y dividido en tres partes. De éstas la central tiene, además, una cabeza de angel. En los extremos, la vegetación se ondula mucho formando unas volutas.

A uno y otro lado de la hornacina, apoyados en el basamento del segundo cuerpo, grandes ángeles con túnica muy plegada que les deja el pecho al descubierto y con grandes alas muy curvadas. Entre ambos, y partiendo de la base de la peana, guirnaldas.

Calle de la Epístola. Hornacina como su correspondiente del lado del Evangelio. Sobre la peana, San Agustín. Va con muceta y sotana, ambas de menudos y profundos pliegues. Sostiene un libro abierto con la izquierda y la pluma con la derecha. Lleva una larga y ondulada barba.

A uno y otro lado de la hornacina también ángeles co-

mo los correspondientes del lado del Evangelio.

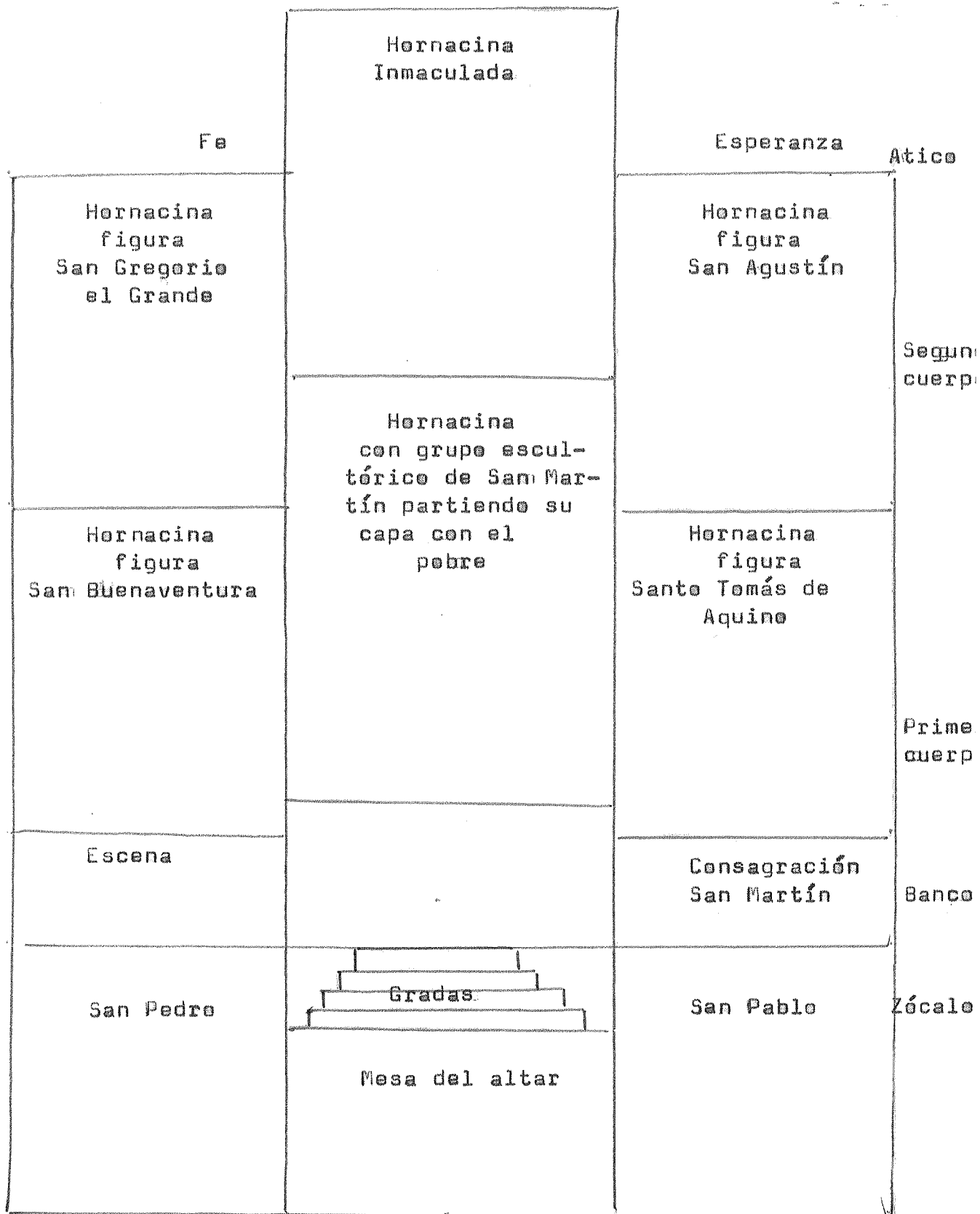
Atico-

En el centro la Virgen con el Niño y un angel a cada lado que tocan unas largas trompetas. Estas figuras están sobre el arco trilobulado de la hornacina del segundo cuerpo.

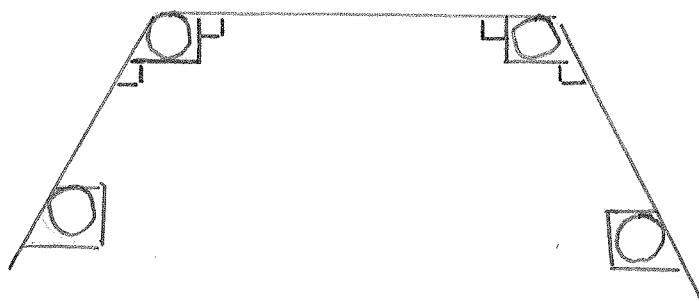
En el lado del Evangelio una peana decorada con elementos muy curvados y un angelito en cada uno de sus extremos. Sobre la peana la virtud e la Fe. Lleva una túnica muy plegada y ondulada. Sostiene con la izquierda el cáliz y con la derecha la cruz.

En el lado de la Epístola sobre una peana como su correspondiente del lado del Evangelio, la virtud de la Esperanza que sostiene un áncora con la izquierda.

NOTA: Sólo las fotografías 2 y 3 están tomadas del retablo actual, porque aunque el retablo ha sido reconstruído totalmente tras la guerra civil, las puertas del zócalo se salvaron y son originales. El resto de las fotografías corresponden al retablo original.



PLANTA



RETABLO MAYOR
Iglesia parroquial de Palafrugell

Desaparecido durante la
guerra civil

fotogr. 1

Retablo cóncavo que se adapta a la cabecera de la
iglesia.

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autor:	COSTA, Pau	
Firma 1er. con- trato	1708, julio, 11	
Firma 2º con- trato	1710, noviembre, 2	
Cliente:	Parroquia	
Precio defini- tivo(2º contrato)	5.500 L.B.	

Planta: cóncava

Nº de cuerpos: zócalo, banco, dos cuerpos, ático.
Nº de calles: cinco

Iconografía: hagiográfico fundamentalmente, aunque tiene
también la Concepción.

Zócalo-

Tiene dos puertas: una en el lado del Evangelio, otra
en el de la Epístola con figuras en relieve que son, res-
pectivamente, San Pedro y San Pablo.

A uno y otro lado de las puertas grandes atlantes,
por lo tanto cuatro, más otros dos atlantes en cada uno de
de los extremos del zócalo. En total seis.

2

El atlante que está a la izquierda de la puerta del
Evangelio y el del extremo del zócalo flanquean el escudo
de Palafrugell, escudo que tiene una torre defensiva y una
gavilla de trigo a cada lado de la misma todo ello dentro
de un marco ondulado, ancho y rico en decoración. Por úl-
timo, el escudo está coronado y sostenido por dos angeli-
tos, uno a la derecha y otro a la izquierda.

El escudo se repite también en el lado de la Epístola.

Por tanto tenemos. Lado del Evangelio:

Atlante-Puerta-Atlante-Escudo-Atlante

Los mismos elementos y, en idéntica disposición, en el lado de la Epístola.

Los atlantes, tal como corresponde a su condición, son muy fornidos, extraordinariamente musculosos. Pero aún teniendo esto en común son distintos entre sí: en posturas y otros detalles.

fotogr. 2

El atlante que está a la izquierda de la puerta de San Pedro parece sostener el entablamento con espalda y cabeza y la tensión de músculos y cabeza evidencian su esfuerzo físico. Casi completamente desnudo lleva solamente -a modo de paño de pureza- una red de la que cuelgan peces.

El atlante que flanquea del lado derecho la puerta de San Pablo parece sostener el entablamento con espalda, cabeza y mano derecha. También da muestras de gran esfuerzo físico. En torno a su cuerpo -a modo de paño de pureza- lleva gran número de peces.

El atlante del extremo del zócalo, en el lado de la Epístola, sostiene el entablamento sólo con la espalda. Con sus brazos se coge la pierna derecha que tiene doblada bajo las rodillas. A modo de paño de pureza una gruesa cuerda en la que están ensartados hojas, flores, frutos.

Banco-

Calle central ocupada por un gran manifestador que llega hasta la mitad, aproximadamente, del primer cuerpo. Tiene en el centro el cáliz con la Eucaristía. En su parte baja, lo flanquean a izquierda y derecha ángeles. El angel de la izquierda tiene una túnica muy movida, con numerosos pliegues, y grandes y verticales alas.

" 3

En la parte superior y en el centro del manifestador, una figurita que parece sostener una bandera.

Calle Evangelio. En primer lugar encontramos el tercio bajo de la columna del primer cuerpo, de fuste estriado y decoración vegetal en disposición helicoidal. Adosado a este tercio bajo de la columna San José con el Niño. San José lleva la vara florecida. Su túnica y manto forman profundos pliegues y los del manto algo impulsados por el viento.

" 4

A continuación, escena -dentro de un marco elíptico-

de Cristo con la cruz a cuestas en el momento de su encuentro con la Verónica. El marco tiene decoración vegetal y una cabeza de angel en el centro superior e inferior de la elipse. La cabeza inferior ocupa parte del entablamento que une zócalo y banco. La superior se adosa a la parte inferior del marco ovalado de la escena del primer cuerpo.

A continuación, el tercio bajo de la columna siguiente con un evangelista adosado, con el libro abierto y en actitud de escribir. Su manto tiene grandes y profundos pliegues.

Escena de la Coronación de espinas en marco elíptico similar al anterior y también con una cabeza de angel en la parte inferior.

En el tercio bajo de la última columna, adosado a ella, otro evangelista que sostiene el libro abierto con la mano derecha.

Calle Epístola. También en el tercio bajo de la columna un santo adosado.

A continuación la escena de la Oración del huerto dentro del mismo tipo de marco elíptico descrito en el lado del Evangelio.

Jesús está en la parte izquierda de la escena y queda asombrado ante la aparición del angel mientras estaba en oración. El angel, entre grandes y volumétricas nubes, sostiene el cáliz con la mano derecha. Tras él, los rayos de la divinidad en dirección a Jesús. Este, arrodillado, con un manto que se ondula y forma grandes pliegues, dirige su mirada al angel y es evidentemente la figura más destacada del conjunto.

A la derecha, los discípulos durmientes. Arbol, tronco, ramas del huerto se ondulan extraordinariamente, contribuyendo al movimiento de toda la escena.

Al fondo la tapia y puerta del huerto por donde han entrado ya los que van a prender a Cristo, encabezados por Judas, quien queda algo separado del grupo, seguramente para destacarle. Sostiene en su mano la bolsa. El que va detrás de Judas lleva un farol para iluminar el camino.

Evangelista en el tercio bajo de la columna siguiente.

Escena de la flagelación.

Por último, en el tercio bajo de la última columna San Juan Evangelista, ya que sobre el libro tiene el águila.

Primer cuerpo.

La gran hornacina central se inicia hacia la mitad del primer cuerpo, porque, como ya hemos indicado, el manifestador lo invade. Pero, a su vez, esta hornacina central invade el segundo cuerpo. Alberga la figura de San Martín obispo, con el báculo, en tanto que unos angelitos van a colocarle la mitra sobre su cabeza. Va vestido de pontifical y su capa forma profundos pliegues en diagonal. Está sobre una peana que tiene angelitos a uno y otro lado.

Sobre la hornacina una corona y un angelito a cada lado de la misma.

Lado Evangelio. Una columna con cuarto de columna a cada lado separan la calle central de la primera del Evangelio. La columna es de fuste estriado con decoración vegetal en disposición helicoidal. Los cuartos de columna son salomónicos decorados con hojas de parra, vid y aves a lo largo del fuste. Columna y cuartos de columna tienen capitel compuesto.

Escena, dentro de un marco ovalado, en la que San Martín a caballo, con indumentaria militar y cubierto con casco, parte su capa con el pobre. El caballo en corveta. Caballo y jinete son figuras prácticamente de bulto redondo. La riqueza de indumentaria de San Martín contrasta con los andrajosos del pobre, figura de gran realismo.

El marco de la escena tiene elementos vegetales y volutas y angelitos en cada una de las cuatro enjutas, los cuatro con posturas muy movidas.

Columna de fuste estriado y decoración vegetal helicoidal, separa la primera de la segunda calle del Evangelio. A continuación, una hornacina dentro de la cual hay un santo. Brazo y pierna izquierda avanzan. Manto muy plegado y con pliegues en diagonal. Lleva en su cabeza un nimbo radiado. En la parte superior de la hornacina, en cada una de las enjutas un angelito en posición diagonal.

Por último, columna de fuste estriado y decoración ve-

capitel compuesto y adosada a la misma

fotogr. 1

6

en su parte exterior un cuarto de columna salomónica con hojas de parra y racimos. Capitel compuesto.

Lado Epístola. Los elementos arquitectónicos son iguales a los descritos en el lado del Evangelio.

Escena dentro de marco ovalado que es imposible describirla con la fotografía con que contamos que es la general de todo el retablo.

A continuación la columna, la segunda calle de la Epístola con hornacina que alberga santo y, por último, la columna y cuarto de columna adosada a aquella en la parte exterior del retablo.

Entre el primero y segundo cuerpo un ancho entablamiento con cornisas y bóvedas (sobre las hornacinas) que sobresalen mucho. Angeles de cuerpo entero, tocando instrumentos musicales, están sentados sobre las cornisas, en posturas diversas y dando muestras de gran equilibrio. Son muy bellas sus verticales y arqueadas alas. Hay seis en total. Tres en el lado del Evangelio y otros tres en el de la Epístola.

El friso de este entablamiento está decorado con elementos vegetales en altorrelieve a modo de guirnaldas. En el centro del friso -que está en la primera calle del Evangelio y Epístola- un angelito a modo de atlante, sostiene con cabeza y manos la cornisa que sobre él sobresale más en forma cóncava. Las guirnaldas del friso, que acabamos de citar, parecen salir de los brazos de este angelito. Sobre la parte cóncava de la cornisa que está encima de la cabeza del angelito hay una corona.

Segundo cuerpo

Calle central. Una gran hornacina, que si bien se inicia más arriba del comienzo del segundo cuerpo, debido a que la hornacina de San Martín penetra en él, como hemos indicado, excede en altura a las calles laterales del segundo cuerpo.

Dentro de la hornacina, la Inmaculada con manto ondulado y que la cruza totalmente por delante. No tiene a sus pies angelitos, sino que éstos se encuentran uno a cada lado de la hornacina, a algo menos de la mitad de su altura, y otro

en la parte superior de la hornacina, a la derecha del espectador en posición diagonal.

Junto a sus pies y a su derecha tiene el dragón apocalíptico, cosa excepcional, ya que suele sustituirse en las Inmaculadas por la serpiente.

Lado Evangelio. Columna con cuarto de columna a cada uno de sus lados separan la hornacina central de la primera calle del Evangelio. La columna es de fuste estriado con decoración vegetal en disposición helicoidal a lo largo del fuste. Los cuartos de columna salomónicos, con hojas de parra, racimos y aves a lo largo del fuste. Tienen capitel compuesto.

En la primera calle, escena, dentro de un marco ovalado, con la consagración de San Martín como obispo. San Martín, en primer término y en el centro, sentado en su cátedra, vestido de pontifical. Tres obispos van a colocarle la mitra sobre su cabeza. Tanto San Martín como los obispos tienen capas muy movidas y plegadas, con marcados pliegues diagonales en los que están a uno y otro lado de San Martín. Detrás del obispo de la derecha hay otra figura menos perceptible. Al fondo, una cruz y los arcos y bóvedas del interior del templo donde tiene lugar la consagración.

El marco de la escena tiene una ornamentación similar a la del marco del primer cuerpo y también angelitos en las enjutas en posición diagonal.

A continuación columna salomónica de seis espiras con fuste recubierto de hojas de parra y vid. Capitel compuesto.

En la segunda calle una hornacina con la figura de San Sebastián con flechas que atraviesan su pecho, abdomen y pierna derecha. Como el santo de la hornacina del primer cuerpo lleva nimbo radiado.

Por último, una pilastra con decoración vegetal en su fuste y también decoración vegetal, a uno y otro lado de la misma, o sea, parte exterior e interior del retablo.

Lado Epístola. Columnas y cuartos de columnas como las del lado del Evangelio.

La escena en relieve de la primera calle está dentro del correspondiente marco ovalado. Parece un milagro de San Martín, quien podría ser la figura del obispo que se encuentra a la derecha de la escena. Ante él una madre con su hijo en brazos que parece querer que San Martín lo cure.

Columna salomónica como la correspondiente del lado del Evangelio.

Segunda calle con hornacina que alberga la figura de un santo.

Por último, pilastra como la correspondiente del lado del Evangelio.

Sobre el segundo cuerpo hay también un amplio entablamento, con cornisa que sobresale mucho. En el centro del friso -primera calle del Evangelio y Epístola- una concha rodeada de decoración vegetal muy curvada.

Sobre la hornacina -segunda calle Evangelio y Epístola- una decoración vegetal muy curvada con cabezas de angelitos.

Sobre la pilastra del extremo lateral ya no hay entablamento. En su lugar un angelito en cuclillas.

A uno y otro lado de la parte superior de la hornacina central se inicia un frontón que se rompe enseguida y a partir de aquí se inicia el ático.

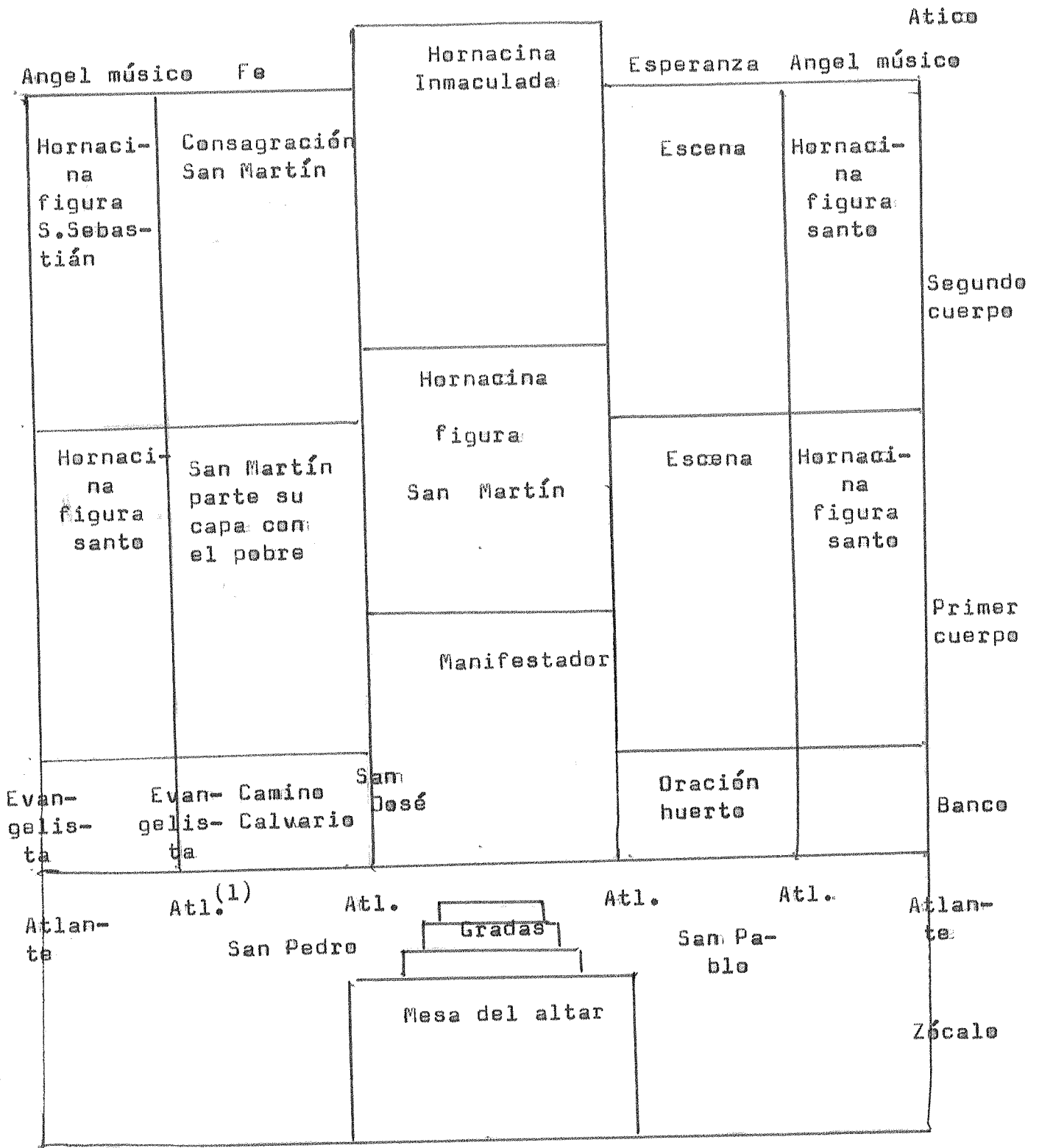
Grandes ángeles, con enormes alas, están sentados uno sobre cada frontón roto tocando trompetas y, entre ambos, el remate arquitectónico del retablo que se incurva primero para terminar en forma triangular. Un pequeño angelito a cada lado de este remate triangular y sobre él una figura difícil de distinguir.

Tanto en el lado del Evangelio como en el de la Epístola, el ático tiene mucha menos altura que sobre la calle central. Consiste en una balaustrada con alguna figura.

Lado Evangelio. Balaustrada sobre la primera calle y en el centro la virtud de la Fe con el cáliz. Al término de la balaustrada un angel tocando un instrumento musical (posiblemente un arpa). Por último, sobre la hornacina de la segunda calle un angelito sobre peana.

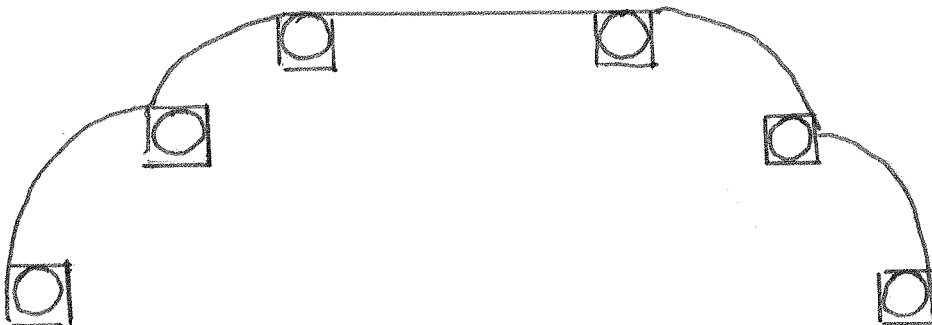
Lado Epístola. Sobre la balaustrada la virtud de la

Esperanza con el áncora. En el extremo de la balaustrada un angel tocando el arpa. Por último, la peana con el angelito sobre ella.



(1) Atlante

PLANTA



RETABLO DE LOS SANTOS IVO Y HONORATO
Catedral de Girona

Fotogr. 1

Está ubicado en una capilla del lado de la Epístola.

Escultura

Policromía

Autor: TORRAS, Joan
Firma contrato: 1709, noviembre, 11.
Cliente: Ignacio Bofill, canónigo de la catedral
Precio: 440 L.B.
Planta: quebrada
Nº cuerpos: banco, un cuerpo, ático
Nº calles: tres
Iconografía: hagiográfico.

Banco-

" 2

Calle central. En el centro tenemos un relieve dentro de un marco elíptico. El tema del relieve es la Magdalena que aparece en una posición poco frecuente, recostada. Brazo derecho doblado en el que apoya la cabeza y con la izquierda sostiene la calavera. Entre ambos brazos se encuentra la cruz. Tanto el ropaje como su melena están muy ondulados, como si estuvieran impulsados por el viento. Al fondo, entre su cabeza y el marco, hay un paisaje de colinas con árboles. Sobre el cuerpo de la Magdalena unas nubes.

El marco elíptico tiene en torno una decoración vegetal, muy curvada, especialmente las dos ramas de la parte inferior que terminan en volutas. También en la parte inferior del marco y en el centro, una cabeza de ángel con alas muy verticales.

A uno y otro lado del relieve y los motivos vegetales, ángeles. Van casi desnudos, sólo llevan un ligero paño de pureza. El del lado de la Epístola tiene la cabeza de perfil, está algo movido y es regordete. El del lado del Evangelio, casi igual al otro. Varía la postura. Este está de frente. Ambos son altorrelieves.

La parte inferior de la calle está recorrida por una

estrecha faja con decoración vegetal muy ondulada y dorada, como todos los elementos decorativos de la calle.

A uno y otro extremo de la calle, los pedestales de las columnas del cuerpo principal. Tienen un angelito en el frente, en movida postura y decoración vegetal muy curvada y dorada en los laterales.

Calle del Evangelio. Debe de haber elementos decorativos vegetales como en la calle de la Epístola, pero quedan tapados por la figura de S. Ivo. Es una talla moderna. A continuación, pedestal de la columna del cuerpo principal. Tiene, como los anteriores, un angelito movido en el frente y decoración vegetal en los laterales.

Calle de la Epístola. Elementos decorativos vegetales muy ondulados y dorados. A continuación, pedestal de la columna del cuerpo principal. Tiene también un angelito movido en la parte frontal, aun cuando la postura del angelito es en cada pedestal distinta. A los lados, decoración vegetal.

El fondo de todo el banco imita el jaspe.

Cuerpo principal-

Calle central. Tiene una pintura con dos santos en éxtasis. El de la sotana negra es San Ivo. El de la izquierda puede ser San Honorato pero no lleva los atributos propios de este santo y por ello no se puede afirmar con seguridad. En la parte superior del lienzo, la visión celestial. La pintura está flanqueada por columnas salomónicas de seis espiras y aguinaldadas. El capitel es compuesto.

Calle del Evangelio. Decoración vegetal de arriba a abajo. La figura del santo, moderna. Por último, otra columna salomónica con las mismas características que las que flanquean la calle central y una orla con decoración vegetal también de arriba a abajo que se adosa al muro de la capilla.

Calle de la Epístola. Decoración vegetal, columna y orla como las correspondientes del lado del Evangelio.

Un amplio entablamento separa el cuerpo principal del ático. En la calle central consta de: estrecho archi-

trabe, friso con decoración vegetal muy ondulada y cornisa en saliente compuesta de dos cuerpos.

En el centro del entablamento y ocupando toda su altura un angel (o niño, pues no se ven alas), movido y casi desnudo. En torno a él una decoración vegetal que termina en unas volutas. Sobre su cabeza una concha.

En las calles laterales el entablamento se quiebra y avanza, especialmente en los intercolumnios. Consta de los mismos elementos que el entablamento de la calle central. En el centro de cada intercolumnio, una cartela formada por una cabeza de angel.

Atico-

Fotogr. 6

Calle central. Relieve de la Anunciación en un marco ovalado. María, a la derecha, arrodillada, vuelve su cabeza ante el anuncio del angel. Este, a la izquierda, suspendido por una masa de nubes, lleva una túnica muy ondulada. El suelo y la balaustrada del fondo crean espacio.

En la parte superior, el Padre de medio cuerpo. Lleva sobre su cabeza el triángulo de la Trinidad. Bajo él un semicírculo de nubes y también el Espíritu Santo del que parten los rayos dorados hacia María y el angel. Completan la escena algunos detalles, como el jarrón con flores que está delante de María.

A ambos lados de la escena, pilastras que tienen en el centro un angel muy movido y que se apoya en una decoración vegetal muy saliente. A lo largo de las pilastras decoración vegetal.

Sobre la escena, un entablamento muy sencillo, del que sobresale la cornisa. Este entablamento se quiebra y avanza sobre las pilastras. Sobre la cornisa se inicia un frontón que se rompe enseguida y se incurva formando unas volutas. Deja espacio para un remate decorativo amplio y ondulado.

Calle del Evangelio. Sobre la cornisa del entablamento que separa cuerpo principal y ático, se inicia un frontón que se rompe enseguida y forma unas volutas. Tras éste, más elevado un angel con una túnica muy plegada y movida

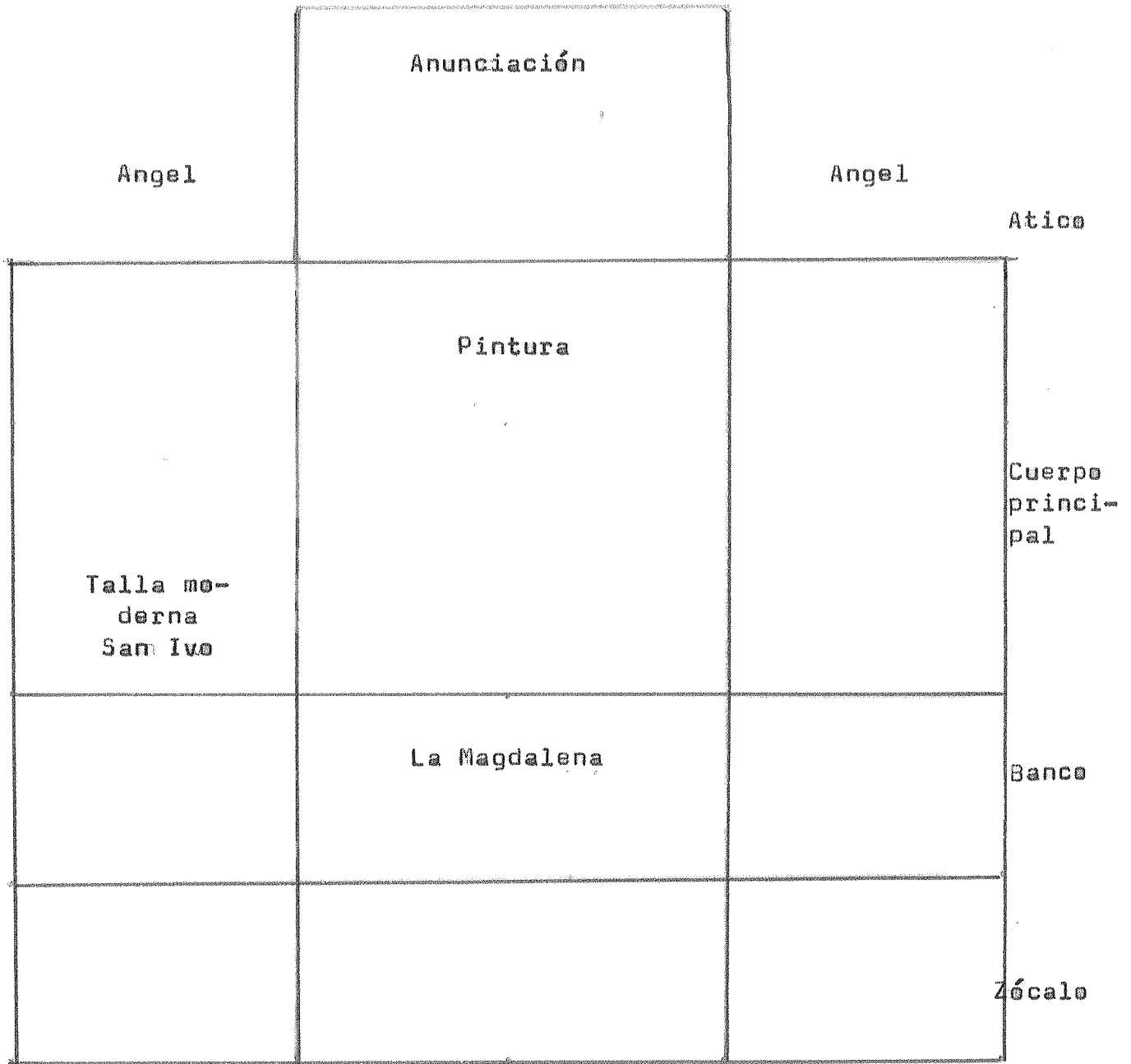
y tocando una trompeta. Detrás de él, un cuerpo ovalado que le sirve de marco y fondo rodeado de vegetación de grandes hojas onduladas.

Calle de la Epístola. Sobre la conisa del entablamento que separa el cuerpo principal del ático, se inicia la otra parte del frontón que se rompe enseguida. Tras él y más elevado un angel como su correspondiente del lado del Evangelio, con el fondo también ovalado y rodeado de una vegetación de grandes hojas.

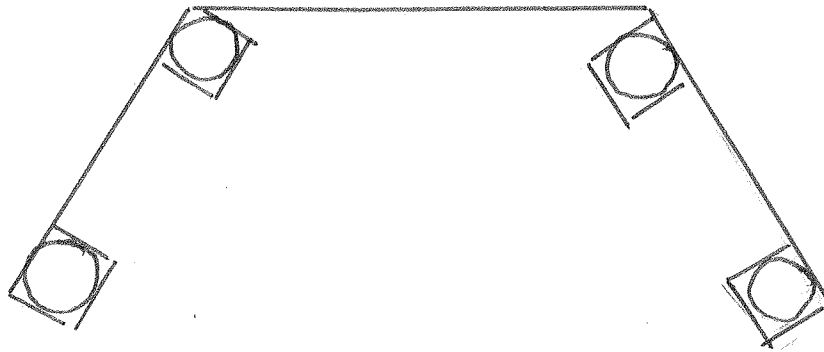
-En los muros de la capilla, a uno y otro lado del retablo hay dos grandes telas que debieron hacerse al mismo tiempo que el retablo. Hay razones estilísticas e iconográficas. Las primeras que los marcos de los cuadros tienen una decoración y un jaspeado que se corresponde con el del retablo. Las segundas, por lo menos para la tela que representa un éxtasis de San Ignacio (al que hacemos referencia en el capítulo sobre Iconografía), porque el donante Ignacio Bofill, si bien conservó para el retablo los santos a los que ya estaba dedicada esta capilla, querría como los demás canónigos de la catedral dedicar algo a su santo patrón.

fotogr. 8

" 3 y 4



PLANTA.



RETABLO DE LA CONCEPCION
Catedral de Girona

Retablo de una capilla situada a los pies, lado del Evangelio.

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autor:	COSTA, Pau	
Firma contrato:	1710, noviembre, 24.	
Cliente:	Cristóbal Rich, canónigo de la catedral.	
Precio:	600 L.B.	
Planta:	lineal	
Nº cuerpos:	zócalo, banco, dos cuerpos.	
Nº calles:	tres	
Iconografía:	mariano y hagiográfico.	

fotogr. 1.

Retablo de gran altura que se adapta al marco arquitectónico gótico. Destaca, en el conjunto, la escena de la calle central del primer cuerpo, donde se encuentra la Concepción.

" 2

Zócalo-

Se encuentra a ambos lados de la mesa de altar. Tiene un escudo con el anagrama del Ave María en el campo, una serie de volutas en torno y timbrado de corona. A ambos lados del escudo motivos decorativos en espiral, de elementos vegetales estilizados. En el extremo derecho siguen los motivos decorativos vegetales.

" 3

a, b, c, d, e, f,

Banco-

En el centro se abre una cueva en la que está San Francisco Javier, yacente, vestido con una sotana hasta los pies, de color oscuro y adornada con motivos dorados. Al fondo de la cueva, paisaje de colinas suaves, salpicadas de árboles y con pájaros revoloteando. A nuestra izquierda, el mar y unos barcos, símbolos, quizás, de sus viajes y evangelización en Oriente. En la parte superior un cielo azul intenso estrellado. Los colores muy matizados, de manera que se pasa gradualmente de los tonos claros de las colinas al azul intenso del cielo estrellado.

3b

3c

3b

3c

La cueva tiene un perfil muy ondulado, formado por una serie de elementos vegetales. En el centro y parte superior de la boca de la cueva tres cabezas de ángeles. A

Fotogr. 3b

" 3d/3e

ambos extremos de la cueva -también en la parte superior- angelitos de cuerpo entero, prácticamente desnudos. Sólo un estrecho manto dorado contornea los hombros y forma una amplia curva. El manto termina entre ambas piernas a modo de paño de pureza. El cuerpo de los angelitos está inclinado hacia adelante formando una amplia curva, cuya parte más sobresaliente es el vientre. Llevan unos candeleros que en su parte inferior parecen tallos. En torno a estos angelitos puede verse la riqueza decorativa del marco con espirales, tallos en espiral, flores, etc.

" 3f

En la parte derecha e izquierda del banco y bajo la peana de los santos situados en las calles laterales del primer cuerpo encontramos sucesivamente: una espiral con volutas en sus extremos, a continuación un angelito regordete, movido. En los extremos, relieves decorativos vegetales y aves.

Cuerpo principal-

" 4a/4b

Calle central. La Concepción en el centro. La

Virgen apoya sus pies en el mundo, la cabeza dirigida a lo alto sobre la que está el Espíritu Santo. Los rayos solares forman una aureola en torno a la Virgen.

Toda la figura de la Virgen tiene movimiento y destaca el brazo derecho dirigido hacia lo alto, brazo que avanza respecto al resto de la figura. La túnica de la Inmaculada es de fondo blanco, estampada en azul y rojo y el manto azul que la envuelve es dorado en su parte baja. Túnica y manto se ondulan contribuyendo al movimiento de la figura.

" 4c1/4c2

En torno a la aureola de rayos tiene una segunda aureola de nubes y ángeles. Los ángeles más destacables son los dos que están en ambos extremos inferiores del círculo, a derecha e izquierda del globo terráqueo. El angel del lado de la Epístola dirige su mirada hacia la Virgen. Está de perfil, una de sus manos apoyada en el mundo. Sus alas bicolors -azul y rosa- y muy curvadas. Su túnica es de fondo blanco con flores estampadas rojas y tallos verdes. Túnica y figura del angel se ondulan. La figura está suspendida, pero sus pies llegan hasta una torre que está en el extremo

derecho de la escena. Dicha torre forma parte de la fortaleza que defiende la ciudad que está en la parte baja de la escena.

fotogr. 3c

La pareja de angelitos que están a la derecha de este angel sostienen un espejo. Hay que destacar su movimiento y la marcada diagonal de la pierna del que está más a la derecha. El angel del lado del Evangelio, muy similar al anterior, pero algo más arqueado y lleva en su mano derecha un lirio. Sobre él una pareja de angelitos, muy movidos, que sostienen una puerta. Espejo y puerta son símbolos de letanías.

" 4d1/4d2

El globo terráqueo tiene en su parte superior la media luna y tres cabezas de angelitos en su parte inferior y una masa de nubes en espiral. Bajo la masa de nubes una ciudad, con casas muy apiñadas, con pequeños montículos a ambos lados y torreones en los extremos.

" 3c

" 3b/3d

El marco inferior de esta escena es, a su vez, la parte superior de la cueva de San Francisco. Y tiene en el centro tres cabezas de ángeles.

" 3c

Calle Evangelio. San Ramón de Penyafort. Viste muceta y sobrepelliz con numerosos pliegues y muy movidos. Sostiene con su mano izquierda el libro de las Decretales y con la derecha la llave de su cargo de penitenciario en Roma. Tiene, junto a él, una mitra en el suelo ya que renunció a la dignidad episcopal. Tiene la cabeza dirigida hacia lo alto y se cubre con birrete.

" 5a/5b

En torno al santo una serie de elementos arquitectónicos y escultóricos en distintos planos:

-separando la calle central de la lateral una columna recubierta con elementos vegetales dispuestos en forma helicoidal -imitando las salomónicas- y a ambos lados de la columna y de arriba a abajo decoración vegetal muy ondulada.

-flanqueando al santo, a derecha e izquierda, en el inicio de la hornacina en que aquél se encuentra, medias columnas salomónicas, con angelitos de arriba a abajo, entre aves que picotean racimos de uva. Las medias columnas terminan en capitel compuesto y sobre éste un entablamento con cabezas de ángeles y elementos decorativos en bajorrelieve. En el extremo

de la hornacina, una decoración vegetal de grandes espirales y que sobresale para adaptarse al marco arquitectónico. Todo ello dorado.

fotgr. 5b
-sobre el entablamento citado, una repisa muy saliente, recubierta con hojas, con volutas a los lados y una cabeza de angel en su parte superior y que sobresale de la repisa. Sobre la cabeza de angel, elementos vegetales y sobre éstos una cornisa -en varios planos- que separa el primer cuerpo del ático. Toda esta parte que está sobre la figura del santo y hasta la cornisa es muy rica en decoración, con varios planos y en dorado.

" 6a/6b/6c
Calle Epístola. San Félix el Africano, apóstol de Girona. De cuerpo entero y sobre peana como San Ramón de Penyafort. Lleva muceta. Los pliegues de su indumentaria muy marcados y agitados en diagonal, lo que proporciona sensación de movimiento a la figura.

Con su mano izquierda sostiene el libro del Evangelio. Con su mano derecha la palma de mártir.

Se cubre la cabeza con birrete negro. Tiene la mirada dirigida hacia lo alto.

Elementos arquitectónicos y decorativos guardan simetría con la calle del Evangelio.

Segundo cuerpo-

" 7
Calle central. Profunda hornacina. Al pie de la misma el Ave María coronado (que está sobre el Espíritu Santo) y radiado y flanqueado por ángeles.

Dentro de la hornacina está la figura de San Cristóbal con el Niño sobre los hombros. San Cristóbal apoya su cuerpo en gruesa vara que sostiene con la mano derecha. En la parte superior de la vara se abren gruesas hojas a modo de palmera. El santo va vestido con una túnica, roja y azul, y con motivos dorados. La túnica deja parte del torso al descubierto y se agita mucho en la parte inferior. Levanta la cabeza hacia el Niño, quien tiene la mano derecha en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene la bola del mundo rematada con la cruz. En torno a la cabeza del Niño rayos dorados.

La hornacina está decorada, sobre todo en la parte su-

perior donde forma bóveda. Sobre la hornacina un frontón mixtilíneo, en dos planos, con elementos decorativos vegetales a modo de cenefa y una cabeza de angel en el centro.

Sobre el frontón, elementos vegetales, angelitos, pequeñas repisas, sobre las que a su vez, hay elementos vegetales muy curvados. Destaca la que está sobre la cabeza de angel que está en el centro a modo de clave. Y sobre esta cabeza de angel y repisa de la clave, un angel de cuerpo entero que es la figura más elevada del retablo.

fotog. 8

A ambos lados de la hornacina, pilastras decoradas con elementos vegetales que continúan a ambos lados de las pilastras. Estas están decoradas con cabezas de ángeles con alas arqueadas (a modo de capiteles). Sobre las cabezas de ángeles, pequeñas cornisas y sobre éstas un entablamento en el que se inicia el frontón quebrado del remate.

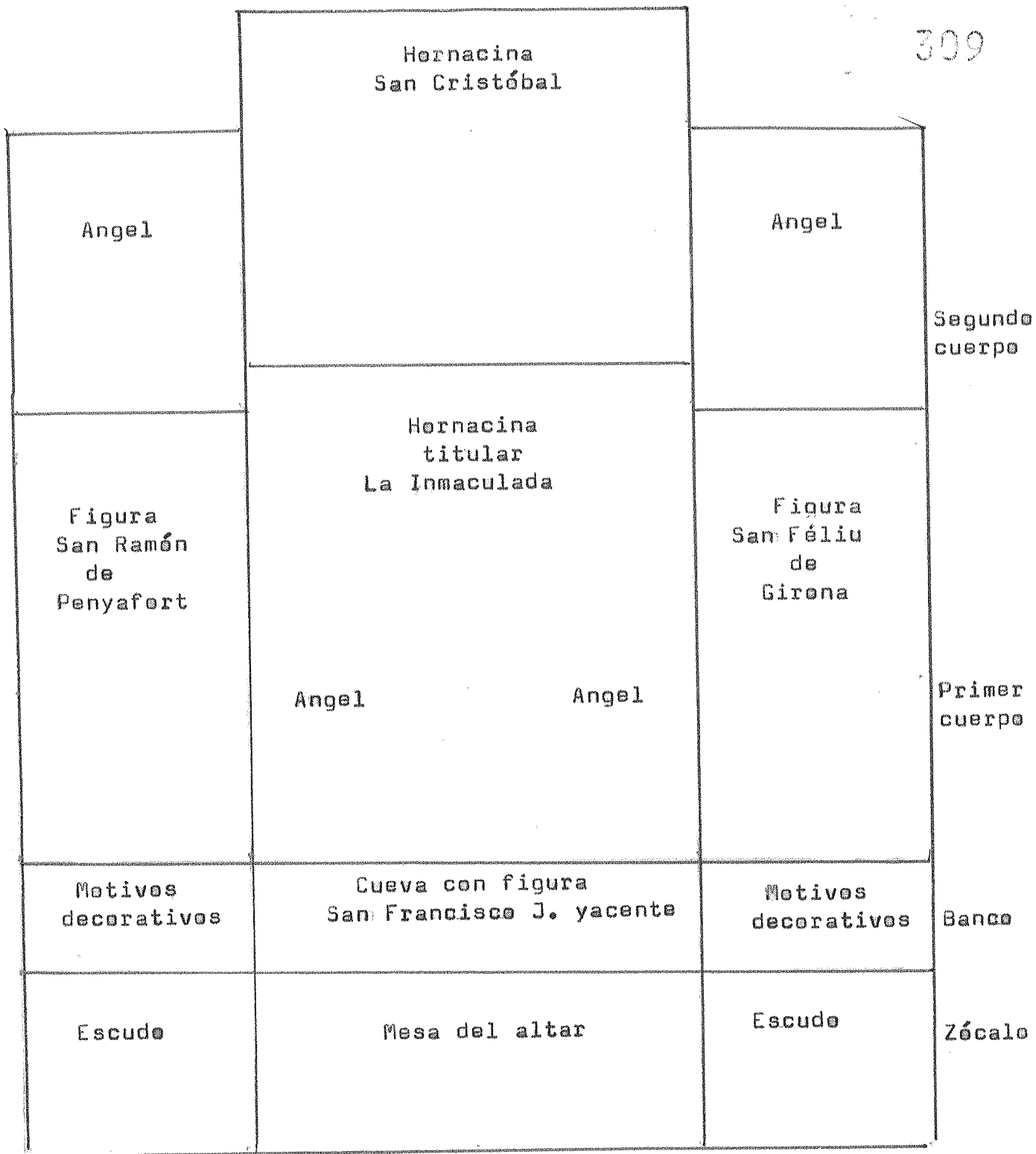
Calle Evangelio. Angel de cuerpo entero, sobre una peana, con amplias y onduladas alas en color azul y rojo, túnica movida y que le deja la pierna izquierda al descubierto. Cabeza ladeada.

El fondo dorado y a ambos lados del angel elementos decorativos muy curvados (volutas, etc.) dorados. Sobre el angel una cabeza de angel de frente y, adosada a elementos vegetales, una cabeza de angel de perfil a cada extremo.

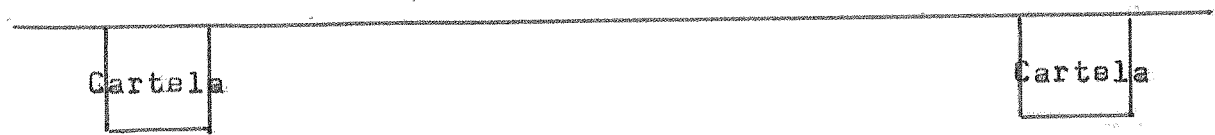
De remate, una cornisa y sobre ella un pequeño cuerpo cilíndrico sostenido por columnitas y un angel con alas desplegadas sobre el cuerpo cilíndrico.

Calle Epístola. Angel de cuerpo entero, sobre una peana, muy similar al de la calle del Evangelio, con ligeras diferencias: brazo derecho levantado y en diagonal -que se equilibra con la pierna- y cabeza dirigida hacia lo alto.

Elementos arquitectónicos, decorativos y otros ángeles igual que en la calle del Evangelio.



PLANTA



RETABLO DE LA CONCEPCION

fotogr. 1

Retablo de una capilla situada a los pies, lado de la Epístola.

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autor:	quizás Pau COSTA	
Firma contrato:		
Cliente:	Jaume Codolar, canónigo de la catedral	
Precio:	Codolar lega 600 L.B.	
Planta:	lineal	
Nº de cuerpos:	zócalo, banco, un cuerpo, ático.	
Nº de calles:	tres	
Iconografía:	mariano y hagiográfico.	

"

2

Zócalo- A uno y otro lado de la mesa del altar y en ambos lados encontramos el escudo del donante. Tiene el campo partido. En la diestra un caballo y una estrella. La parte siniestra está cortada. La superior cuartelada en aspa. En dos cuarteles tres barras azules sobre fondo dorado y un águila en cada uno de los otros dos cuarteles. La inferior las cuatro barras rojas sobre campo de oro. El escudo está timbrado de un yelmo y rodeado de una decoración vegetal muy ondulada. A uno y otro lado del escudo decoración vegetal con grandes y onduladas hojas. Predominio de los dorados.

"

3

Banco- Muy rico en decoración y con predominio de los dorados. En el centro tiene la escena de la Adoración de los pastores, dentro de un marco elíptico compuesto de elementos vegetales que sostienen dos ángeles.

La escena tiene en el centro el Niño, a la izquierda María y a la derecha José. El buey y la mula detrás del Niño. Los pastores a la derecha, detrás de San José. En el extremo derecho, un árbol de tronco ondulado. En la parte izquierda, detrás de María, un angel arrodillado, adorando al Niño también. Tras el angel muro y puerta de acceso.

En la parte superior de la composición -y en el centro-

dos angelitos suspendidos entre un semicírculo de nubes sostienen el letrero "Gloria in excelsis" que queda exactamente sobre el Niño.

Hay distintos planos de relieve y bastante ondulación y movimiento en el plegado de los ropajes.

El marco elíptico tiene en su parte superior y en el centro dos cabezas de ángeles y en la parte inferior y también en el centro una cabeza de angel. Los ángeles que parecen sostener el marco de la escena son de cuerpo entero, regordetes, muy movidos y marcando diagonales con cuerpo y, sobre todo, con brazos y piernas. Detrás de estos ángeles, unos elementos decorativos: tallos vegetales muy ondulados y dorados. Entre estos angelitos y los pedestales de las calles laterales, motivos vegetales ondulados en disposición vertical.

fotogr. 4

" 4

Calle del Evangelio. Constituida por los pedestales de las columnas del cuerpo principal y entre ambos una cartela que sirve de base al santo. Los pedestales tienen motivos decorativos vegetales muy ondulados, dorados, semejantes a los contiguos de la calle central, aunque algo más recargados. La cartela está formada por una cabeza de angel, sus alas, volutas muy pronunciadas y una serie de elementos decorativos en torno y en la base. Sobre ella, un estrecho cuerpo sobre el que está el santo. Los elementos en torno a la cabeza del angel son no sólo muy ondulados, sino que, además, están muy ensamblados: alas del angel, tallos, etc.

Calle de la Epístola. Exactamente igual que la del Evangelio.

Cuerpo principal-

" 5a y 5b

Calle central. Ocupa un amplio espacio. Concebida como una habitación, con profundidad, las figuras principales en primer término y casi de bulto redondo y los elementos arquitectónicos al fondo. El tema es la Anunciación. Las tres figuras: María, el angel y el Padre Eterno están en disposición triangular.

María, a la izquierda, sentada, tiene actitud de recogimiento ante el anuncio del angel. Frente a Ella, el angel

012

de verticales alas, con el brazo derecho levantado, apoya uno de sus pies en el suelo, mientras la otra pierna queda sus pendiente entre la masa de nubes que forman un semicírculo en torno al ángel. Con su mano izquierda sostiene una vara. Entre el ángel y la Virgen un jarrón con azucenas, símbolo de la pureza de María. El jarrón, de formas muy curvas, especialmente el asa, tiene en su frente una cabeza de ángel.

Al fondo, los elementos arquitectónicos de la habitación: una balaustrada, muro, techo, la puerta que queda tras María y que está rematada con un frontón.

En lo alto, el Padre bendice con la derecha, lleva la bola del mundo en la izquierda y bajo él un semicírculo de nubes y cabezas de ángeles.

El marco de la escena está constituido a cada lado por unas pilastras con elementos vegetales muy curvados y siguiendo un ritmo ondulante. El marco superior de la escena es ondulado y también con motivos decorativos: casetones y en su interior flores. En su centro el Ave María coronado y flanqueado por dos ángeles semirecostados sobre el marco.

Fotogr. 6a y b

Calle Evangelio. Dos columnas salomónicas de cuatro espiras y capitel compuesto. El tercio bajo de las columnas tiene en su frente un angelito y motivos decorativos vegetales. En torno a las espiras también elementos vegetales dorados, en tanto que el fuste de las columnas imita el mármol.

En el intercolumnio San Buenaventura con sus atributos: la maqueta de iglesia y la pluma. Tiene la cabeza dirigida hacia lo alto. El manto que le envuelve forma unos profundos pliegues.

Calle Epístola. Las dos columnas salomónicas son como sus correspondientes del lado del Evangelio. En el intercolumnio San Francisco de Paula. Figura de anciano, con larga barba, vestido con el hábito negro de la Congregación de los Mínimos, lleva escapulario corto, ceñido con el cordón y sostiene con la mano derecha su atributo más repre-

sentativo: un disco rodeado de llamas con la palabra Charitas. Su hábito forma unos grandes y profundos pliegues, especialmente en las mangas.

fotogr. 8

Entre el cuerpo principal y el ático un entablamento, ondulado sobre la calle central, que se quiebra y avanza sobre las calles laterales. Bajo el arquitrabe, en la parte que queda sobre la cabeza de los dos santos, una cartela formada por una cabeza de angel, muy similar a la del banco. El friso es estrecho y con una decoración vegetal, compacta y dorada y la cornisa sobresale mucho.

Atico.

" 9

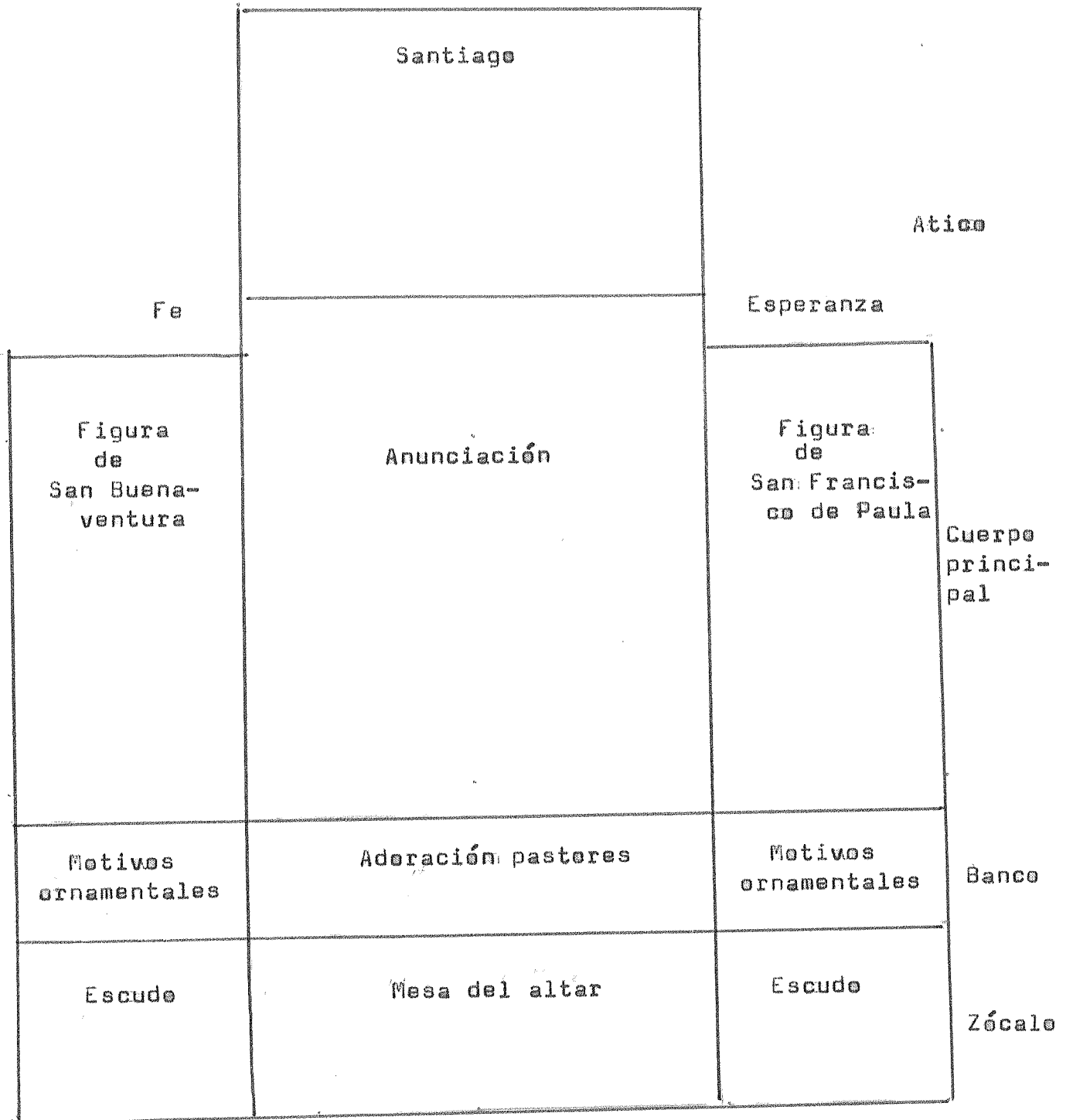
Calle central. Grueso marco ovalado con fondo azul estrellado, dentro del cual está Santiago a caballo. Con su mano derecha sostiene la espada en alto, va vestido como en la época en que se esculpe el retablo, calza espuela. Lleva dos conchas sobre el pecho. El caballo es blanco y está en corveta. Apoya sus patas traseras en un peñasco. Las delanteras y la cabeza que vuelve hacia la derecha sobresalen del marco. Las diagonales de la figura del santo y del caballo forman un aspa. La espada del santo también en diagonal, paralela a la del caballo.

Las pilastras laterales del marco terminan con unas cabezas de ángeles a modo de capitel. Viene a continuación un entablamento quebrado y sobre éste la parte superior del marco que tiene en su centro una cabeza de angel, sobre la que, de remate, hay una figura con un niño en brazos y otro al pie que se agarra a la figura.

" 10

" 11

A ambos lados de Santiago, dos Virtudes. En la calle del Evangelio la Fe con la cruz y el cáliz; en la calle de la Epístola la Esperanza con el áncora. Ambas se caracterizan por su ritmo ondulatorio y el intenso plegado de sus túnicas. Tras ellas elementos vegetales muy ondulados.



PLANTA



Fotogr. 1

Este retablo está en una capilla del lado de la Epístola.

Escultura

Policromía

Autor:

Firma del contrato: 1715

Cliente: Miguel Catalá, canónigo de la catedral

Precio:

Planta: quebrada

Nº de cuerpos: zócalo, banco, cuerpo principal, ático..

Nº calles: tres

Iconografía: ángeles.

Zócalo-

" 2

A. ambos lados de la mesa del altar. Tiene el escudo del donante. Se trata de un escudo cortado. En la parte superior una torre defensiva y tres estrellas sobre campo de gules. En la parte inferior, un perro. Timbrado de capelo y rodeado de una ornamentación muy curvada.

Banco-

" 3 y 4

Calle central. En el centro un pelícano con alas muy abiertas flanqueado por dos angelitos movidos y casi desnudos. El pelícano está posado sobre una corona de hojas que a su vez está en torno a los pétalos de una gran flor. A continuación de los citados angelitos, a uno y otro lado también otros dos angelitos cuyo cuerpo desde la cintura se hace vegetal y se incurva como unas volutas. En torno a todos ellos, motivos vegetales formando círculos y en los extremos de estos motivos vegetales, racimos de uvas. Todo es dorado, salvo los cuerpos de los ángeles. A uno y otro extremo de la calle central, grandes hojas doradas en disposición vertical.

Calle del Evangelio. Pedestal de la columna del primer cuerpo. En la parte frontal una cabeza en el centro y decoración vegetal encima y debajo de la cabeza. A continuación, un angelito que forma una cartela. Es una figu-

ra muy movida. Por último el pedestal de la columna siguiente del primer cuerpo, con la misma ornamentación que el anterior.

Calle de la Epístola. Tiene pedestal, cartela y pedestal como sus correspondientes del lado del Evangelio.

Cuerpo principal-

Calle central. Está ocupada por un lienzo. Es una copia del San Miguel Arcangel de Guido Reni. San Miguel está alanceando al diablo. (1)

Flanquean el cuadro dos columnas estriadas y recorridas por guirnaldas en disposición helicoidal. Tienen capitel compuesto.

Calle del Evangelio. Un intercolumnio que a juzgar por la cartela y repisa del banco, debía estar pensado para colocar una figura. En la parte superior del mismo hay una cartela.

A continuación columna estriada y con las restantes características que las que flanquean el cuadro central. Por último, una estrecha orla con decoración vegetal que une el retablo al muro de la capilla.

Calle de la Epístola. Intercolumnio, columna y orla como sus correspondientes del lado del Evangelio.

- Un entablamento separa el primer cuerpo del ático. Tiene un friso con decoración vegetal curvada y una cornisa. En el centro de la calle central, entre el marco del cuadro y la cornisa, hay una tarjeta con el nombre del donante. A uno y otro lado de la tarjeta, dos cartelitas con cabeza de angel y debajo de la tarjeta una cabeza de angel. El entablamento se quiebra y avanza en las calles laterales, sobre todo en el centro, o sea, sobre el intercolumnio. Sobre las columnas, a la altura del friso, hay cabezas de ángeles.

Atico-

Calle central. Sobre una peana que parece un peñasco, un arcangel de túnica muy movida, como impulsada por el viento, que deja al descubierto una de sus piernas.

Tiene grandes alas doradas y nimbo dorado y radiado. Está en una hornacina ovalada, aunque la figura sobresale algo de ella. A ambos lados de la hornacina, cartelas en la parte superior y, a partir de éstas, y hasta abajo, decoración vegetal. En el centro del arco de la hornacina, una cabeza de angel a modo de clave y sobre ella una tarjeta con la fecha 1722, término del dorado del retablo. A uno y otro lado de la tarjeta, cartelas con cabezas de ángeles y otros motivos ornamentales dorados. Viene a continuación un entablamento sobre el que se inicia un frontón semicircular que se rompe y deja espacio para el tablero con la fecha 1716, fecha en que debió terminarse la labor escultórica. En torno al tablero elementos vegetales y en la parte superior, una cabeza de angel.

Fotogr. 11

Calle del Evangelio. Sobre una peana, un angel con una túnica muy plegada, con grandes y movidos pliegues. Tiene una de sus piernas al descubierto. Sus alas son también grandes y doradas. Tras él, una pieza ovalada que sirve de fondo con una decoración muy curvada alrededor, que a su vez rodea al angel.

" 12

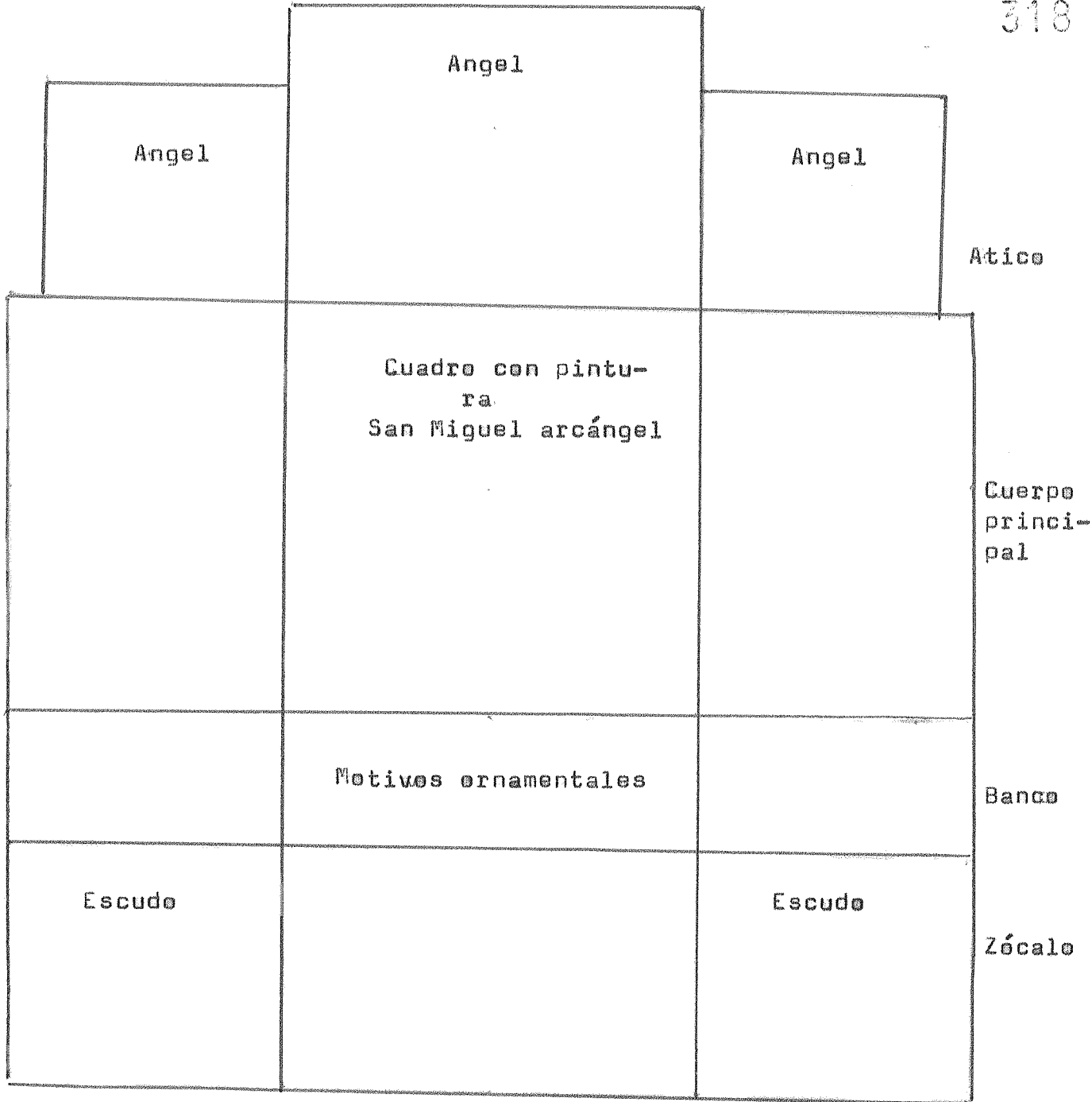
Calle de la Epístola. Sobre una peana, angel turiferario con alas muy abiertas, grandes y doradas. Como los otros tiene también una túnica con numerosos y grandes pliegues y también con una pierna al descubierto. Tras él una pieza como su correspondiente del lado del Evangelio.

" 8 y 9

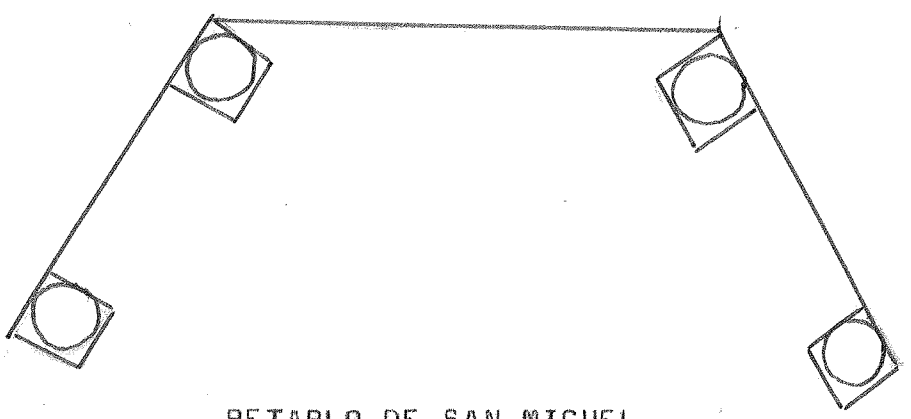
-En los muros de la capilla, a uno y otro lado del retablo hay dos grandes telas cuyos anchos marcos se unen practicamente al retablo. Reproducen la Resurrección y la Asunción.

NOTA:

(1) Esta obra fue encargada a Guido Reni por el cardenal Sant'Onofrio, hermano de Urbano VIII. Fue realizado antes de 1636, año en que se hizo un grabado del mismo...Entre las muchísimas copias antiguas se conocen algunas en España...(BACCHESECHI, Edi: La obra pictórica completa de Guido Reni. Barcelona. Noguer. 1977. "Clásicos del Arte" 58 Lám. XLIV y pág. 165)



PLANTA.



RETABLO DE SAN MIGUEL

Fotogr. la
y lb

Retablo ubicado en la primera capilla de la girola, en el lado del Evangelio.

Escultura

Policromía

Autor: Probablemente Pau COSTA

Firma del contrato: entre 1710/18

Cliente: el canónigo de la catedral Narcís Bofill

Precio:

Planta: quebrada

Nº cuerpos: zócalo, cuerpo principal, ático.

Nº calles: tres

Iconografía: hagiográfico

Gradas de altar- Dos con decoración vegetal

Zócalo-

" 2 A uno y otro lado de la mesa del altar el escudo del donante. Parece estar bordado sobre una tela unida al espacio rectangular por los dos extremos superiores y que cuelga un poco formando grandes pliegues. La supuesta tela tiene un fleco en la parte superior e inferior.

El escudo está cuartelado en cruz. En el primer cuartel de la diestra hay un candelabro en el centro y bolas a sus lados. En el cuartel de la izquierda se ha partido el campo: a la diestra un perro a la izquierda un árbol. En los dos cuarteles inferiores se repiten los temas pero alternando: el que en el cuartel superior estaba a la diestra pasa a la izquierda y al revés. Timbrado de yelmo y sobre éste una cabeza de perro. En torno a todo el resto del escudo decoración muy curvada.

Cuerpo principal-

" lb Calle central. Tiene amplia hornacina que alberga la figura de Sant Narcís. El santo esta sobre una elevada peana muy decorada. La peana, más ancha en la base, se incurva a los lados y se estrecha en la parte superior. Los elementos decorativos de abajo a arriba son: unas hojas muy curvadas, a continuación dos cabezas de ángeles que parecen salir de entre las hojas y sobre éstas de nue-

" 3

vo decoración vegetal a la que se superpone una guirnalda que se une a las volutas de la parte superior de la peana. Orlando la peana, volutas en la parte inferior que se continúan con una decoración vegetal.

Fotogr. 4 y
5

Sobre la peana, Sant Narcís, como obispo, vestido de pontifical. Se cubre con la mitra y sostiene el báculo con la izquierda. Se recoge la capa con la mano izquierda también. Sobre el pecho lleva una cruz.

Toda su indumentaria está intensamente plegada. Hay que destacar los amplios y suaves pliegues de su capa en disposición diagonal.

El brazo derecho lo tiene levantado en ademán de ir a predicar. Su semblante es grave, con entrecejo fruncido y facciones algo duras.

" 6a y 6b

A cada lado del santo un ángel. Estos ángeles son de cuerpo entero. Están de perfil y suspendidos en el aire. El ángel del lado del Evangelio sostiene un libro abierto. Su túnica, muy ondulada, parece impulsada por el viento. Las alas muy verticales y doradas. El ángel del lado de la Epístola sostiene una palma con la derecha. Tanto el libro que sostiene el otro ángel como la palma que sostiene éste son atributos que corresponden a Sant Narcís. A este segundo ángel, la túnica le deja parte del pecho al descubierto y forma también grandes ondulaciones como impulsada por el viento. Los cuerpos de ambos ángeles se arquean ligeramente como sus verticales alas.

" 5

La hornacina tiene al exterior una estrecha franja decorativa con motivos muy menudos y con predominio de los dorados. A continuación de ésta, otra, a ambos lados, más ancha, con motivos vegetales muy ondulados.

" 7

Calle del Evangelio. Dos pilastras estriadas recorren la calle de arriba a abajo a uno y otro extremo. Tienen capitel compuesto y decoración vegetal, en disposición helicoidal, a lo largo de toda la pilastra. En el espacio que queda entre ambas un medallón ovalado que se apoya y une al retablo en su parte inferior, sobre una especie de peana, pero que se separa progresivamente del retablo de abajo a

arriba.

Fotogr. 8

Este cuerpo, a modo de peana, al que se adosa el medallón en la parte inferior, es muy ondulado con volutas en su base y en la parte superior. Se va estrechando hacia arriba. Entre las volutas de la parte superior sobresale la cabeza de un angel.

" 9

El medallón tiene pintada la figura de un santo. El marco del medallón es muy rico en decoración: volutas en la parte inferior, decoración vegetal muy curvada en el resto del marco.

A continuación de la segunda pilastra, dos franjas con decoración vegetal de arriba a abajo. La franja exterior se adosa al muro de la capilla.

" 10

Calle de la Epístola. Dos pilastras estriadas como las correspondientes del lado del Evangelio. Entre ambas un medallón como el del lado del Evangelio. Lo único que cambia es el santo que está pintado en él, ya que es distinto.

" 11

Por último, las dos franjas de decoración vertical que se adosan al muro de la capilla.

" 12

Un entablamento separa el cuerpo principal del ático. En la calle central se incurva sobre el arco de la hornacina de Sant Narcís. Tiene friso y cornisa. En el centro del friso, a modo de clave, la cabeza de un angel. Sobre la cornisa otras dos cabezas de ángeles. Las tres cabezas están en disposición triangular.

" 13 y
14

El entablamento es más amplio en las calles laterales. Consta de un amplio friso con decoración vegetal que se quiebra y avanza sobre los capiteles de las pilastras, un segundo friso, estrecho, prolongación del de la calle central y la cornisa muy en saliente, que se quiebra y avanza en las calles laterales.

Atico-

" 15

En la calle central una hornacina ovalada dentro de la que se encuentra la figura de San Andrés. Lleva nimbo del que salen rayos dorados. Su atributo, la cruz aspada le sobresale por detrás de su espalda. Mirada dirigida

222

da hacia lo alto. Con el brazo izquierdo sostiene uno de los brazos de la cruz. Lleva túnica y manto muy ondulado que parece impulsado por el viento y forma grandes pliegues en diagonal.

Flanqueando la hornacina de San Andrés en la parte inferior, ángeles en altorrelieve, en actitud muy movida, formando diagonales con cuerpo, brazos y piernas. Llevan sólo un estrecho paño muy ondulado. En torno a los ángeles una decoración vegetal muy ondulada y dorada.

Calle del Evangelio. Medallón ovalado con la figura pintada de Santa Teresa con un libro abierto sobre la mesa que tiene delante y la pluma en su mano derecha dispuesta a escribir. Rodea la pintura un marco con una decoración muy ondulada y que forma volutas en la parte superior, inferior y a ambos lados.

Calle de la Epístola. Medallón ovalado con la figura pintada de Santa Rosa de Lima. Se cubre con un manto blanco y lleva sobre su cabeza una corona de rosas. Marco como el correspondiente del lado del Evangelio.

El retablo termina con un entablamento que se incurva sobre la hornacina de San Andrés. Consta de un primer cuerpo liso y un segundo cuerpo en saliente o cornisa. Sobre la cornisa hay una rica y ondulada decoración, sobre todo en la parte central que se une a una concha, a modo de clave del arco.

Sobre las calles laterales tiene también un cuerpo liso y una cornisa. En éstas, sobre la cornisa se inicia un frontón que se rompe enseguida y se incurva formando unas volutas. Tras cada trozo de frontón hay decoración vegetal.

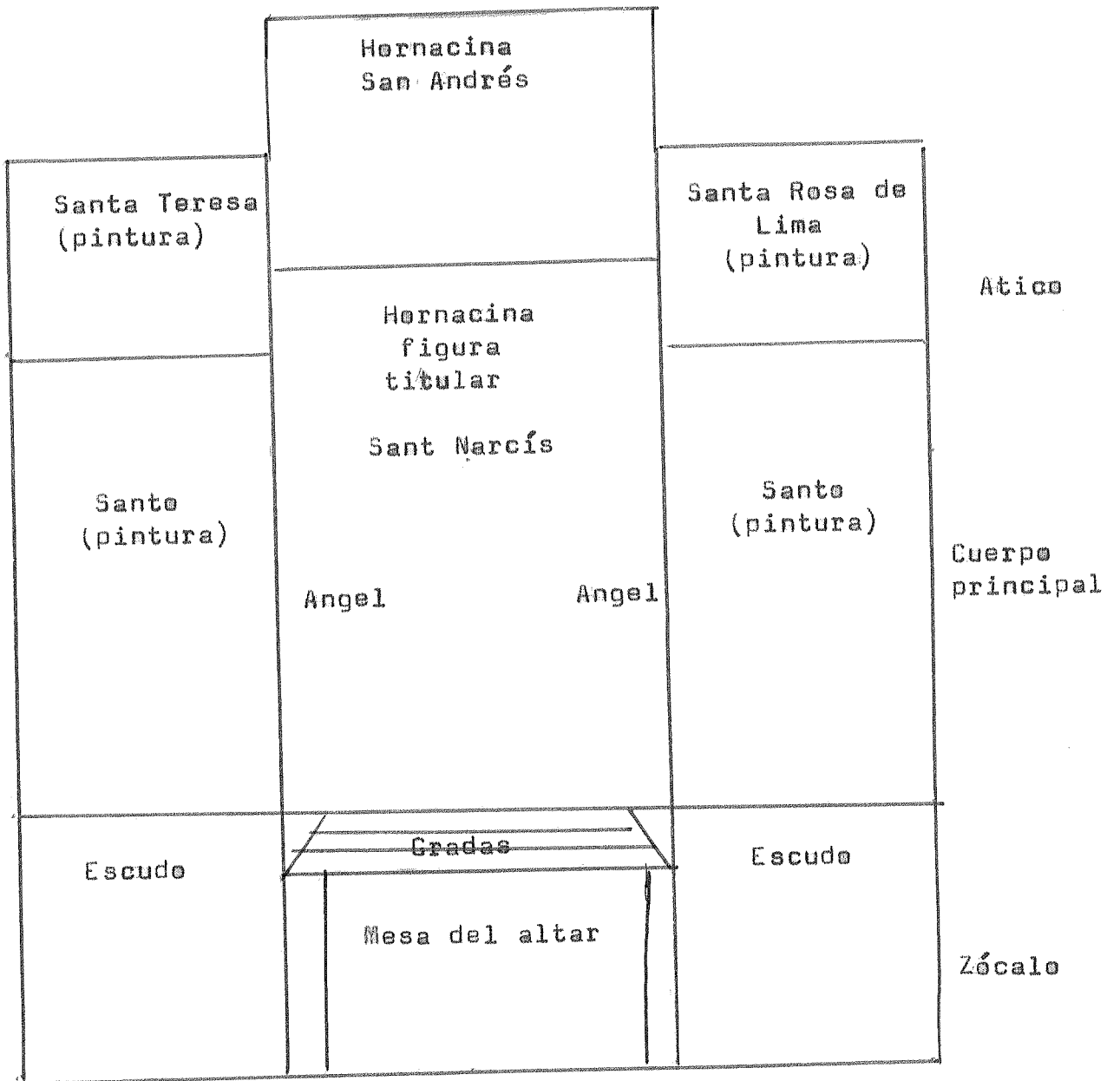
-En todo el retablo, la policromía de los fondos imita mármoles de distintos colores.

-En los muros de la capilla, a uno y otro lado del retablo hay dos grandes telas pintadas que debieron hacerse al mismo tiempo que el retablo ya que el marco de estas telas tiene el mismo tipo de decoración que los medallones ovalados del cuerpo principal y el mismo remate que la hornacina de San Andrés.

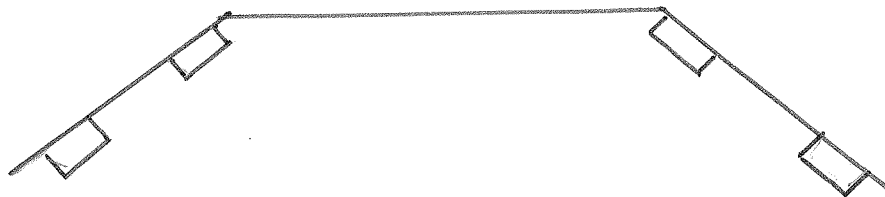
Fotogr. 16

" 17

Fotogr. 7 y
10



PLANTA.



Retablo de una capilla situada en la girola, lado del Evangelio.

Escultura

Policromía

Autor: quizás Pau Costa
Firma contrato: a partir 1717
Cliente: canónigo Pagés
Planta: lineal
Nº cuerpos: zócalo, banco, un cuerpo, ático.
Nº calles: tres.
Iconografía: mariano y hagiográfico.

Fotogr. 1

Retablo adosado al muro del fondo, bastante elevado, de manera que la parte central del ático se aproxima bastante a la clave de la bóveda.

Completan el conjunto de la capilla, una pintura a cada lado del retablo.

Zócalo-

Tenemos el escudo del donante a cada lado de la mesa del altar.

" 2

En el campo del escudo, una mano que sostiene un manojo de espigas. Está rodeado por una decoración vegetal muy curvada, está timbrado de un yelmo.

Banco-

Muy reducido. Es practicamente el basamento del cuerpo principal.

" 3

El lado del Evangelio y de la Epístola son simétricos y podemos dividirlos en tres partes: la central con cartela de elementos vegetales muy ondulados dorados que constituye soporte del santo del cuerpo principal.

" 4

A cada lado una cabeza de angel con alas y otros elementos vegetales en torno que casi se confunden con las plumas de las alas.

El resto del banco tiene exclusivamente motivos vegetales dorados.

Primer cuerpo-

Calle central. Hornacina en la que se encuen-

Fotogr. 5
(a,b,c)

tra el grupo escultórico de la Virgen de los Dolores con Cristo yacente en su regazo. La hornacina en que se encuentra el grupo es bastante profunda. Rematada con triple lóbulo y sobre el lóbulo central el anagrama del Ave María coronado.

El grupo escultórico de la Virgen y Cristo es iconográficamente del mismo tipo que la Piedad.

El cuerpo de Cristo, completamente inerte, con la cabeza doblada y brazos caídos, apoyados sobre el regazo de María y piernas dobladas. La cabeza de Cristo se dobla hacia la derecha y las piernas hacia la izquierda, lo cual equilibra a la figura. El modelado del cuerpo es bastante detallista y realista. Del costado derecho de su pecho mana la sangre de la herida. También son visibles los hilillos de sangre que discurren por su frente. Es muy detallista el modelado del pelo y la barba.

La Virgen lleva ostentosa corona sobre su cabeza y nimbo del que salen los rayos dorados que terminan con las doce estrellas. Su rostro refleja el dolor. Sus manos abiertas, también. Túnica y manto muy plegados.

" 4

Calle del Evangelio. Sobre una repisa, y sobresaliendo mucho, la figura de un santo, quizás San Vicente de Paul. El santo lleva un nimbo muy ostentoso. Viste muceta, sobrepelliz y lleva estola. Su indumentaria está muy plegada. Los pliegues del torso y mangas en diagonal. Con la mano izquierda sostiene un crucifijo.

" 6

Flanqueando al santo, columnas salomónicas de seis espiras y capitel compuesto. En torno al fuste follaje en disposición helicoidal, totalmente dorado.

" 7

A ambos lados de las columnas salomónicas, la calle se prolonga y está recubierta por motivos vegetales, dorados, muy profusos. Columnas y fondos son verdes, como todo el retablo, imitando el mármol. Junto a la hornacina principal un angelito muy movido.

" 6

Entre la cabeza del santo y el entablamento que separa el primer cuerpo del ático, una ménsula que sobresale y que tiene en su frente una cabeza de angel con alas.

" 7

El entablamento quebrado y bastante ancho. Consta de

un friso decorado con motivos vegetales y una cornisa que sobresale mucho.

fotogr. 8 Calle de la Epístola. Sobre una repisa, como en la calle del Evangelio, tenemos aquí a Santa Eulalia.

" 9 La santa lleva también nimbo ostentoso. Con su mano derecha sostiene la cruz aspada de su martirio. Su túnica de amplios pliegues en diagonal, como si el viento la impulsara. Flanqueando a la santa, columnas salomónicas como las del lado del Evangelio. También junto a la hornacina central el angelito y entre la cabeza de la santa y el entablamento la ménsula con la cabeza de angel.

" 10 Atico-

" 11 Calle central. San Vicente mártir, dentro de una hornacina ovalada. El santo sostiene la palma del martirio con su mano derecha. Sobre la cabeza lleva el nimbo. Túnica y dalmática muy plegadas.

A cada lado de la hornacina, una pilastra rematada con cabeza de angel a modo de capitel. Pilastras y el resto del cuerpo arquitectónico de la calle central tienen decoración vegetal muy ondulada, como el óvalo de la hornacina. Sobre las pilastras un entablamento con cornisa en saliente y a partir de ésta un frontón semicircular que se rompe enseguida y al romperse forma unas volutas muy pronunciadas. En la parte superior de la hornacina una cabeza de angel que queda exactamente sobre la cabeza de San Vicente.

Calle Evangelio. Queda a nivel más bajo que la calle central.

Sobre el entablamento ya citado, que separa el cuerpo principal del ático, hay un segundo entablamento, quebrado y cuyo cuerpo central sirve de peana al santo de esta calle. Dicho entablamento tiene decoración vegetal en su frente.

" 12 El santo lleva el mismo tipo de nimbo de todos los santos del retablo. Con la mano derecha sostiene la palma del martirio. Con la mano izquierda sostiene un libro. Su túnica muy plegada y movida. A ambos lados del santo, una decora-

ción vegetal muy curvada y por detrás ya que se prolonga hasta por encima de su cabeza en forma de penacho.

Fotogr. 13

Calle Epístola. Sobre un entablamento como el de la calle del Evangelio tenemos aquí un santo obispo. El plegado de su indumentaria es amplio y movido como el de todos los santos del retablo. Su mano derecha está en actitud de bendecir.

Tiene también, por detrás y a ambos lados, la decoración vegetal curvada que termina en un penacho sobre su mitra, como el santo de la calle del Evangelio.

Las dos pinturas que están a los lados del retablo tienen marcos barrocos, del momento en que se hace el retablo, por lo que probablemente son contemporáneas al retablo.

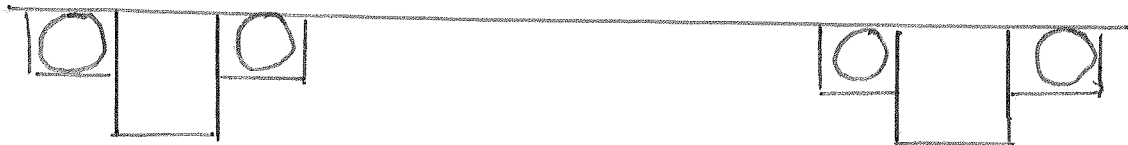
Representan, probablemente, escenas de la vida de San Felipe Neri. En la pintura del lado del Evangelio, San Felipe, en éxtasis, lo que le ocurría con frecuencia celebrando misa. En la del lado de la Epístola, San Felipe Neri predicando.

" 4

" 8

San Vicente, mártir			
Santo mártir		Santo obispo	Atico
Figura San Vicente Paul	Hornacina con titular N ^o Sra. de los Dolores (grupo escultórico)	Figura Santa Eula- lia	Cuerpo principal
Motivos decorativos		Motivos decorativos	Banco
Escudo	Mesa del altar	Escudo	Zócalo

PLANTA:



RETABLO MAYOR
Iglesia parroquial de
Cadaqués

El retablo ocupa toda la cabecera en anchura y altura y se adapta a ella. De ahí su planta cóncava.

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autores:	COSTA, Pau TORRAS, Joan	
Firma contrato:	1723, noviembre, 23.	
"		
2º contrato:	1727, marzo, 31.	
(exclusivamente con Joan Torras)		

Clientes: Parroquia y villa

Precio: 4.550 L.B.

Planta: cóncava

Nº cuerpos: zócalo, banco, dos cuerpos, ático.

Nº calles: cinco

Iconografía: mariano, hagiográfico, cristífero.

Zócalo-

Bastante alto y rico en elementos.

La parte central queda en parte oculta por la mesa del altar. Tiene forma cóncava. Con una serie de elementos decorativos y en sus dos extremos Santa Rita, del lado del Evangelio y Santa Bárbara del de la Epístola.

Santa Rita está arrodillada. Viste hábito negro ceñido con una correa. Es el hábito de las agustinas. Sostiene la cruz con la derecha. Su nimbo tiene flores y está radiado.

Santa Bárbara sostiene con la derecha el copón y con la izquierda la palma del martirio. Su nimbo de santa tiene flores y está radiado. Tras ella, la torre con tres ventanas en la que la encerró su padre.

En el lado del Evangelio: Atlante bajo la gran columna que se inicia en el banco. Parece sostener con su espalda dicha columna, aunque no da la impresión de realizar un gran esfuerzo físico. Dirige el brazo derecho hacia delante y el izquierdo lo dobla y apoya en la cintura. Es una figura for-

otogr. 1 y 2

otogr. 3,4.

nida.. Viste calzón corto. Entre su cintura y muslos descien-
de una guirnalda dorada y con flores que recorre la parte an-
terior de su cuerpo. Por detrás y parte inferior de la guirnal-
da cuelgan unos peces. Figura de bulto redondo.

La cartela que se apoya en su espalda tiene unos elemen-
tos decorativos: tallos ondulados. La cartela se incurva en
su parte inferior y forma una pronunciada voluta.

A continuación, una puerta en la que está San Pedro en
altorrelieve. En su mano derecha lleva un libro abierto. Con
la izquierda sostiene la llave. Su túnica, pero sobre todo,
su manto rojo están plegados y los pliegues marcan diagonales
en el manto.

Viene, después, el escudo de la villa de Cadaqués. En el
campo tiene una torre defensiva y está timbrado de una corona.
Rodeado, además, de elementos vegetales ondulados que parecen
sostener dos niños. Sobre la corona, una concha de la que par-
ten unas guirnaldas que llegan hasta debajo de la fecha 1788
(presumiblemente término del dorado del retablo).

A continuación, y adosada al muro longitudinal de la na-
ve, una amplia decoración que envuelve la puerta lateral.

A ambos lados de la puerta, pilastras con decoración ve-
getal de arriba a abajo y terminadas en su parte superior con
cabezas de ángeles. Sobre la puerta un ancho dintel en el que
hay una serie de elementos vegetales, muy curvados y un an-
gelito en el centro. También el Ave María.

A uno y otro lado de las pilastras sigue la decoración
ondulada y también un angelito de cuerpo entero a cada lado.

En el lado de la Epístola, otro atlante que dobla su es-
palda bajo la cartela y parece sostener la gran columna. Pre-
senta ligeras variantes de postura respecto al del lado del
Evangelio: los dos brazos doblados y apoyados en la cintura.
La misma indumentaria, guirnalda y peces colgando que en su
correspondiente del lado del Evangelio.

A continuación, una puerta en la que está la figura de
San Pablo. En su mano izquierda sostiene un libro cerrado. Su
brazo derecho se dobla por delante y sostiene la espada. Su
manto es más ampuloso que el de San Pedro.

fotogr. 5 y
6.

Después el escudo de Cadaqués con los mismos elementos en torno que los que tiene el del lado del Evangelio. La única diferencia es que aquí la fecha es 1729, año en que se terminó la labor escultórica del retablo.

A continuación, como en el lado del Evangelio, la decoración continúa por el muro longitudinal de la nave y envuelve la puerta de este lado.

Dos grandes columnas recorren el retablo desde el banco hasta el ático. Separan las dos calles laterales. Las columnas ya no son salomónicas sino estriadas, con amplia basa, el tercio inferior con angelitos que sostienen palmas o intentan escalarla. En la parte superior del fuste unos angelitos encaramados parecen colocar unas cintas. El capitel es compuesto.

Las columnas de las dos calles laterales extremas, de menor altura, tampoco son salomónicas, aunque una guirnalda recorre su fuste en disposición helicoidal. Tienen capitel compuesto.

En total el retablo tiene seis columnas: las dos grandes columnas y dos en cada calle del extremo.

Gradas del altar. Son cuatro. Con decoración vegetal muy curvada y en el centro de las mismas el sagrario que queda bajo el manifestador.

Banco-
Tiene en el centro el manifestador. El cuerpo del manifestador es poligonal en ambos extremos, cilíndrico en el centro, de fondo rojo y motivos dorados. En la parte superior tiene una cortina recogida. En el centro y ocupando toda la altura una custodia. A ambos lados de la custodia decoración vegetal. Adosados a uno y otro lado de la parte poligonal, unos tallos vegetales dorados que forman una gran curva. Entre la curva y el cuerpo del manifestador una escena. En el lado del Evangelio, la Cena, en el de la Epístola, el Lavabo. En su parte superior, el manifestador tiene un tambor poligonal con una cabeza de angel en el centro y se cubre con una cúpula. Sentado sobre la cúpula, en su parte frontal, una fi-

gurita con túnica. Sostiene una bandera con la izquierda. Lleva nimbo y rayos sobre la cabeza.

Lado del Evangelio. A continuación del manifestador, una cartela. Escena de Cristo dormido del Calvario en el momento de su encuentro con la Verónica. Cirineo ayuda a llevar la cruz a Cristo. Este, cruz y Cirineo ocupan la parte central de la escena. Tras Cirineo, María y las santas mujeres.

La escena se desarrolla en un marco rectangular que en la parte superior tiene unas guirnalda que lo ondulan. Las guirnalda parten de la cabeza de un angel que está en el centro. Guirnalda y alas del angel parecen formar un todo continuo y se incurvan mucho en la parte superior, a modo de volutas.

A continuación otra cartela y la basa de la columna.

En la última calle lateral, primero una cartela, a continuación un friso que es la base de la hornacina del primer cuerpo. En el centro del friso la figura de un angel a modo de atlante ya que sobre su cabeza se apoya la ^{repisa} del Evangelista. El angel saca sus brazos de entre unas guirnalda muy pronunciadas que es lo que más sobresale de la decoración del friso.

Por último, una cartela que forma unas volutas muy pronunciadas como la anterior.

Lado de la Epístola. Cartela y a continuación escena dentro de un marco rectangular que ondula una guirnalda como la escena correspondiente del lado del Evangelio. La escena es la Oración del huerto. A nuestra izquierda, el grupo de Cristo y el Angel, a nuestra derecha los discípulos durmiendo. Entre ambos grupos y al fondo, Judas con los soldados romanos que penetran en el huerto.

A continuación otra cartela y la basa de la columna.

La última calle lateral es idéntica a su correspondiente del lado del Evangelio.

Primer cuerpo-

Calle central. La parte superior del manifestador invade esta calle del primer cuerpo. Sobre el manifestador se abre la hornacina que alberga la Virgen de la Esperanza.

fotogr. 8

" 9

" 4

" 10

fotogr. 12

La hornacina es amplia y profunda. Tiene en su parte inferior un balconcillo que la cierra. En la parte superior un frontón reto y a continuación un arco. Dentro de la hornacina y en la parte superior de la bóveda, el Ave María.

La Virgen de la Esperanza es una figura majestuosa. Sobre la túnica lleva el manto que se ondula sobre sus brazos y forma amplios pliegues. Sobre el vientre tiene el sol con la cabeza de Jesús. Lleva corona de la que irradian los rayos y en torno a ellos las doce estrellas.

Lado del Evangelio-

" 11

Sobre una peana un angel que está junto a la cúpula del manifestador. Lleva túnica muy plegada y ondulada que deja al descubierto una de sus piernas. Con la mano izquierda sostiene un candelabro, con la derecha un áncora.

" 13

A continuación y en la primera calle la escena de la Natividad de la Virgen. En el centro la Virgen recién nacida en el regazo de una amiga o sirvienta de Santa Ana. A la derecha otra dama con un paño en sus manos. En primer término el barreño en que va a lavarse a la Niña. Al fondo y a la derecha Santa Ana descansando en el lecho y junto a ella una sirvienta que la atiende. En la parte izquierda y en primer término otras dos damas. Sobre las figuras citadas y ocupando la parte superior de la escena dos masas de nubes con cabezas de ángeles y en el centro y punto de unión de ambas masas, los rayos de la divinidad que van en dirección a la cabeza de María. La escena está dentro de un marco ovalado rodeado de elementos vegetales, especialmente en las cuatro enjutas.

A continuación, la columna de orden gigante que separa las dos calles laterales. La columna tiene en su tercio bajo figuras de angelitos muy mevidos y el que está en el centro sostiene unas palmas. A continuación el fuste estriado con unos subientes de elementos vegetales.

" 13

En la segunda calle hornacina flanqueada por columnas menores, ya descritas. En el interior de la hornacina, bastante profunda, la figura de San Juan Evangelista. Sobre una repisa el santo. Lleva nimbo, va vestido con túnica y manto. Este en torno a su cuerpo se ondula formando amplios pliegues algo

quebrados. Sostiene con la mano izquierda el libro abierto y está escribiendo en él con la derecha. Junto a él, al pie de la hornacina y a su derecha el águila, su símbolo.

La hornacina es poligonal en su interior y bastante sobria. Sobre el arco exterior de la hornacina elementos decorativos en relieve y apoyándose en la clave del arco, un angelito. Se apoya con la pierna izquierda, mientras levanta y dirige hacia delante la derecha. Tiene amplias alas.

Lado de la Epístola-

Junto al manifestador un angel como el correspondiente del lado del Evangelio.

At 14
A continuación y en la primera calle la escena de la Presentación de la Virgen dentro de un marco ovalado, idéntico al correspondiente de la calle del Evangelio. En la parte izquierda de la escena un grupo de figuras entre las que destacan Santa Ana y San Joaquín. A la derecha, sentada al pie de la escalera, una mujer con dos niños. Subiendo ya los últimos peldaños de una escalera que tiene siete peldaños, la Virgen niña que va a presentarse ante el sacerdote que la espera a la entrada del templo, vestido de pontifical.

Al fondo, por encima de la balaustrada y las cabezas de los personajes, la ciudad amurallada y, por último, en la parte alta, cabezas de ángeles entre nubes. De entre éstas salen los rayos dorados de la divinidad en dirección a la cabeza de María.

" 15
A continuación la columna de orden gigante, ya descrita. Por último, la segunda calle con columnas y hornacina como la correspondiente del lado del Evangelio. Aquí el evangelista es San Lucas que está escribiendo e inspirándose al mismo tiempo, con la mirada dirigida a lo alto. A su derecha, su símbolo el toro.

" 12 y
16
Un entablamento separa el primero del segundo cuerpo en las calles laterales, ya que en la calle central la hornacina penetra en el segundo cuerpo. El entablamento está constituido por arquitrabe, friso con relieve corrido de elementos vegetales y cornisa. Este entablamento continúa tras las columnas de orden gigante, pero se interrumpe en las hornacinas

17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

laterales. Sobre éstas tenemos una bóveda rematada por una cornisa mixtilínea y muy saliente. La bóveda totalmente recubierta por elementos diversos: una gran concha de la que salen los rayos dorados de la divinidad que llegan hasta el arquivitrabe, único elemento aquí del entablamento. Dos cabezas de ángeles, a uno y otro extremo de la concha. Las cabezas de ángeles parecen sostener un doble cimacio. En el centro de la cornisa y sobre la concha una cabeza de angel.

Segundo cuerpo-

En la calle central sobre el arco que constituye el remate de la gran hornacina del cuerpo principal, la Coronación de María por el Padre y el Hijo que la flanquean. Sobre ella una bóveda con ángeles músicos y en el centro de la bóveda el Espíritu Santo, en línea recta con la cabeza de María. A los pies de María unas cabezas de ángeles. Lleva túnica y amplio manto muy plegado. Lleva corona rematada con la cruz y nimbo dorado con rayos radiados en cuyos extremos están las doce estrellas.

A su derecha el Padre con larga y poblada barba y el triángulo de la Trinidad sobre su cabeza. A la izquierda, el Hijo. Lleva nimbo con la cruz inscrita del que salen los rayos dorados.

Como se ha indicado esta escena está coronada por una bóveda que avanza a modo de cascarón. En el centro de la bóveda, ya se ha dicho, está la paloma del Espíritu Santo, del que salen los rayos dorados. La bóveda está dividida por unas nerviaciones en ocho espacios triangulares. Los tres de la parte superior tienen bajorrelieves. Los otros cinco, ángeles de medio cuerpo tocando instrumentos musicales.

La bóveda se remata con un friso decorado con elementos vegetales en alto relieve y unas volutas en el centro. Por último, una cornisa mixtilínea, muy saliente.

En el exterior de la bóveda y en su base, un angelito a cada lado sosteniendo guirnaldas.

Lado del Evangelio-

En la primera calle una escena de menor tamaño que la correspondiente del primer cuerpo. La escena se desarrolla

en un espacio convexo, abovedado en la parte superior. Es la escena de la Anunciación. A nuestra derecha María recibiendo el anuncio del Angel que queda a la izquierda. María lleva una túnica y un manto muy plegados, con pliegues grandes y profundos y su cuerpo se estrecha mucho en la parte inferior. El angel está suspendido sobre una masa de nubes. En el suelo, entre ambas figuras y en primer término, un jarrón con flores.

En la parte superior de la escena, Dios Padre y el Espíritu Santo. El Padre con la mano derecha levantada y los rayos de la divinidad parten de El en dirección a la cabeza de María.

En la segunda calle, una hornacina de escasa profundidad. El evangelista no está dentro de ella sino delante. Es San Mateo. Sobre la cabeza lleva un gran nimbo del que salen, en disposición radial, rayos dorados. Sostiene el libro con la mano izquierda.

Lado de la Epístola.

Escena también en un espacio convexo como su correspondiente del lado del Evangelio, abovedado en su parte superior. En el centro y parte exterior de la bóveda una cabeza de angel. Es la escena de la Adoración de los pastores. En el centro de la escena y en primer término, la cuna con el Niño. A uno y otro lado, la Virgen y San José orando ante el Niño. Detrás de la Virgen dos pastores. Detrás de San José, la mula, el buey y otro pastor.

En la parte alta de la composición y sobre el Niño, una masa de nubes que forman un arco con un angel a cada extremo. Los ángeles sostienen el letrero "Gloria in excelsis..." por encima de las nubes.

En la segunda calle, una hornacina como la correspondiente del lado del Evangelio. San Marcos sostiene la pluma con la derecha y el Evangelio con la izquierda. Junto a la hornacina su símbolo, el león.

Atico-

En el centro la figura de Santo Tomás de Aquino. Sostiene con la izquierda una custodia. El brazo derecho lo tiene levantado y sostiene con él un garrote. Lleva grandes alas

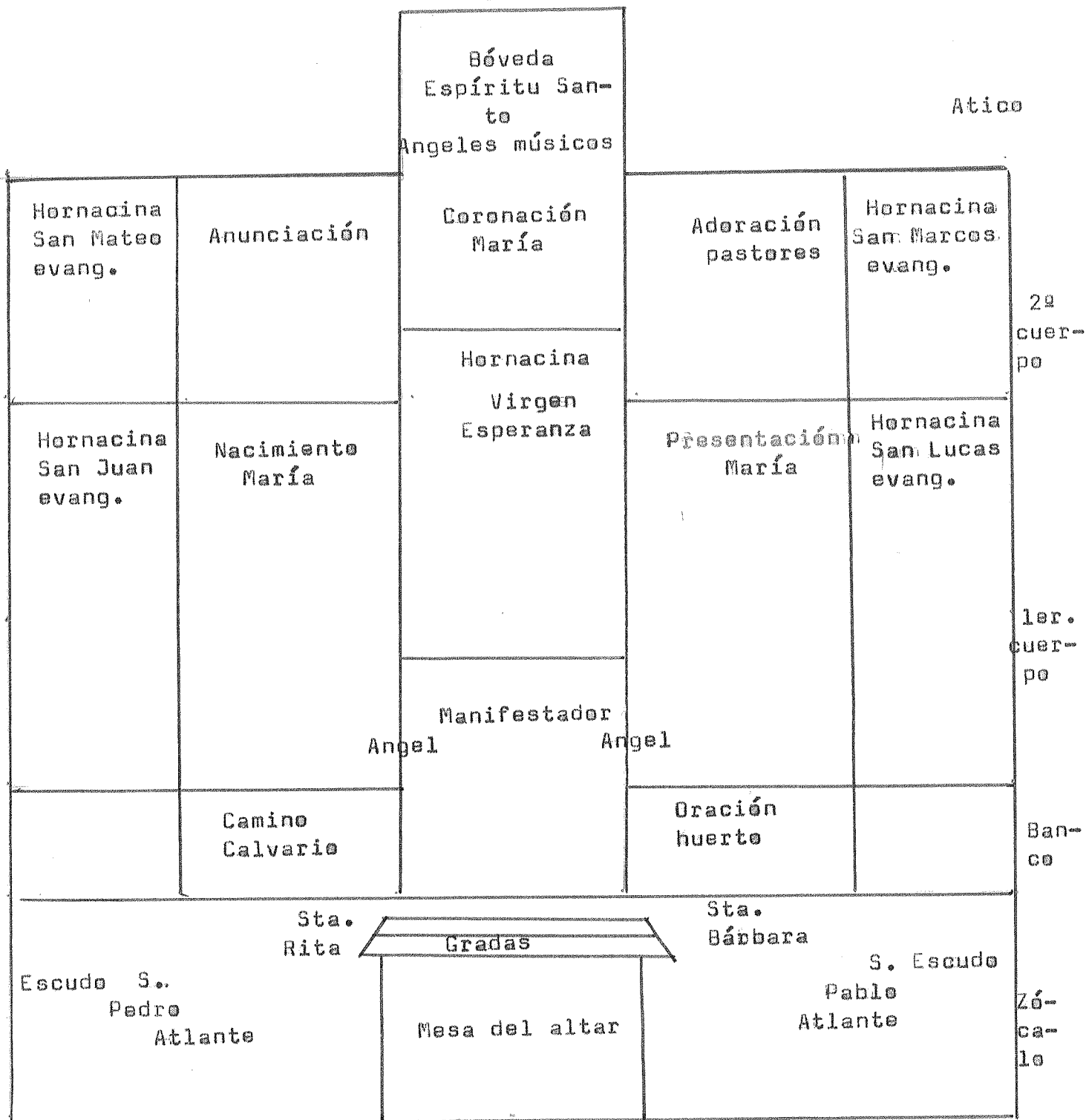
y una túnica muy plegada y movida. A sus pies, herejes vencidos y caídos con sus libros heréticos entreabiertos. Sto. Tomás parece tener la intención de golpearles con el garrote.

Tras Sto. Tomás y por encima de él, un gran pelícano que va a abrir su pecho para alimentar a sus crías.

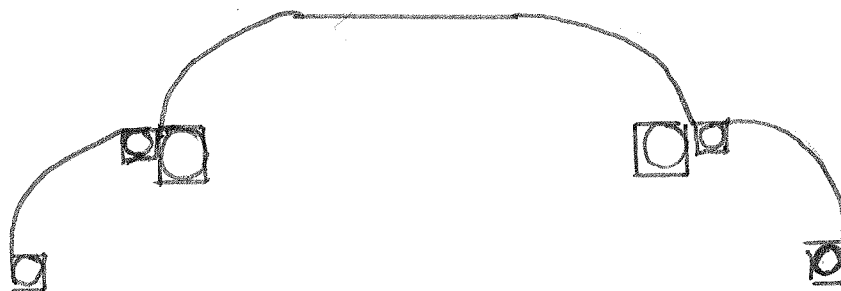
Detrás de Santo Tomás, una cúpula y a uno y otro lado de esta, grandes ángeles, sentados sobre peanas, sostienen el del lado del E^vangelio un libro, el de la Epístola una maqueta de iglesia.

En uno y otro extremo del ático, sentados sobre un frontón roto, angelitos casi desnudos tocando largas trompetas

Herejes



PLANTA



RETABLO MAYOR DE CADAQUÉS

RETABLO MAYOR
Iglesia parroquial de Santa María
de Igualada.

Fotogr. 1
y 2

Este retablo está en la cabecera del templo y la cubre totalmente en anchura y altura.

	<u>Escultura</u>	<u>Policromía</u>
Autores:	SUNYER, Josep MORATO, Jacint (hasta 1729)	TIANA, Benito y otros (3)
Firma contrato:	1718, julio, 22 (1)	1787, abril, 14 (4)
Cliente:	Parroquia y Universidad de la ciudad. (2)	
Precio:	8200 L.B.	

Planta: mixtilínea

Nº de cuerpos: zócalo, banco, dos cuerpos, ático.

Nº calles: tres

Iconografía: mariano

" 1 y 2

-Cabe destacar en este retablo, por la novedad estilística que suponen, las seis columnas del primer cuerpo. Están sobre elevados pedestales que forman parte del banco. Son de fuste liso y capitel compuesto. Tienen unos subientes en la parte superior del fuste como único elemento decorativo. Se distribuyen de la siguiente forma: dos a cada lado de la hornacina central que están en dos planos y las otras dos en cada extremo de las hornacinas laterales.

Zócalo-

De mármol de color gris oscuro con unas pilastras. Delante de cuatro de éstas, están las figuras de los atlantes que se sitúan uno a cada lado de las dos puertas laterales que tiene el zócalo.

" 3a y 3b

y 4

Calle del Evangelio. A cada lado de la puerta tenemos un atlante. Se apoyan en una peana y a la altura de su cabeza sobresale una repisa, aunque su cabeza queda, no debajo, sino delante de la repisa. El de la derecha coloca su brazo izquierdo sobre la cabeza, en la que tiene una corona de flores, y con la izquierda coge el inicio de una guirnalda que rodea su cuerpo por debajo de la cintura. Lleva barba. Su espalda algo doblada como para soportar el peso. Ca-

si desnudo, con un extraordinario modelado del cuerpo en el que se marcan hasta las venas. El paño que le envuelve desde la cintura es muy ampuloso, con numerosos pliegues, profundos y bastante quebrados.

El atlante de la izquierda presenta algunas diferencias respecto a su compañero: postura, no lleva barba. Pero también como el otro se arquea, lleva el mismo tipo de paño. En la parte superior de su peana hay unos elementos vegetales.

Fotogr.
5a y 5b

Calle de la Epístola. Otros dos atlantes flanqueando la puerta. El de la izquierda lleva la cabeza envuelta por un pañuelo, lleva barba y tiene expresión sonriente. Envuelto en el paño desde la cintura sobre el que, por delante, cuelgan algunos racimos. Minuciosamente modelado como los anteriores.

El atlante del extremo del retablo lleva cabellos ondulados y largos. Imberbe. Con el brazo derecho coge el paño que le envuelve y le cae por la espalda como a los demás.

" 1 y 6

Entre el zócalo y el banco hay una franja de mármol blanco: cóncava bajo las hornacinas laterales, convexa bajo el manifestador y avanza bajo los pedestales de las columnas.

Banco-

" 7a y 7b

Calle del Evangelio. Consideramos que se inicia a partir de la columna situada más a la izquierda de las dos que flanquean la hornacina central. En el pedestal de dicha columna, está la figura de un obispo en alto relieve. Sale de un círculo dorado. Su figura está hasta la cintura. Lleva mitra, larga, poblada y rizada barba y también capa y palio. Con la mano derecha sostiene un libro abierto. En torno a él, ocupando lo que queda del frente del pedestal decoración vegetal muy ondulada y dorada.

Los laterales del pedestal también tienen decoración vegetal, pero sin dorar.

" 8

Escena de la Presentación de la Virgen. Composición muy compacta que se ordena en torno a unos elementos arquitectónicos: las gradas de acceso y dos columnas que hay sobre las gradas, columnas que están sobre un elevado pedestal. Al fondo unos arcos.

En el centro el sumo sacerdote. De perfil, vestido de ceremonia y su indumentaria se ondula formando grandes pliegues. Frente a él, el acólito sostiene un candelabro. Tras el sacerdote una serie de figuras. Frente a él, y terminando de subir las gradas, una mujer que conduce a María. En torno y detrás de la mujer y María una serie de figuras. Al pie de las gradas otras. La que queda en primer término, está de espaldas a nosotros. Tanto esta figura como la que está a su izquierda, en las gradas y de perfil destacan mucho por su posición y la ampulosidad de su ropaje.

Fotogr. 9

Por último, tenemos el pedestal de la columna situada a la izquierda de la hornacina lateral del primer cuerpo. En su frente, sobresaliendo también de un círculo, una figura femenina de medio cuerpo. Lleva largos cabellos y túnica roja de grandes pliegues. Dirige el brazo derecho hacia delante. El resto del frente, así como los laterales, tienen decoración vegetal muy ondulada.

" 10

Calle de la Epístola. En el frente del pedestal de la columna del cuerpo principal, también sobresaliendo de un círculo, un obispo de medio cuerpo. Lleva mitra, larga barba. Tiene la cabeza inclinada hacia la parte central del retablo. Lleva capa y palio. Con la izquierda sostiene un libro cerrado que señala con el índice de la derecha. El resto del pedestal decoración análoga al correspondiente del lado del Evangelio.

" 11

A continuación, escena dentro del mismo tipo de marco que la de la calle del Evangelio y con los dos angelitos en los ángulos superiores. El tema es el de los Desposorios de la Virgen. El grupo, que ocupa casi todo el espacio, queda elevado sobre una escalinata. En el centro, el sacerdote que esposa a María y José que están a la izquierda y derecha respectivamente. Sobre el sacerdote, el Espíritu Santo entre nubes. Tras la Virgen y José grupos compactos de los que asisten a la ceremonia. Destaca la figura que queda en el extremo derecho, al margen de las demás. Está sentado de frente e intenta romper un palo con sus rodillas.

La indumentaria de las figuras se caracteriza por su

plegado, profundo y ampuloso.

En el fondo, elementos arquitectónicos, columnas y arcos entre éstas.

Fotogr. 12

En el frente del pedestal extremo, una figura masculina de medio cuerpo. Algo calvo y de larga y rizada barba. Sostiene un libro cerrado con la mano derecha y lo señala con la izquierda. El resto del pedestal tiene la misma decoración que el correspondiente del lado del Evangelio.

Primer cuerpo-

Hornacina central. Es una gran, amplia y profunda hornacina que ocupa desde el banco hasta parte del segundo cuerpo. Flanqueada por dos columnas a cada lado, de las cuales, las dos exteriores -que son las que la separan de las calles laterales- son las que avanzan más.

" 6 y 13

Dentro de la hornacina encontramos de abajo a arriba: -en primer lugar el manifestador. Este se alza sobre una base muy movida, cóncavo-convexa, en la que aparecen sentados angelitos a cada lado. En el centro de esta base, un cuerpo convexo que sobresale mucho.

El manifestador es poligonal y los lados laterales cóncavos. Con unos elementos arquitectónicos muy barrocos: columnas abalaustradas, entablamento que se incurva también en los lados cóncavos, cornisa que sobresale y, de remate, un cuerpo algo apiramidado que sirve de punto de apoyo a la Concepción. Tiene también una serie de elementos decorativos: candelabros en su parte anterior, volutas en los ángulos de cada polígono, una serie de elementos muy curvados en el friso, un par de angelitos sentados en la cornisa y también en la cornisa y en el centro del frente del manifestador el escudo de Igualada.

• Sobre el manifestador, la masa de ángeles y en el centro la media luna que sirve de base a la Concepción.

" 14

- Sobre la masa de ángeles y la media luna, la Inmaculada, figura de grandes proporciones, majestuosa, con túnica y manto que parecen ondulados por el viento. Su figura está, además, algo arqueada. Junta sus manos en actitud de oración. De facciones suaves, lleva larga melena y nimbo que envuel-

va su cabeza con las doce estrellas. Sobre su cabeza, el Espíritu Santo.

El interior de la hornacina está decorado con una serie de motivos vegetales distribuidos en franjas. Franjas que tienen disposición radial en lo que es la semiesfera de la hornacina. En esta parte, además de elementos vegetales, cabezas de ángeles.

Calle del Evangelio. Hornacina menor que la anterior y de escasa profundidad con la figura de San Joaquín.

Fotogr. 15

La hornacina tiene una peana convexa y profusamente decorada y de ella se elevan dos candelabros que flanquean la figura del santo. Tiene forma de concha en su parte superior y sobre ella y en su parte exterior dos angelitos sostienen un medallón con motivos florales en relieve.

La figura de San Joaquín dirige su cabeza hacia la Inmaculada. Lleva larga y poblada barba. Apoya su derecha en su cayado curvo y lleva su mano izquierda sobre el pecho. Su túnica está muy plegada y su manto forma grandes ondulaciones.

A continuación de esta calle, pero adosado ya al muro lateral de la iglesia, la escena de la Adoración de los pastores, rodeada de un ancho marco y rematada con el escudo de Igualada.

" 16 a

El marco tiene forma mixtilínea en la parte superior, rectangular a los lados y forma dos concavidades en los ángulos de la base. La escena es rectangular, salvo en la parte superior en que tiene forma algo apiramidada, debido a lo mixtilíneo del marco.

La escena está muy ordenada, con todas las figuras en torno al Niño. Gestos y actitudes de las distintas figuras tienen bastante de académicos.

Figuras y arquitecturas en blanco, imitando el mármol, salvo algunos detalles que están en dorado.

En el centro, y, en primer término, el Niño en su cuna. A la derecha la Virgen arrodillada, a la izquierda, San José también. Sus túnicas están intensamente plegadas y ambas figuras guardan una gran simetría. La figura de María es de

delicadas facciones y elegante figura. Tras el Niño un angel y a uno y otro lado del mismo, el buey y la mula. El angel parece que está también arrodillado. Es una figura elegante. La túnica le deja medio pecho al descubierto. Lleva dos alas muy llamativas: algo verticales y doradas.

En segundo término, los pastores, que quedan tras San José, el angel y la Virgen. El que está detrás de San José lleva una oveja sobre los hombros. Resulta una figura elegante y de perfil clásico. El pastor que está tras el angel tiene una postura algo teatral. El que queda detrás de María lleva larga y rizada barba, una calabaza colgada y se descubre. Sombrero, calabaza y bastón destacan mucho ya que son dorados.

En el fondo, y en varios planos, las arquitecturas: pilares y arcos. La puerta del fondo, abierta, permite ver el exterior: se ve otro pastor, los accidentes del terreno, un árbol y unas nubes en lo alto de las que salen los rayos dorados de la divinidad. Sobre las arquitecturas una masa de nubes y angelitos.

Fotogr. 16 b

Sobre el vértice, el escudo de Igualada que remata el marco. Escudo cuartelado en cruz. En los cuarteles uno y cuatro una cruz griega y en los cuarteles dos y tres las cuatro barras. El escudo se timbra de una corona.

De la parte baja del escudo salen unas guirnaldas, una hacia cada lado del marco. Apoyándose en el marco y flanqueando el escudo, dos ángeles dorados, con pecho, piernas y brazos al descubierto y unas grandes alas doradas. Los ángeles levantan y arquean uno de sus brazos que queda a la altura de unas plumas ornamentales que tiene a cada lado el escudo.

Calle de la Epístola. La calle es idéntica estructural y arquitectonicamente a su correspondiente del Evangelio.

" 17

En la hornacina está Santa Ana. Mujer de edad avanzada, con cabeza y ojos dirigidos al cielo, brazo derecho extendido, gesto algo grandilocuente. El plegado de su túnica es intenso con pliegues movidísimos y cortantes.

" 18 a y
18 b

A continuación de esta calle, pero adosada al muro lateral de la iglesia, una escena que es la correspondiente a la del lado del Evangelio: la Adoración de los Reyes.

Tiene el mismo tipo de marco y sobre él el escudo de Igualada como la escena correspondiente del lado del Evangelio.

La Virgen y el Niño están a la izquierda. El Niño sentado en el regazo de María. A la derecha, y también en primer término, los Reyes. Melchor se está arrodillando ante el Niño. Lleva larga y rizada barba. Ha dejado la corona en el suelo y sostiene con sus manos el presente que va a ofrecer al Niño. Este alarga sus brazos para cogerlo. Los otros dos reyes, de pie, llevan puestas sus coronas. Coronas y presentes, dorados.

Entre la Virgen y los Reyes, en segundo término, San José, con barba y bastón. Tras San José y los Reyes hay varias figuras que podemos deducir que forman parte del séquito de los Reyes.

Al fondo, las arquitecturas, columnas, pilares, arcos. Muy similares a las de la otra escena.

Por encima de las cabezas del séquito de los Reyes y separados por una columna, asoman cabeza y cuello dos caballos.

Desde el arco que queda detrás de la Virgen se ve el exterior: unas arquitecturas, una de ellas puede ser una cúpula rematada con una cruz dorada.

En la parte alta de la escena de nuevo la masa de nubes con dos angelitos y la estrella de los Reyes entre las nubes.

Segundo cuerpo-

Calle central. Como ya hemos indicado queda muy reducida debido a la altura de la hornacina del primer cuerpo.

Sobre la hornacina hay un entablamento que sirve de base a la hornacina del ático. En la parte frontal de este entablamento, la figura de Dios Padre, de medio cuerpo, saliendo de un círculo. Tiene larga y rizada barba, bendice con la derecha y sostiene el mundo con la izquierda.

Calles laterales. Un entablamento separa el primero y segundo cuerpo en ambas. Este remata columnas y hornacinas y por ello avanza sobre las columnas y retrocede y se incurva sobre las hornacinas. El friso tiene una decoración vegetal, salvo sobre las dos columnas que separan la calle cen-

tral de las laterales en que tiene una cabeza.

Lado del Evangelio. Sobre una peana una mujer tocando el arpa. A continuación, una hornacina. En su interior, la parte superior tiene forma de concha. Sobre una gran peana, convexa, la figura de San Fausto. Su túnica tiene amplios y profundos pliegues. Peana y hornacina tienen una decoración muy ondulada y voluminosa.

Por último, sobre un pedestal una figura está tocando la guitarra. Lleva una túnica amplia y muy plegada. Sobre su cabeza, una cartela con cabeza de angel.

Lado de la Epístola. La arquitectura es como la de la calle del Evangelio.

" 21 En la hornacina, la figura de San Roque. Levanta la túnica para mostrarnos la úlcera de su ^{pierna} Sostiene un bastón con la mano izquierda. Lleva barba y es una figura muy enjuta. Las dos figuras que están flanqueando al santo tocan instrumentos musicales, como sus correspondientes del lado del Evangelio. La que está junto a la calle central, viola da gamba, la que está en el extremo de la calle de la Epístola, laúd. Ambas llevan amplias, movida y onduladas túnicas.

Atico-

" 19 Calle central. Sobre la cornisa del entablamento que separa el segundo cuerpo del ático, unos angelitos tocando trompetas. Dos a cada lado de la hornacina. Esta está tras dos de ellos y alberga la figura de San Bartolomé. Lleva barba. Apoya un gran libro cerrado entre su mano y pierna derechas. Con la izquierda sostiene uno de sus atributos más representativos: el cuchillo. Lleva sobre la túnica un manto rojo dispuesto y plegado en diagonal.

Sobre la hornacina dos figuras recostadas, una a cada lado, que levantan y arquean uno de sus brazos y en el centro una figura de medio cuerpo, con alas y un sol sobre su cabeza.

Calle del Evangelio. Entre el segundo cuerpo y las figuras del ático hay un doble entablamento que avanza sobre cartelas y repisas y se incurva sobre las hornacinas.

Fotogr. 23 Sobre este doble entablamento, una figura que sostiene algo con sus manos y, a uno y otro lado de la misma, a nivel más bajo, dos figuras en actitud de danza.

Calle de la Epístola. El entablamento tiene las mismas características que el comentado de la calle del Evangelio.

" 21 y 22: Sobre el doble entablamento una figura tocando el arpa y, a uno y otro lado de la misma, a nivel más bajo, sobre pedestales, figuras danzando.

NOTAS:

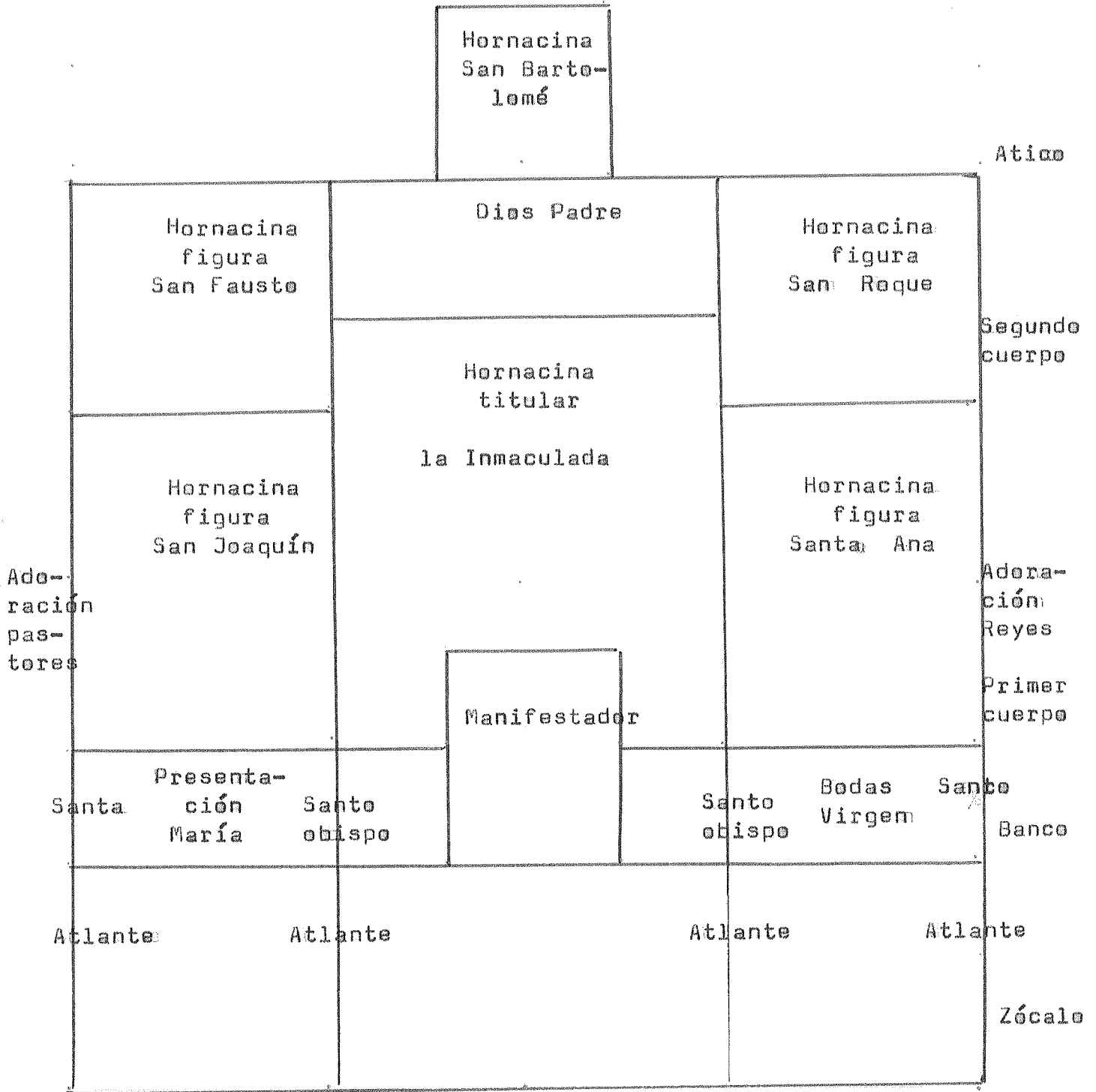
(1) MARTINELL, Cèsar: El retablo mayor de Santa María y sus autores.
"Miscellanea Aqualatensia"^W . Igualada.1949.
Pág.10

(2) Ibidem. Pág. 10.

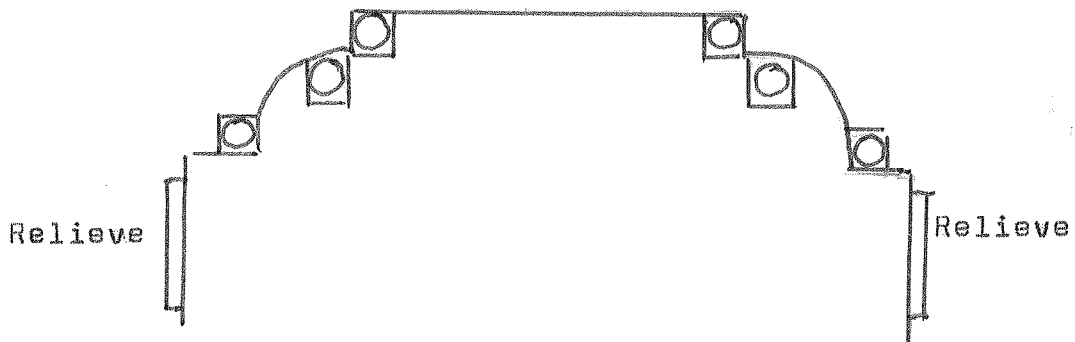
(3) Ibidem. Pág. 12.

(4) Ibidem. Pág. 12.

RETABLO MAYOR DE IGUALADA



PLANTA



2. TIPOLOGIA.

En los retablos analizados distinguimos los siguientes tipos:

-A. Retablos reticulares y de fondo plano, en los que una característica fundamental es que se mantiene la horizontalidad.

1. Generalmente tienen dos cuerpos de tres calles y ático.

Ejemplos:

-retablo del monasterio de San Antón y Santa Clara en su estado actual

-retablo de San Isidro de Sant Boi de Lluçanés

2. Una variante, que consiste en que en vez de tres calles tiene cinco.

Ejemplo:

-retablo de N^a Sra. del Roser de Sitges

-B. Retablos de dos cuerpos de tres calles, siendo más amplia la central. Además, la hornacina del primer cuerpo de la calle central invade el segundo cuerpo, con lo que se pierde la horizontalidad.

1. Ejemplos o modelos:

-Santa Agnès de Malanyanes

-San Severo de la catedral de Barcelona

-San Marcos de la catedral de Barcelona

2. Una variante dentro de este grupo la encontramos cuando el cuerpo principal es el más importante.

Modelo:

-San Paciano de la catedral de Barcelona

-C. Retablos de un cuerpo con tres calles y ático. El banco puede estar historiado.

Ejemplos:

-San Antón de la catedral de Barcelona

-San Bartolomé de Malanyanes

-N^a Sra. de los Dolores de Sitges

-N^a Sra. de los Dolores de la catedral Girona

-Sant Narcís de Girona

-D. Retablos de un cuerpo con tres calles. La central es ancha y rectangular, en tanto que las laterales son

para estatuas. Con ático.

Ejemplo:

-San Ramón y San Pedro Nolasco de la catedral
de Barcelona.

-E. Retablo de uno o dos cuerpos con gran escena central.
Tres calles. Las laterales, generalmente con estatuas.
Con ático.

En el banco puede haber relieves o estatua.

Ejemplos:

-San Miguel de la catedral de Girona

-San Ivo y H. de la catedral de Girona

-La Concepción de la catedral de Girona

-La Anunciación de la catedral de Girona

-F. Retablos de banco muy amplio en cuya calle central y
en el centro tienen el manifestador.

Además, un cuerpo principal con tres calles, más amplia
la central.

Con ático.

Ejemplo:

-Santa Teresa de las Carmelitas de Vic

-G. Retablos con manifestador o no. En caso de haberlo rom-
pe el banco en la calle central e invade el primer
cuerpo.

Dos cuerpos de tres calles

La escena central del cuerpo principal une el primero
y el segundo cuerpo

Con ático.

Ejemplos:

- Retablo mayor de Cassá de la Selva

- Retablo mayor de Sant Feliu de Torelló

-H. Retablos de planta curvilínea o poligonal. Con dos
cuerpos de cinco calles.

Con ático

Con gran banco decorado.

Ejemplos:

-Retablo de N^a Sra. del Roser de Mataró

-Retablo de N^a Sra. del Roser de Olot

-I. Retablos de planta cóncava.

Zócalo muy desarrollado.

Amplio manifestador que rompe el banco en la calle central e invade el primer cuerpo.

Los cuerpos de cinco calles y la hornacina central del cuerpo principal invade el segundo cuerpo.

La hornacina central del segundo cuerpo invade el ático
Con ático.

Ejemplos:

-Retablo mayor de Arenys

-Retablo mayor de Palafrugell

-Retablo mayor de Cadaqués

Variantes del retablo de Cadaqués respecto a los otros dos: el ático forma una gran concavidad, que unida a la concavidad de la calle central y sus laterales contiguas y, las dos grandes columnas de orden gigante, confieren a este retablo mayor número de planos.

-J. Retablos unitarios y centrales.

Zócalo desarrollado con atlantes

Los cuerpos de tres calles

La calle central es mucho más amplia y la hornacina invade buena parte del segundo cuerpo y el resto del retablo es marco de la calle central.

Ejemplo:

-retablo mayor de Igualada, el cual con la variante de dos grandes relieves a modo de pulseras, éstos aumentan la tensión hacia el grupo central.

-K. Retablos de dos cuerpos con tres calles.

La hornacina del banco invade el primer cuerpo

La hornacina del primer cuerpo invade el segundo

Con ático

En las calles laterales escenas pintadas y la escultura se reduce a los marcos o figuras adosadas a pilas-tras o columnas.

Ejemplo:

-Sant Benet del monasterio de Sant Cugat.

I. Soportes.

A. Columna.

1. La más habitual es la columna salomónica. Puede ir acompañada de cuarto de columna a un lado o a ambos lados. También salomónica.

-Dentro de ella hay dos variantes:

1.1. Salomónica de seis espiras, la más frecuente.

1.2. De cuatro espiras, poco frecuente. En este caso, el tercio bajo suele estar diferenciado y decorado con figuras y elementos vegetales.

Ejemplos: Anunciación de la catedral de Girona
San Antón de la catedral de Barcelona.

2. Columna de fuste estriado pero con decoración vegetal helicoidal, imitando la columna salomónica.

-Dentro de ella hay dos variantes:

2.1. Decoración vegetal helicoidal a lo largo de todo el fuste.

Ejemplo: San Miguel de la catedral de Girona.

2.2. El tercio bajo con figuras adosadas o decoración vegetal.

Ejemplo: Retablo Mayor de Palafrugell

3. Columnas de fuste estriado con el tercio bajo decorado con figuras.

Ejemplo: Retablo mayor de Cadaqués

4. Columna de fuste liso pero totalmente recubierto de decoración vegetal en disposición helicoidal, imitando la columna salomónica.

Ejemplo: Retablo mayor de Arenys

5. Columnas de fuste liso y sólo con algún elemento decorativo en la parte superior del fuste.

Ejemplo: Retablo mayor de Igualada.

-Los cinco tipos tienen el capitel compuesto

-Hay retablos que combinan dos tipos de columnas:

-retablo mayor de Arenys:

-en el primer cuerpo tiene la columna del tipo 4.

-en el segundo cuerpo tiene columna salomónica del tipo 1.1.

-retablo mayor de Palafrugell:

-en el primer cuerpo y calle central del segundo columna del tipo 2.2.

-en calles laterales del segundo cuerpo, columna salomónica del tipo 1.1.

-retablo mayor de Cadaqués:

-columnas de orden gigante del tipo 3

-columnas de las calles laterales del primer cuerpo, columna del tipo 4.

B. Pilastra. Es bastante excepcional.

Ejemplo: retablo de Sant Narcís de la catedral de Girona.

El capitel es también compuesto.

C. Cartelas-

1. Lo habitual es que sean pedestal de columnas

Ejemplos: San Paciano de la catedral de Barcelona

San Antón de la catedral de Barcelona

Santa Teresa de las Carmelitas de Vic

y algunos otros

2. Mucho menos frecuente como pedestales de frontones y cornisas.

Ejemplo:

Sant Benet del monasterio de Sant Cugat.

3. En algunos casos, son soportes de peanas o repisas para figuras.

Ejemplos:

Retablo mayor de Igualada
Retablo de N^a Sra. Dolores de la catedral de Girona.
Retablo de San Miguel de la catedral de Girona (aunque en éste el santo no llegó a ser colocado)

D. Atlantes.

Están en los zócalos y son como pedestales de las columnas. Los encontramos en:

retablo N^a Sra. Roser de Mataró
retablo mayor de Palafrugell
retablo mayor de Cadaqués
retablo mayor de Igualada

II. Zócalos y bancos.

A. Zócalo. Es un elemento habitual del retablo catalán.

B. Banco. Es elemento habitual del retablo catalán

Puede tener:

1. Escenas.

Ejemplos: San Marcos, San Paciano,
San Antón de la catedral de Barcelona
N^a Sra. del Roser de Mataró
N^a Sra. del Roser de Sitges
Retablo mayor de Arenys

2. Con decoración, generalmente vegetal.

Ejemplo: San Isidro de Sant Boi de Lluçanés.

3. Con decoración vegetal y figuras.

Ejemplos: San Ramón y San Pedro Nolasco y San Severo de la catedral de Barcelona.

Retablo del monasterio de San Antón y Santa Clara.

Santos Ivo y Honorato y San Miguel de la catedral de Girona.

4. Con escenas, figuras y decoración vegetal.

Ejemplos: Retablo mayor de Cadaqués

Retablo mayor de Igualada

5. Con escenas y decoración vegetal.

Ejemplo: Retablo mayor de Cassá.

III. Ornamentos.

1. Botánico.

Tallos y hojas, los más frecuentes, algunas veces flores y, generalmente, muy curvados, en distintas partes del retablo, como por ejemplo:

- zócalo
- gradas de altar
- banco
- marcos de las escenas
- columnas
- entablamentos
- áticos

2. Animal. Es escaso y tiene carácter simbólico más que puramente ornamental. Por ejemplo: los pájaros picoteando los racimos de los fustes de las columnas salomónicas.

Y también son simbólicos los pelícanos que aparecen en algunos retablos.

3. Angeles. Son bastante frecuentes. Hay dos variantes:

- ángeles de cuerpo entero

-cabezas de ángeles.

Los encontramos en:

-marcos de las escenas

-entablamentos

-peanas

-cartelas

y también en los zócalos, bancos y cuerpos y áticos.

4. Niños. Poco frecuentes. En los mismos lugares de los ángeles, pero preferentemente en el tercio bajo de las columnas.

IV. Expositor o manifestador.

Sólo lo encontramos en algunos retablos.

Ubicación:

-en el banco (Carmelitas de Vic)

-entre zócalo y banco (retablo de Arenys)

-entre banco y primer cuerpo (retablo de Cadaqués).

-entre banco y parte inferior de la gran hornacina central (retablo de Igualada)

Características:

-convexo con las puertas pintadas (Arenys)

-Semicilíndrico y cubierto con cúpula (Carmelitas, Cadaqués)

-mixtilíneo (Igualada)

V. Hornacinas.

1. Retablos con hornacina central exclusivamente.

Ejemplos: Santa Agnès de Malanyanes

los tres retablos de N^a Sra. Roser

San Severo de la catedral Barcelona

2. Retablos con hornacina en el cuerpo principal y en el segundo cuerpo.

Ejemplos: Sant Boi de Lluçanés

San Marcos de la catedral Barcelona

Sant Benet (S. Cugat)

3. Retablos con hornacina principal y hornacina en las calles laterales.

Dos variantes:

3.1. Retablo de tres calles. Pueden tener hornacinas en las calles laterales de un cuerpo o de los dos.

Ejemplos:

- retablo San Antón y Santa Clara (1º y 2º cuerpo)
- retablo San Isidro de Sant Boi Ll. (1er. cuerpo)
- Cassá (primero y segundo cuerpo)
- San Antón (catedral Barna) (1er.cuerpo)
- Igalada (1º, 2º cuerpo) y con la variante de tenerla también en el ático)

3.2. Retablo de cinco calles. Tienen hornacinas en calle central y segunda calle lateral de ambos cuerpos.

Ejemplos: retablo mayor de Arenys
retablo mayor de Palafrugell
retablo mayor de Cadaqués

3. ICONOGRAFIA.

3.1. Introducción-

Respecto a la iconografía de nuestros retablos, sólo los conservados, o aquellos desaparecidos de los que hay documentación gráfica, nos permitirán un estudio detallado.

Los contratos nos dan datos iconográficos, pero no siempre y, la mayoría de las veces, son parciales. Lo que si nos permiten casi siempre es conocer el tema principal (imagen titular). De algunos, sin embargo, no sabemos ni eso. En estos casos lo que ocurre es que el contrato no nos da ningún dato iconográfico (ejemplo: retablo del convento de servitas de N^a Sra. de Gracia, aunque presumiblemente se dedicaría a la Virgen), o que no tenemos más que recibos (San Mateo de Franciach, por ejemplo).

De los conservados que hemos estudiado, diez están dedicados a la Virgen, catorce a santos diversos, ninguno a Cristo.

De los desaparecidos, pero conservando documentación gráfica y documentos de archivo que nos permitan conocer la iconografía, sólo éstos últimos, catorce están dedicados a la Virgen, diez a diversos santos y seis a Cristo. Aunque el retablo de la Universidad literaria de Barcelona, que hemos incluido en éstos últimos, podríamos considerarlo un caso mixto, entre cristífero y hagiográfico. Más adelante se describe y se verán las razones.

Dominan pues los temas hagiográficos y marianos, que se encuentran equilibrados y, ya muy distante de los otros dos, están los de tema cristífero. Sin embargo, escenas de la vida de Cristo, especialmente de la Pasión, las encontraremos en los retablos dedicados a la Virgen y, excepcionalmente en alguno dedicado a algún santo (ejemplo: retablo de San Paciano).

El tema mariano va muy ligado a la Contrarreforma. Pero de entre todas las advocaciones predomina la de N^a Sra. del Roser, a la que haremos referencia más detalladamente.

Le siguen la Concepción y la Asunción que también analizaremos.

La hagiografía.

La amplia difusión del culto a los santos también va unida a la Contrarreforma, pero también a otras razones.

Tendremos que distinguir entre:

- 1) los santos titulares de retablos
- 2) los santos que, con frecuencia, aparecen en retablos dedicados a otro santo o la Virgen.

Entre los primeros encontraremos santos locales --ejemplos: San Severo, San Paciano, obispos de Barcelona; los patronos de los gremios: San Antón, San Marcos, ambos en la catedral de Barcelona, San Miguel, en el convento de San Agustín. San Isidro en el medio rural (ejemplo: Sant Boi de Lluçanés).

También algunos santos fundadores, como San Benito o Benet: el desaparecido de la catedral de Vic, el de Sant Cugat.

Si es retablo mayor está, muchas veces, dedicado al santo de la localidad: San Vicens de Rupià, San Martín de Cassà o de Palafrugell, Sta. Agnès de Malanyanes.

En otros, el santo titular es el patrón del cliente. Ejemplos: San Pedro Nolasco de la catedral de Barcelona, San Narcís y San Miguel de la catedral de Girona.

En el segundo grupo tendremos que incluir de entre los más frecuentes: San Pedro y San Pablo, en especial en los retablos mayores. Siguiendo la tradición --ya en retablos renacentistas tanto en Cataluña como en el resto de España-- se les coloca en las puertas del zócalo. De los que estudiamos, los mejores ejemplos los tenemos en los retablos de Pau Costa. San Pedro se encuentra en la puerta del Evangelio, San Pablo en la de la Epístola. Excepcionalmente pueden encontrarse en otro lugar del retablo: en el segundo cuerpo en el retablo mayor de Arenys de Mar.

El lado del Evangelio tiene prioridad sobre el de la Epístola. Como señala Martín González (1) esta distinción se

impuso desde los primeros tiempos del Cristianismo. Se realizaban las misas de cara al pueblo y el lado del Evangelio coincidía con la derecha del sacerdote. Pero al cambiar la posición de éste se siguió manteniendo esta prioridad, porque se entendía que seguía siendo la derecha del mismo Dios.

Por esta razón, continúa Martín González (2), en esta parte del Evangelio se sitúa el donante varón, Adán, la Virgen en la Anunciación, San Pedro, etc. Mientras que en el lado de la Epístola se colocan el donante femenino, Eva, el Angel en la Anunciación, San Pablo (cuando forma conjunto con San Pedro), etc. Si en el hueco central hay dos santos, varón y mujer, aquél ocupa el lado del Evangelio.

Esto es cierto, en general, en los retablos catalanes, pero no siempre. Por ejemplo, en el retablo de N^a Sra. del Roser de Olot, en la escena de la Anunciación el Angel aparece en el lado del Evangelio y María en el de la Epístola. San Joaquín y Santa Ana, que están a uno y otro lado de la titular, Santa Ana es la que está del lado del Evangelio.

Los santos ligados a la Contrarreforma los encontramos también. En primer lugar Santo Tomás de Aquino. Puede aparecer solo y, a veces con un carácter muy contrarreformista, por ejemplo, en el retablo de Cadqués o junto con otros doctores de la Iglesia.

Otro santo de la Contrarreforma que aparece con relativa frecuencia es San Francisco Javier. Sueles estar en posición yacente, como en la obra de Andreu Sala para el retablo de San Paciano de la catedral de Barcelona. Pau Costa, siguiendo fielmente la versión de su muerte, además de yacente, lo representa dentro de la cueva. San Francisco, abandonado por los portugueses, a las puertas de China, muere en una cueva, estrechando sobre su pecho el Crucifijo que San Ignacio le había dado. Pau Costa contrata en 1699 el retablo del Santo Cristo para la iglesia parroquial de Santa María de Seva, diócesis de Vic : "lo qual retaula haga de complir la capella que per est efecte està destinada...junt ab una imatge de Sant Francisco ageguda en la cova sobre la primera grada, ab dos reliquiaris sobre la dita imatge..."(3)

En el retablo de la Concepción de Girona, también de Pau Costa, en el fondo de la cueva donde está yacente San Francisco hay un paisaje que, evidentemente, quiere evocar Oriente.

Otra santa que no se olvida es Sta. Teresa que es, además, titular de un retablo conservado: el de las carmelitas de Vic.

Los cuatro evangelistas son también relativamente frecuentes. Como Martín González indica "representan la palabra escrita del Nuevo Testamento" (4). Siempre están corporalmente y, además, suelen ir acompañados de su símbolo. Ejemplos: Cadaqués, San Marcos de la catedral de Barcelona.

Los santos locales, además de encontrarlos como titulares de retablos, como ya hemos indicado, los encontramos en muchos otros retablos como uno más del conjunto. Entendemos por santos locales, no sólo los nacidos en Cataluña, sino también los que llegaron de diversos lugares y aquí sufrieron martirio: ejemplo San Félix el Africano.

Entre ellos debemos destacar Santa Eulalia. Se encuentra en dos retablos de la catedral de Barcelona (San Severo y San Pedro Nolasco), en el de Sta Agnès de Malanyanes, en el de Sant Boi de Lluçanés, en el de N^a Sra. de los Dolores de Girona.

En los retablos de la catedral de Barcelona hay también otros santos muy ligados al culto barcelonés: Santa Madrona (retablo de San Marcos), Santa Lucía (retablo de San Severo).

En el banco del retablo de Sta Agnès de Malanyanes a Santa Apolonia se unen las tres santas anteriores. Ello indica que su culto estaba difundido por toda la diócesis de Barcelona, y en el caso de Santa Eulalia llegaba a otras diócesis catalanas (Vic, Girona).

San Ramón de Penyafort está también bastante difundido por todo el ámbito catalán: San Ramón y San Pedro Nolasco de la catedral de Barcelona, en uno de los retablos de Sitges. como titular, en el de la Concepción de Girona. San Ramón añade a su condición de santo catalán, la de santo de la Contrarreforma. Canonizado por Sixto V en 1588. Con esta canonización se restablece una tradición interrumpida durante se-

senta y cinco años, los años de la lucha contra los protestantes y el Concilio de Trento.

San Félix de Girona -el Africano- está en uno de los retablos gerundenses: el de la Concepción.

Los demás santos doctores no son tan frecuentes como Sto. Tomás de Aquino, pero están en algunos retablos. De Sta. Teresa ya hemos hecho mención.

Un retablo en el que encontramos doctores y padres de la Iglesia es el de Cassá. San Buenaventura y San Gregorio en el lado del Evangelio, primero y segundo cuerpo respectivamente y a Sto. Tomás de Aquino y San Agustín, en el lado de la Epístola, primero y segundo cuerpo respectivamente. Santos éstos, además, favoritos de los programas de la Contrarreforma. Santo Tomás, San Buenaventura y San Agustín por su fecunda labor intelectual en el campo de la ortodoxia. San Gregorio el Grande por su fecunda labor encaminada a la conversión de los entonces todavía paganos, que puede ser modelo para los católicos frente a los luteranos.

En el retablo de N^{ra} Sra. del Roser de Sitges, los cuatro padres de la Iglesia, que están como doctores ya que llevan la maqueta de iglesia. San Jerónimo y San Gregorio el Grande en el lado del Evangelio; San Agustín y San Ambrosio en el de la Epístola.

En el retablo de la Universidad Literaria de Barcelona -desaparecido- no falta ninguno de los santos intelectuales: los cuatro doctores de la Iglesia, Sto. Tomás de Aquino, San Buenaventura, San Ignacio, los Evangelistas.

Entre los santos fundadores: Sto. Domingo en los retablos de N^{ra} Sra. del Roser y también en el de San Antón de la catedral de Barcelona; San Francisco de Paula (Arenys, retablo de la Anunciación de Girona); San Francisco de Asís (retablo de San Antón de la catedral de Barcelona, en el que aparece con los estigmas, tal como se prefería desde la Contrarreforma).

-Los mártires. En conjunto tenemos pocas escenas de martirio, tanto titulares o no de retablos.

Unos mártires son figuras de bulto redondo en hornacinas, otras escenas de martirio en relieves.

En figura de bulto redondo, los únicos mártires que aparecen como tales son: San Sebastián (retablo mayor de Palafrugell y retablo de San Bartolomé de Malanyanes) y San Bartolomé, titular de este último retablo. Este es el más dramático y realista de los martirios que hemos visto en los retablos estudiados. La indiferencia de los verdugos contrasta con el intenso dolor del santo al que le están arrancado la piel. En cuanto a San Sebastián es todo lo contrario. Atravesado por varias flechas no da muestra alguna de dolor en ninguno de los dos retablos. Y en el retablo de San Bartolomé se produce un enorme contraste entre el ya citado dramatismo del titular y el San Sebastián del ático, atravesado por cinco flechas y que contempla, entre indiferente y curioso, a uno de los que le están disparando.

En cuanto a escenas en relieve con martirios también el número es relativamente reducido: tenemos el de San Severo de la catedral de Barcelona, en el momento en que le van a clavar el clavo en la cabeza al santo. También en el mismo retablo, en el banco y en altorrelieve, tres santas con los símbolos de su martirio, aunque no en el momento del martirio como San Severo. Tales son: Santa Eulalia, Santa Agueda y Santa Lucía.

En el retablo de San Marcos, también de la catedral de Barcelona, el doble martirio de los santos Crispín y Crispiniano.

En el retablo de Sant Boi de Lluçanés tenemos las escenas del martirio de Santa Eulalia y, probablemente, el de Santa Catalina de Alejandría.

Por último, en el retablo de Santa Agnès de Malanyanes hay dos relieves con su martirio: primero el intento de quemarla a lo que la santa resiste y su decapitación.

Muchos de estos martirios de mártires de época romana, ya los eruditos del s. XVII, tras realizar una labor crítica, los consideran apócrifos. Pero sus conclusiones quedaron circunscritas al círculo de eruditos y no tuvieron influencia

en el arte que siguió fiel a la tradición.

-Los éxtasis. En cuanto a santos en arrebató místico o éxtasis, el mayor número los encontramos en retablos de Pau Costa. En los restantes son rarísimos.

De entre los retablos de Pau Costa, el que nos ofrece mayor número de ellos, en mayor o menor grado de éxtasis, es el de Olot: San Bernardo y San Joaquín en grado intenso que se refleja en la expresión de placer de su rostro y Santa Gertrudis y Santa Rosa de Lima, aunque en menor grado que los dos santos.

Otros ejemplos de Costa son Santa Rita y en menor grado Santa Bárbara del retablo de Cadaqués.

En el retablo de Igualada, obra de Sunyer y Morató, los padres de la Virgen, en especial Santa Ana. Su cabeza hacia lo alto, la intensidad de su mirada, la posición de su brazo derecho son reflejo del éxtasis que de su espíritu pasa a su cuerpo. Su ropaje, movidísimo, contribuye a acentuarlo.

Por último, tenemos que incluir a las santas Gertrudis y Lutgarda del retablo del antiguo monasterio de San Antón y Santa Clara (hoy en la parroquia de Sarriá) obra de Andreu Sala.

-Los milagros están en número reducidísimo. El milagro de la mula de San Antonio y el hallazgo del cuerpo incorrupto de San Francisco de Asís, ambos en el retablo de San Antón de la catedral de Barcelona. El milagro de la mula sigue teniendo vigencia en los siglos XVII-XVIII porque se creía que al haber contribuido a convertir herejes en el s.XIII, también podía convertirlos más tarde.

Puede también incluirse entre los milagros la escena de la vida de santa Agnès (retablo de Malanyanes) en la que el pretendiente es abatido por el demonio.

Temas marianos.

-El de su Natividad se sigue representando en nuestros retablos a la manera tradicional: Santa Ana en la cama y en primer término unas sirvientas o amigas lavan a la recién nacida (ejemplo: retablo de Arenys).

-El de la Presentación de la Virgen en el templo también se sigue representando a la manera tradicional: la Virgen-niña, erguida, sube las escaleras del templo. En lo alto la espera el sacerdote. Tenemos los ejemplos de Arenys y Cadaqués. En el retablo de Igualada hay algunas peculiaridades. La Virgen, muy pequeña, no puede subir por sí misma la escalera y es conducida.

-El de la Anunciación ^{se} sigue el modelo contrarreformista en nuestros retablos.

Frente a la Anunciación medieval en la que la Virgen está orando en su habitación en tanto que el Angel entra sin ser visto por la puerta entreabierta y se arrodilla, en la contrarreformista, como indica Mâle (5), el cielo invade la habitación en la que está rezando la Virgen. El Angel penetra arrodillado sobre una nube. Nubes, otros ángeles hacen desaparecer el mundo real. De esta forma, opina Mâle, el tema adquiere la grandeza y misterio que la Contrarreforma quiere darle. Es el Correggio el que acuña esta interpretación del tema y ya desde fines del s.XVI va a ser la forma habitual de interpretarlo.

Las Anunciaciones de nuestros retablos barrocos responden a esta última interpretación como hemos dicho al principio. En dos ocasiones el tema está pintado en el manifestador -retablo de las Carmelitas de Vic y retablo de Arenys- y, efectivamente, el mundo real desaparece entre luces y sombras, nubes y ángeles, especialmente en el de Arenys en el que a esta atmósfera celestial se une el Espíritu Santo y los rayos dorados de la divinidad, que junto a las nubes y la multitud de ángeles, envuelven a la Virgen y Gabriel.

En las representaciones escultóricas del tema, también lo sobrenatural invade la habitación de María. En algunos casos se mantiene un equilibrio entre lo real -muro y objetos de la habitación de María y lo sobrenatural. Ejemplos: Anunciaciones de los retablos de San Paciano y del de la catedral de Girona. En otros, los elementos sobrenaturales dominan sobre los reales: retablos de Olot, Cadaqués, Mataró. De éstos tres, además, el que interpreta el tema de forma

más barroca es el de Olot. Una cortina que recogen unos angelitos nos permite ver la escena. Nubes y rayos ocupan amplio espacio y, sobre todo, las figuras sobrenaturales de Dios Padre y el Angel están animadas de una fuerza el primero y un movimiento el segundo que parecen tener vida.

-El tema de la Natividad también se interpreta a la manera contrarreformista.

En la Natividad del siglo XV el Niño está en el suelo, desnudo, reflejo de la pobreza en que nace. María, humilde, arrodillada y con las manos juntas, lo adora. San José lo contempla con respeto. Buey y mula ocupan un lugar destacado para recordarnos que Cristo ha nacido en un establo.

En la Natividad del s.XVII, que tiene también sus orígenes en el Correggio, el Niño está envuelto en pañales y acostado en un canasto. María, arrodillada ante El, aparta los pañales para mostrar al recién nacido. Los pastores se integran en la escena, llenos de admiración y portando presentes. San José ocupa un lugar muy discreto, lo mismo que los animales que, a veces, se suprimen. Incluso, a veces, también el mundo sobrenatural invade el establo.

Las Natividades de nuestros retablos integran Natividad y Adoración de los Pastores en una única escena. En todos hay nubes y ángeles. En todos, sin embargo, permanecen los animales. En el retablo de San Paciano los animales ocupan, además, un lugar destacado y están junto al Niño y frente a los pastores. Nubes y ángeles ocupan todavía un lugar muy discreto. Estableciendo la relación figuras/espacio gana éste último.

Las restantes escenas de la Adoración de los pastores -los tres retablos del Roser, Anunciación de Girona, Cadaqués e Igualada- han roto totalmente con la tradición. El lugar que ocupan los animales es discreto, especialmente en los retablos de Olot, Cadaqués e Igualada, apenas visibles. En la Adoración de los pastores del retablo de la Anunciación de Girona hay todavía mucho espacio, pero lo sobrenatural gana terreno respecto a la del retablo de San Paciano, y a los angelitos suspendidos en el aire, entre nubes, que

sostienen el letrero "Gloria in excelsis..." hay que añadir un ángel que se ha arrodillado tras María para adorar al Niño. El establo se ha ennoblecido respecto al anterior: puerta con arco de medio punto, pilar y muro de piedra al fondo nos indican el acceso al interior.

En las restantes escenas del tema - retablos de Sigges, Mataró, Olot, Cadaqués e Igualada- las figuras dominan sobre el espacio, especialmente en los tres últimos y rodean el canasto sobre el que está Jesús, muy visible, en primer término y en el centro de la composición. En la parte alta del establo, en todos ellos, los dos ángeles, suspendidos en un arco de nubes han desplegado el letrero. Con la excepción de Igualada, donde si bien hay dos ángeles, entre nubes, en la parte alta, no sostienen letrero.

También en este caso, la escena más contrarreformista y barroca es la del retablo de Olot. María no está rezando como en todas las demás, sino que aparta los pañales para mostrar al Niño. Figuras que rodean al Niño y nubes y ángeles en la parte alta, apenas dejan un pequeño espacio para el muro y los animales. Además, en lo sobrenatural, una gran masa de nubes por las que asoman cabezas de ángeles y dos de cuerpo entero, uno de los cuales sostiene el letrero que forma un arco como toda la masa celestial.

Vida de Cristo.

Por lo que respecta a la vida de Cristo tenemos que pasar de la Presentación en el templo, a Jesús con los doctores y de este tema a la Pasión. No hay escenas en que se desarrolle alguno de los episodios de su vida pública. A partir de la Contrarreforma se vuelve a dar prioridad a las escenas de la Pasión representadas con mayor dramatismo aún que en el gótico, frente al equilibrio renacentista. Las más frecuentes en nuestros retablos son: la Oración del huerto, la Flagelación, Coronación de espinas y Camino del Calvario. El tema de la Crucifixión aparece menos.

En la escena de la Flagelación, Mâle⁽⁶⁾ indica que es característico del s.XVII el que Jesús esté atado por las manos a una columna de escasa altura, de manera que no tiene pun-

tos de apoyo y su cuerpo se dobla al ser golpeado. En los retablos de N^a Sra. del Roser, los tres (Sitges, Mataró, Dlot), así es, pero no en el retablo mayor de Arenys. Aquí se sigue la tradición y Cristo está atado a una columna alta. Pero no por ello es menos dramático.

De todas formas, en España hay Flagelaciones del s.XV o principios del s.XVI en las que Cristo está atado a una columna baja. Ejemplo: la de Diego de Siloe de la catedral de Burgos.

En la escena de la Crucifixión desde el s.XVII se reduce el número de personajes. Incluso puede estar Cristo solo, ya que demasiados personajes, según Mâle (7), distraen la piedad. En los retablos de N^a Sra. del Roser Cristo está acompañado, efectivamente, de pocos personajes, pero nunca solo.

Esta escena que desde el gótico se encuentra en el ático del retablo, lo abandona en el pleno barroco y sólo le mantienen en el ático dos de nuestros retablos: retablo de Sta Agnès de Malanyanes y Roser de Sitges. Estos dos son, cronológicamente, de los primeros que estudiamos. Parece que de 1681 el de Sta. Agnès y el de Sitges se ha terminado (dorado incluido) en 1684.

En la escena de la Resurrección -tanto en el retablo de Mataró como en el de Dlot- Cristo sale de una tumba cerrada, tal como consideran que debió ocurrir los teólogos contrarreformistas. Afirman que es una falta grave representar a Cristo saliendo de un sepulcro abierto (8). Pese a ello, en los siglos XVII y XVIII hay bastantes Resurrecciones con sepulcro abierto, ya que la Iglesia postconciliar no impone una disciplina rigurosa, por lo que hay artistas que se mantienen fieles a la tradición gótica.

Otros temas.

El Padre Eterno es figura frecuente. Su lugar es el centro del ático, de manera que ocupa un lugar preeminente, cualquiera que sea el orden de lectura que se haga del retablo. Excepción es el retablo mayor de Sta. María de Igualada, en el que se encuentra en la calle central del segundo cuerpo. Pero de las personas de la Santísima Trinidad es

la que ocupa el lugar más elevado.

Si el Padre Eterno aparece en alguna escena también está en lo alto y bajo El, el Espíritu Santo (ejemplo: escenas de la Anunciación). Los símbolos más frecuentes que le acompañan son el globo terráqueo y el triángulo de la Trinidad.

Son relativamente frecuentes las figuras alegóricas de las virtudes, particularmente, Fe y Esperanza y están en el ático. Se encuentran en varios retablos de Pau Costa.

Los pájaros picoteando racimos de uva, de clara significación eucarística, los encontramos con bastante frecuencia o en los fustes de las columnas o en los entablamentos.

El pelícano, símbolo de la Eucaristía, aunque poco, aparece también en alguna ocasión. Caben destacar los bellos y claramente simbólicos pelícanos del retablo de San Paciano.

Por su número, hay que destacar también los ángeles, tanto en el ático como en otras partes del retablo. Son especialmente numerosos en algunos retablos de Pau Costa.

Los temas del Antiguo Testamento son muy excepcionales. Podemos decir que se limitan a las figuras de Aaron y Melquisedech, pintadas en las puertas del retablo de San Marcos de la catedral de Barcelona.

Martín González (9) indica que también en el ático se suelen colocar los escudos del donante. No es así en Cataluña. Aquí suelen estar en el zócalo. Hemos encontrado una única excepción: el retablo de las Carmelitas de Vic en el que sí está en el ático.

3.2. Iconografía en los retablos desaparecidos.

De la iconografía de los retablos desaparecidos, que hemos conocido a través de documentación de archivo, ya hemos indicado que, muchas veces, no podemos conocer más que la imagen titular. Otras veces, son más explícitos y dan más detalles iconográficos. Por ejemplos, sabemos que en el retablo del monasterio de San Pedro de las Puellas estaban: los santos Abdón y Senén, Santa Agueda, Santa Inés, Santo Tomás de Aquino y un relieve con San Isidro. No podemos deducir del contrato cuál o cuáles eran los titulares. Los santos son, además, de índole muy diversa. Tres santos se aprovechan del retablo anterior: "Item que dits Fonts hagen de posar en dit retaule les figures de sants Abdon y Senen y Santa Agata que per si ja se troban fetas y aixi mateix han de fer de nou en dit retaule las figuras de Sant Thomas de Aquino, Santa Agnès...com y també lo tauló de Sant Isidro..." (10).

Un retablo del que se da no sólo la iconografía sino también su colocación en el retablo es el de San Vicens de Rupià:

- en la hornacina central del primer cuerpo irá el santo titular
- en el segundo cuerpo y sobre el anterior, Santa Tecla.
- Seis relieves que narren la vida de San Vicente, tres a cada lado (se supone de la hornacina del mismo santo).
- El retablo tiene sagrario que Massanet quiere que sea como el de San Felipe Neri de Barcelona (11)

La iconografía de este retablo puede completarse con el contrato firmado con el dorador: "Item ab pacte que las figuras de Sant Vicens, Santa Tecla, Sant Pere y Sant Pau y los taulons de mitj relleu hajem de ser dorats y estofats..." (12) No sabemos si las figuras de San Pedro y San Pablo estarían en el zócalo o en el segundo cuerpo, a uno y otro lado de Santa Tecla. Lo que sí es otro ejemplo del gran número de retablos en que están presentes.

Un contrato que nos da la iconografía completa de un re-

tablo, incluso con detalles, como el martirio de la santa titular, es el de Torrentbó, al que hemos hecho extensa referencia en el capítulo Trazas (Iª parte). Puede casi reconstruirse. La descripción que hace del relieve con el martirio de Santa Cecilia que quiere el cliente que figure en el retablo, nos recuerda el relieve del segundo cuerpo, lado de la Epístola, del retablo de Sant Boi de Lluçanés.

En el zócalo, a uno y otro lado de la mesa del altar "...se entenia collocarse las armas de dit señor canonge Joan Gualba..."(13), o sea el cliente, y San Pedro y San Pablo en bajorrelieve.

El retablo consta de: zócalo, dos cuerpos y ático. Ya conocemos la iconografía del zócalo. En el cuerpo principal Santa Cecilia y el relieve de la degollación a sus pies. San Juan iría, probablemente, también en el primer cuerpo, junto a Santa Cecilia, puesto que a sus pies hay también un relieve narrativo de su vida. En el segundo cuerpo Sant Elm y San Isidro y en el ático la coronación de María Santísima.

Más completo aún que el anterior, con mucho el más completo de cuantos hemos analizado desde el punto de vista iconográfico e, incluso arquitectónico, es el retablo de la Universidad Literaria.

En el primer cuerpo del retablo había tres hornacinas. En la central, como el retablo está bajo la advocación de la Santa Cruz, un Santo Cristo cuya cruz está sostenida por dos ángeles, en las laterales los patronos de la Universidad: el evangelista San Lucas en el lado del Evangelio y Santa Eulalia en el de la Epístola. Da, además, detalle de los atributos de los santos: en el caso de San Lucas, su símbolo y el libro abierto para escribir en él y pluma en la mano.

En las pulseras de este primer cuerpo, San Ignacio de medio cuerpo en una y San Buenaventura, también de medio cuerpo y con la maqueta de iglesia, en la otra.

En los pedestales de las cuatro columnas del primer cuerpo los cuatro doctores de la Iglesia y en los tres espacios que quedan entre ellos los otros tres evangelistas.

En el ático, Santo Tomás de Aquino y San Ramón de Penya-

fort. Aunque dice solamente Sant Thomas y Sant Ramon, por los atributos que tienen no hay duda de que se trata de los indicados: "...Y a la mà dreta una clau y al altra un llibre" para San Ramón y "...y al pit una cadena entallada sobre la capilla ab lo sol sculpit ab sos rayos y a la mà dreta una pluma y a la squerra la Iglesia..." para Santo Tomás (14). Entre ambos y en el centro del ático la Concepción.

El programa iconográfico está totalmente acorde con el lugar a que va destinado el retablo: la Santa Cruz, advocación de la catedral de la ciudad y los dos patrones de la Universidad en el cuerpo principal. Los demás santos están en relación muy directa con la sabiduría, aunque primara, como propio de la época, la Teología: los cuatro doctores de la Iglesia, San Buenaventura y, sobre todo Santo Tomás. San Ignacio y San Ramón de Penyafort, algo menos intelectuales que los anteriores, pero muy ligados a la Contrarreforma, especialmente San Ignacio.

El que la Concepción esté en el centro del ático es una prueba más de la devoción mariana de la época y, en particular, a la Inmaculada.

Pero este contrato describe también, y con todo detalle, la parte arquitectónica: consta de zócalo, gradas, un cuerpo y ático. Como ejemplos las columnas con sus adornos: "Columnes ab ralles a la moda de orde salomonica, ab sos adornos de rahims y pampols y entre los rahims dos angelets com prenen rahims y alguns ocells entre dit parral"(15).

También hace referencia a otras figuras decorativas que completan el retablo: serafines, ninjas, ninyos "a modo de angels". Del contrato se desprende, puesto que distingue entre angels, angelets y serafins que éstos últimos son cabezas de ángeles. Así cuando describe el adorno de las gradas de altar "dos serafins, ço es, dos caps..."(16).

En el zócalo, los escudos de la ciudad.

Da también el tamaño, cosa excepcional en un contrato, de los santos. Los del primer cuerpo "hagen de tenir sinch palms" y la Nostra Senyora "tres palms y mitg", los dos sants (suponemos del ático) "dos palms y tres quarts".

E incluso, el tamaño de las columnas "set palms de alt"(17).

Otros contratos dan la advocación o algún santo. Por ejemplo, el de Sta. María de Seva en el que se coloca al pie una imagen de San Francisco en la cueva, a lo que ya hemos hecho referencia.

El contrato del dorado del retablo del Santo Cristo de Calella da algunos elementos, pero sin que permitan reconstruirlo, ya que creemos que debía ser más completo. Además de la imagen titular, está el Padre Eterno sobre cuya cabeza hay tre ángeles con instrumentos de la Pasión. Tiene sagrario, en cuya puerta el dorador Joan Moxi debe pintar "...una imatge del Bon Pastor ab una ovella al coll y als peus altres ovellas ab un poch de país"(18). No hace referencia a más imágenes, por lo que creemos que la iconografía no está completa.

Por el retablo de la capilla de N^a Sra de las Sogas, de la iglesia parroquial de Cassá de la Selva, deducimos que las imágenes de retablos modestos debían ser, a veces, de vestir:

"Item que dit mestra Pau Costa hage de fer una imatge de la Mare de Deu dels Dolors, ço es, cap y brassos ab sa corona" (19)

3.3. La música en los retablos.

Es relativamente frecuente que en nuestros retablos haya ángeles tocando diversos instrumentos musicales. Casi siempre se trata de retablos mayores. En general, los ángeles músicos están en el ático. Si no es en el ático, en el segundo cuerpo, nunca en el banco o primer cuerpo. Su colocación en las partes altas de los retablos responde al simbolismo que tiene la música en el retablo barroco: expresar la alegría o rendir homenaje. En las partes altas son más visibles y su significado se hace más patente. Hacen compañía a los órganos.

Pero estas orquestas tienen, además, una larga tradición en el arte religioso -escultura o pintura- que se remonta al gótico, o incluso hay algunos ejemplos en el románico (portada de Santo Domingo de Soria, pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela). Si a ello añadimos, además de lo que hemos indicado al principio, la importancia que va a adquirir durante el Barroco la música en los oficios litúrgicos, no pueden extrañarnos las citadas orquestas angelicales.

Además, las iglesias, sobre todo cuando eran de grandes dimensiones, requerían una orquesta nutrida. El órgano es el instrumento musical por excelencia en la iglesia. Además de éste, los instrumentos más habituales eran violines y trompetas y, a medida que avanzamos cronológicamente durante el Barroco, las audiciones musicales de las iglesias se hacen más ricas. A las orquestas habrá que añadir los coros y, por último, los solistas.

Haciendo estadística de los tipos de instrumentos que aparecen en nuestros retablos, predominan claramente instrumentos de viento y, más concretamente, las trompetas; en segundo lugar, los laúdes; en tercer lugar guitarras y arpas y, por último, uno o máximo dos de los siguientes instrumentos: viola de arco, vihuela, lira y viola da gamba.

¿Eran éstos los instrumentos musicales de la época? En primer lugar hay que tener en cuenta que estos retablos son, unos de fines del s.XVII, otros ya del primer tercio

del s.XVIII. Y estos instrumentos musicales que encontramos en ellos -como más adelante analizamos- son propios del s. XVII, ya que en el s.XVIII hay importantes cambios en la instrumentación: violas da gamba y violines son desplazados por el violoncelo de cuatro cuerdas. El número de instrumentos de viento, considerable en el s.XVII, queda bastante reducido: oboe, fagots y para registros intermedios o bajos: trompas y trombones.

Hay que matizar que si bien las violas da gamba van desapareciendo en Italia, se mantienen en otros países. El arpa también va camino de desaparición, pero en España se mantiene hasta mediados del s.XVIII.

En el s.XVII, lo más sobresaliente en cuanto a los instrumentos musicales es el acceso de los violines a la música culta y éstos no aparecen en nuestros retablos, por lo menos en los conservados. Junto a esto, la importancia que tienen en las orquestas los instrumentos de viento: flautas, cornetas, trompetas, trombones. Además del violín, otros instrumentos de cuerda eran violas, violas da gamba, arpas, laúdes. El clavicémbalo atendía a la trabazón de todo el conjunto.

De todos los instrumentos anteriores, el laúd había sido el rey de los instrumentos durante el Renacimiento. En el s.XVII retrocede en Italia e incluso en España, donde va a ir siendo sustituido por la guitarra, mientras en Alemania, país de importante tradición musical, se mantiene.

Podemos concluir esta cuestión de si existe concordancia entre nuestros retablos y los instrumentos de las orquestas de la época, diciendo que sí efectivamente con las del s.XVII, aunque no se encuentren representados todos los instrumentos -ejemplos: violines y flautas- y el laúd conserva una importancia que va perdiendo en las orquestas, pero que las novedades del s.XVIII no han llegado a los retablos del primer tercio de este siglo. En síntesis, la instrumentación de los retablos era -en conjunto- bastante tradicional.

Analizando los retablos con ángeles músicos, lo iniciamos con algunos casos en los que su presencia es relati-

vamente modesta. Angeles tocando trompetas los tenemos en varios retablos: en el de N^a Sra. del Roser de Mataró -dos angelitos situados sobre las volutas de la hornacina de la Virgen titular-; también en el retablo de las carmelitas de Vic, dos angelitos tocando trompetas flanquean el escudo carmelitano del ático; los dos grandes ángeles que, con todas sus fuerzas tocan las trompetas en el segundo cuerpo del retablo de San Paciano; o los dos grandes ángeles de largas trompetas en el centro del ático del retablo de Cassá. Son expresión de la apoteosis que la Iglesia quiere transmitir a los fieles, apoteosis por el camino de la ortodoxia.

En el retablo de Sant Eloi de Lluçanés, además de dos angelitos tocando trompetas situados en el segundo cuerpo, dos ángeles, de pequeño tamaño, situados en el ático tocan el laúd.

En el caso del retablo de Cadaqués, los cinco ángeles que en altorrelieve, están bajo la cúpula que corona la escena de la Glorificación de María, rinden homenaje a María por medio de la música que, por tanto, hace más patente su glorificación. Es éste un bello conjunto de variados instrumentos musicales: una cítara triangular toca el angel que está en el centro, viola de arco y laúd los de la izquierda; los de la derecha guitarra morisca y vihuela. Es, éste último, un instrumento que a partir de mediados del s.XVI va siendo desplazado por la guitarra. Además, en este mismo retablo, dos angelitos, uno en cada ángulo del frontón roto del ático, tocan las trompetas, con lo que este retablo expresa musicalmente también la apoteosis.

En el retablo de Palafrugell, la presencia de la música es también importante. Cuatro grandes ángeles, sentados en difícil equilibrio en el entablamento que separa primero y segundo cuerpo del retablo, tañen dos de ellos guitarras, el que está a la derecha de la hornacina de San Martín toca una larga trompeta y el cuarto toca un laúd. Además, como en el retablo de Cassá, dos grandes ángeles con amplísimas alas, situados en el centro del ático, tocan unas largas trompetas. Por último, también en el ático, dos ángeles tocan

el arpa.

En el retablo de Arenys el papel de la música es bastante discreto. Uno de los ángeles situados en el entablamiento que separa el primero del segundo cuerpo tiene un instrumento musical: la lira. Pero aquí es el símbolo de la letanía "Causa nostrae laetitiae". La alegría que María proporciona a los hombres como Madre de Cristo y, como consecuencia, le corresponde el papel de intercesora, se manifiesta mediante la música. Y, como en otras ocasiones, angelitos, en cada uno de los extremos del ático, tocando trompetas.

También en el retablo de Sant Benet, del monasterio de Sant Cugat, la música hace acto de presencia. Actualmente, los ángeles músicos se encuentran a uno y otro extremo del primer cuerpo. Son unos bellos ángeles con laúd a los que se hace referencia en el capítulo Estilo. Pero esta ubicación no es la original. Estos ángeles estaban, antes de la guerra civil, en el mismo lugar pero en el segundo cuerpo. También en la base y lados del cimborrio hay esculturas de ángeles tocando instrumentos musicales, el más frecuente el laúd.

Hemos dejado en último lugar el retablo de Igualada, porque creemos es en el que la música tiene una mayor presencia. Las grandes figuras -que no son ángeles- de los pedestales del segundo cuerpo que flanquean la bóveda de la hornacina central, que alberga la Inmaculada, tocan arpa y viola da gamba y las de las hornacinas laterales, guitarra la del lado del Evangelio y laúd la del lado de la Epístola. Además, a cada lado de la figura de Dios Padre, una pareja de angelitos tocando trompetas y en el ático otra figura tocando el arpa, en tanto las restantes figuras del ático parecen estar danzando. Es en este retablo, eminentemente mariano, sin ninguna escena de la Pasión, en el que la alegría, a través de la música, se expresa de forma más manifiesta y elegante.

3.4. Los conjuntos de las catedrales de Barcelona y Girona.

Los dos principales conjuntos de retablos conservados -en número y también calidad- son los de las catedrales de Barcelona y Girona.

Los de la catedral de Barcelona ya hemos indicado que están dedicados a santos obispos de la ciudad y a patronos de cofradías o gremios, con la excepción del de San Ramón y San Pedro Nolasco, santo patrón del donante, el canónigo Pedro Reig.

Estos retablos tienen un carácter eminentemente narrativo: escenas de la vida del santo (San Paciano, San Severo, San Pedro Nolasco), escenas que se pueden encontrar tanto en la calle central como en las laterales o el banco, sin olvidar la escena del martirio si lo sufre (San Severo, Santos Crispín y Crispiniano), o milagros (San Antonio de Padua).

En el de San Pedro Nolasco, la escena de la vida del santo va más allá de lo hagiográfico para cobrar una dimensión histórica. El obispo de Barcelona, Berenguer de Palou, impone el hábito mercedario a San Pedro Nolasco y a otros trece caballeros, con lo que queda fundada la Orden de la Merced. El obispo está asesorado por San Ramón de Penyafort. El rey Jaime I está presente en el acto. Pero lo sobrenatural tampoco falta en esta escena histórica: en el plano superior, la Virgen de la Merced bendice a los primeros mercedarios. Y en el fondo, para darle un carácter más barcelonés todavía a la escena, Santa Eulalia.

El retablo de San Marcestiene un marcado carácter corporativo. Al titular, San Marcos, acompañado de su símbolo el león, hay que añadir los santos Crispín y Crispiniano, con corona de reyes, tal como aparecen en los grabados de iconografía catalana, es decir, están todos los santos patronos de los zapateros. Y, además, en el relieve del segundo cuerpo, lado del Evangelio, San Aniano, zapatero de profesión, al que San Marcos convirtió y más tarde consagró como obispo de Alejandría. Los escudos del gremio están también, sobre las puertas del zócalo.

En el banco del retablo, una santa también ligada a la ciudad: Santa Madrona, cuyas reliquias llegaron desde Tesalónica a Barcelona en barco.

El retablo incluye también a Dios Padre, la Concepción, San Salvador de Horta y las figuras del Antiguo Testamento de Aaron y Melquisedech. Es, al tiempo que corporativo, un tanto complejo iconográficamente.

Entre las escenas de vidas de santos merece destacar la de las tentaciones de San Antón en su retablo. El santo, en oración, desea liberarse de las tentaciones que le tienden los diablos al acecho. La intención didáctica de la escena es evidente: la oración vence las tentaciones y, por consiguiente, al pecado. Además, podríamos entroncar a estos diablos, tan repelentes, con los medievales.

Las escenas evangélicas son raras en estos retablos de Barcelona. Las únicas -Anunciación, Última Cena y Adoración de los pastores- en el retablo de San Paciano.

En resumen, en los retablos de la catedral de Barcelona predomina netamente la hagiografía, tratada además con un carácter narrativo y con predominio de los santos locales y del período paleocristiano.

En los retablos de la catedral de Girona se equilibran los temas mariano y hagiográfico.

De entre los retablos dedicados a la Virgen, los de la Anunciación y Concepción tienen el santo patrón del canónigo que sufraga el retablo en el ático. Son respectivamente: Santiago y San Cristóbal. En el de la Concepción hay también un santo muy ligado a la ciudad: San Félix el Africano o de Girona.

En el retablo de N^{ra} Sra. de los Dolores, el santo que está en el centro del ático es el antiguo titular de la capilla: San Vicente mártir. Lo mismo ocurre en el retablo de San Narcís, en cuyo ático está San Andrés. Este último retablo está dedicado al patrón de la ciudad y del donante. Como vemos, los antiguos titulares de las capillas no desaparecen y quedan incluidos en el nuevo retablo aunque cam-

bio de advocación.

El retablo de los santos Ivo y Honorato, quizás sustituye a uno anterior gótico, no conservado, pero que estaría dedicado a estos mismos santos que son los titulares de la capilla y que están esculpidos en la clave de la bóveda (20). Por ello, el canónigo Ignacio Bofill que sufragó el actual retablo barroco mantuvo la advocación y no incluyó la figura escultórica de su santo patrón. A este le dedicó uno de los cuadros de la capilla en el que se ha representado a San Ignacio de Loyola en uno de sus éxtasis más conocidos. El santo tiene la visión de Dios Padre con el globo terráqueo y del Hijo con la Cruz.

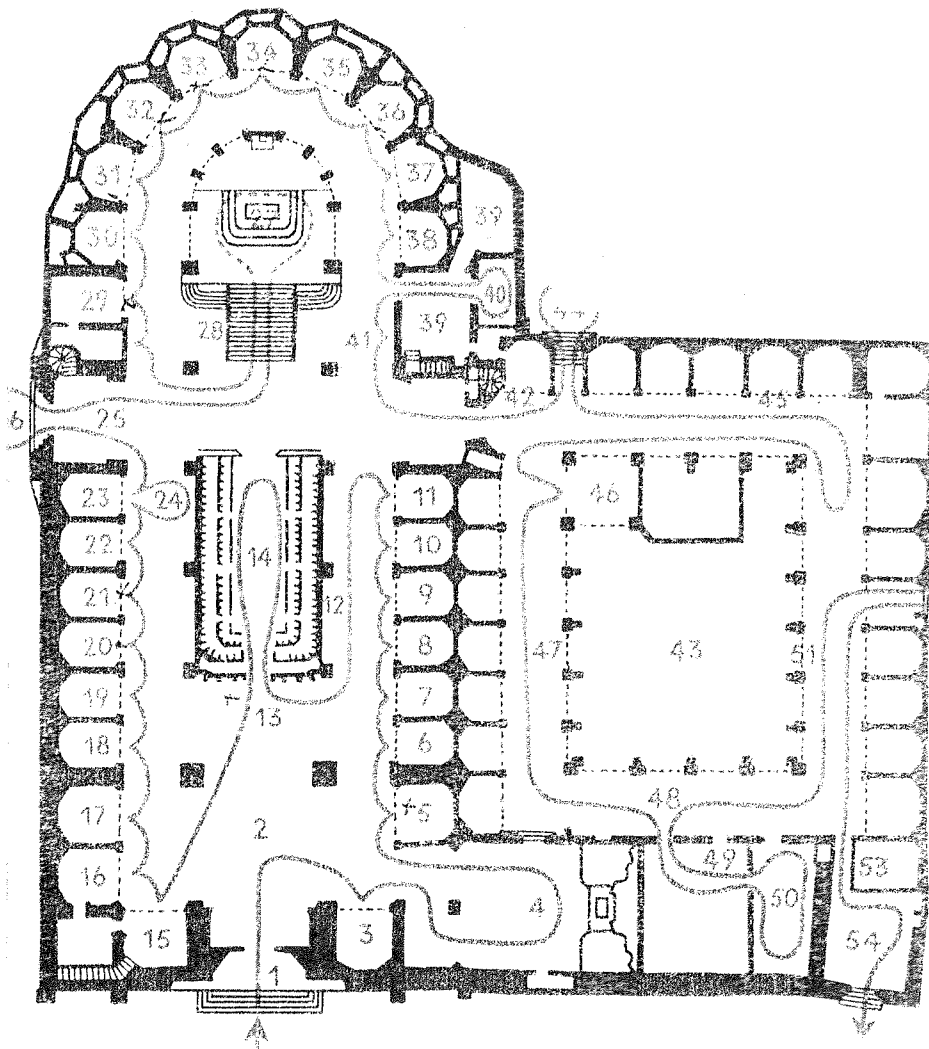
No parece haber un programa iconográfico. Son, fundamentalmente, patrones o devociones de los donantes. Tampoco existe apenas el elemento narrativo. Apenas hay relieves con escenas o figuras evangélicas, si exceptuamos el retablo de la Anunciación con ésta y la Adoración de los pastores y el relieve de la Magdalena en el retablo de los santos Ivo y Honorato.

CATEDRAL DE BARCELONA:

PLANTA

Ubicación de los retablos

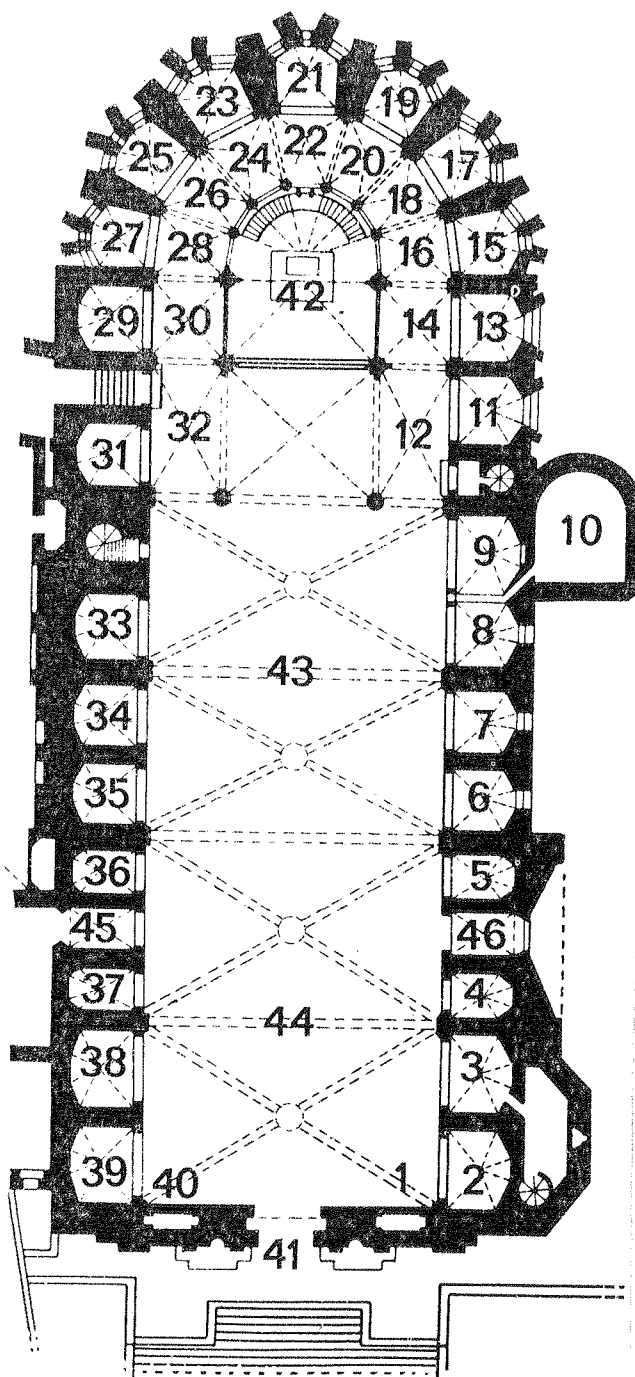
- Capilla 11- Retablo de San Paciano
- " 16- Retablo de San Severo
- " 17- Retablo de San Marcos
- " 31- Retablo de San Ramón y San Pedro Nolasco
- " 38- Retablo de San Antón



PLANTA:

Ubicación de los retablos

- Capilla 1- Retablo de la Anunciación
 " 6- Retablo de los santos Ivo y Honorato
 " 8- Retablo de San Miguel
 " 25- Retablo de N^a Sra. de los Dolores
 " 31- Retablo de Sant Narcís
 " 40- Retablo de la Concepción



3.5. Los retablos marianos.

-Los retablos dedicados a N^a Sra. del Roser.

La tradición sitúa el origen de la devoción a la Virgen del Roser o Rosario en el s.XIII con la aparición de la Virgen a Santo Domingo y entrega al santo de la corona de rosas o rosario. Su difusión y devoción con el retroceso de la herejía albigense en lo que colabora activamente. Pero en el s.XVII, la crítica pone en tela de juicio esta tradición y se considera al dominico Alain de La Roche como el inventor y propagador de esta devoción. Los dominicos reaccionan frente a las conclusiones de los eruditos y sostienen que Alain de La Roche lo que hace es restablecer la tradición, ya que las epidemias del s. XIV con su elevada mortandad habían hecho desaparecer las cofradías (21).

Los retablos a que vamos a hacer referencia entroncan con la tradición del s.XIII. En todos ellos Santo Domingo está presente, o junto a la Virgen en el momento de la entrega del rosario (retablo de Olot) o en el ático (retablos de Sitges y Mataró).

La Contrarreforma exalta la devoción al rosario. Se sostiene que puesto que esta devoción había contribuido al retroceso de la herejía albigense, lo haría ahora con la protestante. Los dominicos difundieron esta devoción y el número de cofradías de esta advocación crece considerablemente en el mundo católico y, por lo tanto, también en Cataluña, a lo que ya hemos hecho referencia en el capítulo Los clientes

La obra quizás más completa debió ser la capilla de N^a Sra. del Roser del convento de Santa Catalina mártir. La documentación de archivo permite deducir que se trataba de un conjunto rico y armónico: retablo, cimborrio, antecapilla, pasillos. Hace bastante referencia a la estructura arquitectónica del retablo, pero menos a la obra escultórica y no se dan excesivos datos iconográficos. En el retablo, además de la imagen titular estaban, a uno y otro lado de la misma, Sto. Domingo y Santa Catalina de Siena. También había dos reyes, probablemente bíblicos, frente al retablo.

En la primera fase de la obra se realizaron siete mis-

teries [en relieve]. La obra escultórica, reemprendida a partir de 1730, la completaría con los ocho retantes.

Los siete primeros misterios "Senyexan dit altar de Nostra Señora..." y además "vuyt taulons dels atributs de Nostra Señora que forman part de la cúpula" y "los angels que apertan los atributs del Rosari, los quals estan fixats en los quatre carcanyels que sustentan la fàbrica del simberi" (22).

La documentación gráfica que se conserva no da idea de lo que debió ser el conjunto (23).

Vamos a hacer el comentario iconográfico de tres retablos del Roser conservados. Los tres tienen los quince misterios. El de la iglesia parroquial de Sitges es el más tradicional en cuanto a distribución iconográfica con la Crucifixión en el ático. En los otros dos retablos del Roser, más tardíos, el de Mataró y el de Olot, este tema está en el banco, en tanto que en el ático se colocará la Coronación de María.

El más rico iconográficamente es el de Olot, ya que, a los misterios añade una serie de santos, varios de ellos dominicos. Santos hay también en los otros dos, pero menos.

La distribución de los misterios en estos retablos es similar, con algunas variantes:

- 1) En el banco están los cinco misterios de dolor en los de Mataró y Olot. El de Sitges tiene sólo cuatro, ya que el quinto, la Crucifixión, hemos indicado ya que está en el ático. Pero como tiene en el banco espacio para cinco escenas -puesto que tiene cinco calles- en la calle central se ha colocado la escena de la Adoración de los reyes que no es misterio y, por tanto, no es habitual en los retablos del Roser.
- 2) En el primer cuerpo los misterios de gozo. Pero en los retablos de Sitges y Olot, como la calle central tiene la hornacina de la Virgen, el cuerpo sólo tiene espacio para cuatro. También en Mataró en la calle central está la hornacina de la Virgen, pero tiene espacio para los cinco misterios de gozo porque, ingeniosamente, se coloca el quinto ba-

jo la hornacina de la Virgen, superpuesto al de dolor correspondiente del banco. (Ver esquema).

En el de Olot se coloca el quinto misterio de gozo en el segundo cuerpo (ver esquema). En el de Sitges se ha recurrido a una solución muy ingeniosa: el primero de gozo -la Anunciación- se ha colocado en el ático, dividido en dos partes. Del lado del Evangelio está la Virgen, en el de la Epístola el Angel.

-3) En el segundo cuerpo están los misterios de gloria. Los cinco en el retablo de Sitges. Los de Mataró y Olot tienen cuatro misterios de gloria en este cuerpo y el quinto, la Coronación de María en el ático.

Al retablo de Mataró, como ha ganado espacio colocando el quinto misterio de gozo bajo la hornacina de la Virgen, le sobra un casillero en el segundo cuerpo, lado de la Epístola, en el que se ha colocado el tema de la Dormición o Tránsito de la Virgen junto al de la Asunción que está en la calle central. Aquí encontramos lo que Martín González indica es frecuente en retablos castellanos: "Tal es el énfasis que adquiere el tema de la Asunción que, en ocasiones, la escena abarca dos relieves contiguos, uno el que contiene el sepulcro con los Apóstoles y otro con la Virgen" (24). En el de Olot, lo anterior se ha simultaneado en el mismo casillero de abajo a arriba.

En estos retablos, leyendo de abajo a arriba se pasa del dolor a la gloria. En el banco se sitúan los misterios de dolor porque, según Martín González "se hallan más próximos a los fieles y son más excitantes de la religiosidad" (25) Pero también al reservar primero y segundo cuerpo a los de gozo y gloria, creemos, puede suponer darles mayor importancia. Son aquellos misterios que suponen el triunfo de Jesús sobre la muerte, por lo que hacen feliz a la Virgen. Significativo es también que en los retablos de Mataró y Olot el ático se reserve a la Coronación de María por el Padre y el Hijo, punto culminante de su gloria.

En cuanto a su ordenación dentro de cada uno de los tres, gozo, dolor y gloria, hay ligeras variantes entre los retablos (ver esquemas).

Respecto al misterio de la Asunción que aparece entre los misterios de gloria en los tres retablos, los teólogos conciliares se muestran reservados. Afirman no saber nada. Pero los artistas siguen representando el tema. Y no hay duda de que las cofradías lo pedían. La forma más tradicional de interpretar el tema la encontramos en los retablos de Sitges y Olot. Hay dos planos en la escena: en el superior, María elevándose entre una masa de nubes y ángeles, en el inferior los apóstoles, atónitos, contemplan la tumba vacía en la que sólo ven el sudario.

En una de las pinturas que completan la capilla en la que está el retablo del Roser de Mataró -lado Epístola- también se representa la escena de la Asunción, de forma menos frecuente: en el plano superior, María se ha encontrado ya con su Hijo. En el plano inferior, sigue la tradición, mientras unos apóstoles miran hacia el cielo, otros contemplan la tumba con el sudario y unas rosas.

La imagen titular -tanto en el retablo de Mataró como en el de Olot- lleva sobre su cabeza las doce estrellas como la Inmaculada. Su origen lo comentamos en ésta última.

El retablo de Olot ya hemos indicado que es el de mayor complejidad iconográfica.

En la hornacina central, recibiendo un rosario de la Virgen y el Niño, Santo Domingo y Santa Catalina. La santa lleva en su cabeza la corona de espinas que prefirió a la de rosas (26). Una prueba más de que el retablo está dentro de la tradición en cuanto al origen de la devoción del rosario, como ya hemos expuesto al principio.

Además de Ste. Domingo y Santa Catalina de Siena, figuran otros de los principales santos dominicos: Santo Tomás de Aquino, San Vicente Ferrer, Santa Rosa de Lima y Santa Inés de Montepulciano. Representan la variedad de facetas de los santos dominicos. Santo Tomás, el gran teólogo de la Orden, digno de figurar junto a los Padres de la Iglesia. Representa la sabiduría religiosa dentro de la más pura ortodoxia. Frente a él, también en el ático, San Vicente Ferrer, incarn

sable predicador, el más elocuente de la Orden, según los propios dominicos.

Santa Rosa de Lima y Santa Inés de Montepulciano simbolizan el ascetismo que muchos hermanos de la Orden siguen. Santa Rosa tiene, además, el valor testimonial de ser la primera santa del Nuevo Mundo. Santa Inés de Montepulciano está, probablemente, quemando un libro herético.

Hay también otros santos en el retablo. O en relación con la Virgen, sus padres San Joaquín y Santa Ana; santos fundadores, San Bernardo y San Bruno y, además, San Pedro y Santa Gertrudis.

-La Inmaculada.

El tema de la Inmaculada es frecuente en nuestros retablos. Como titular: catedral de Girona, Igualada, o bien, formando parte de la iconografía de un retablo con otro titular. En este segundo caso suele estar en la calle central y cuerpo superior o ático. Ejemplos: Palafrugell, Cassá, retablo de San Marcos de la catedral de Barcelona.

La Inmaculada de Girona lleva sobre su cabeza las doce estrellas que ya tenía la mujer apocalíptica y en ellas vieron los autores místicos el símbolo de las doce tribus de Israel. Los rayos solares forman una aureola en torno a la figura de la Virgen. Según Trens⁽²⁷⁾ sustituyen al Sol que no aparece en las Inmaculadas escultóricas, aunque también afirma que los rayos sólo los llevan algunas Inmaculadas antiguas. Pero no lo es la de Girona. En torno a esta aureola de rayos tiene una segunda aureola de nubes y ángeles.

La Luna, elemento también apocalíptico que simboliza a San Juan Bautista, tiene las puntas de sus cuernos hacia abajo, que según Trens (28), quien sigue al P. Ayala, es la posición correcta, aunque la menos frecuente en escultura, en las que suele colocarse al revés. La razón es que en la primera posición alumbran a la Mujer que está arriba.

La Virgen, aérea, pone sus pies sobre la Luna y ambas se apoyan en el globo terráqueo. Le falta la serpiente.
(29)
Trens indica que suele faltar en las Inmaculadas apoyadas

sobre el globo. Este último aparece en algunas Inmaculadas por interpretación errónea (30).

Esta Inmaculada parece que flota en el espacio. Sus brazos abiertos, su cabeza dirigida a lo alto, donde vemos el Espíritu Santo, la acercan al tipo iconográfico de la Asunción. El óvalo de nubes y ángeles, flotando y en movimiento, que la envuelven a Ella y a la Tierra la acercan a las Inmaculadas pictóricas. Influye también en ello la maestría de los estofados.

Des parejas de ángeles sostienen símbolos de las letanías, expresiones poéticas -de origen bíblico- que ensalzan a María por encima de todas las criaturas. Son el "Speculum justitiae", espejo inmaculado sobre el que resplandece la justicia divina, y "Janua Coeli", María, Madre del Salvador es intercesora de nuestra salvación.

La Inmaculada del retablo mayor de Igualada tiene menos símbolos. Lleva las doce estrellas sobre la cabeza y tiene a sus pies la Luna, también con los cuernos hacia abajo. En torno a la Luna, los ángeles, que quedan a sus pies, como es más frecuente en las Inmaculadas escultóricas y parecen sostenerla.

Es particularmente interesante la Inmaculada de Palafrugell porque tiene junto a sus pies y a su derecha el dragón apocalíptico, que en la Inmaculada suele sustituirse por la serpiente. Un dragón enorme, que alza sus fauces hacia la Virgen encargada de aplastarle con el pie. Es realmente excepcional la presencia de un dragón tratándose de un retablo ya de principios del s.XVIII.

-Retablos de Arenys y Cadaqués.

Vamos a establecer una comparación entre dos retablos marianos que tienen puntos en común, no sólo tipológicamente sino también en cuanto a iconografía. Tienen también diferencias importantes.

En Arenys el tema central es la Asunción de María y, en torno a ella, cuatro escenas en relieve y una quinta en el manifestador en las que se narran episodios destacados de su vida.

Completan la iconografía del retablo: escenas de la Pasión de Cristo, varios santos, evangelistas y San Zenón, al que diferenciamos de los demás santos ya que, como patrón de la villa, está casi tan destacado como la Asunción.

Dios Padre corona el retablo en el centro del ático.

La lectura de las escenas de la vida de la Virgen se inicia en el primer cuerpo, lado de la Epístola (Nacimiento de la Virgen) y continúa en el del Evangelio para proseguir en el manifestador y de aquí pasa al segundo cuerpo, empezando por el lado del Evangelio. Acaba en la hornacina central con la titular: la Asunción. Esta, en una amplia hornacina, tiene a sus pies una masa de nubes y ángeles muy dinámica. Algunos de los ángeles la cogen por la túnica como para ayudarle a elevarse. Mirando hacia lo alto, con corona de reina y las doce estrellas en torno a su cabeza como las Inmaculadas, es una figura dotada de espiritualidad, dinamismo y belleza a un tiempo. El techo de la hornacina, a donde Ella dirige su mirada, simboliza el cielo con un círculo de nubes y cabezas de ángeles, los rayos y el Espíritu Santo. Con la Asunción culmina la exaltación mariana del retablo que se acentúa, si cabe, con los símbolos de letanías que portan ángeles que están en el entablamento entre el primero y segundo cuerpo. A la derecha de la Asunción "Turris Davidica" y "Vas honorabile", a su izquierda "Causa nostrae laetitiae" y "Janua Coeli". María, Torre del cielo y Madre de Cristo es el camino por el que nos llegan las alegrías espirituales y la salvación.

La lectura vertical, siguiendo el eje central: Anunciación, Asunción, Cielo y Espíritu Santo, San Zenón, Dios Padre combina algunos de los principales dogmas católicos y el culto a San Zenón, patrón de la villa. Todo ello, presidido por Dios Padre, Señor del Universe.

En Cadaqués en torno a la titular, Virgen de la Esperanza, hay también cinco escenas importantes de la vida de María: dos en el primer cuerpo, dos en el segundo en la calles laterales y la quinta, también en el segundo cuerpo, sobre la titular.

La lectura de las escenas de la vida de María se inicia en el primer cuerpo, lado del Evangelio, para continuar en el de la Epístola; segundo cuerpo, lado del Evangelio, Virgen de la Esperanza de la hornacina central; escena de la Aderación de los pastores, segundo cuerpo, lado de la Epístola y se termina con la escena de la glorificación de María en la calle central del segundo cuerpo.

La Virgen de la Esperanza lleva sobre su vientre el disco solar con facciones humanas que simboliza a Jesucristo, al que Ella va a dar a luz. Esta iconografía de la Virgen de la Esperanza tiene su origen en la Virgen apocalíptica. Han desaparecido aquí, sin embargo, otros símbolos apocalípticos que pueden acompañar a la Virgen de la Esperanza: la media luna (que ya se reserva a la Inmaculada) y el monstruo o dragón que transformado en serpiente también pasa a la Inmaculada (31).

La glorificación de María es una apoteosis. María en el centro, flanqueada por el Padre y el Hijo, quienes la han coronado. En torno a su cabeza tiene también las doce estrellas y sobre aquélla el Espíritu Santo. Por último, en la bóveda que corona la escena, además del Espíritu Santo en el centro, ángeles en torno, quienes con sus instrumentos musicales acentúan la exaltación de María por la Trinidad.

Hasta aquí tiene mucho en común en el retablo de Arenys. Creemos que la exaltación mariana es grande en los dos, pero éste es, además, claramente dogmático y contrarreformista.

En el zócalo los atlantes simbolizan el mito. Sobre ellos santos y escenas historiadas, la religión. Luego, está claro el triunfo de la religión sobre el mito (32).

Los Evangelistas, muy destacados en este retablo, la palabra escrita del Nuevo Testamento (33).

Y, sobre todo, en el centro del ático, Santo Tomás de Aquino triunfante. Sostiene una custodia con la izquierda y un garrote con la derecha con el que, simbólicamente, ha derribado a los herejes. Estos están caídos a sus pies como sus libros heréticos. Ha vencido la ortodoxia sobre la herejía. En la cúspide del ático, sobresaliendo por encima de

la cabeza de Santo Tomás, el Pelicano con sus crías, simboliza la Eucaristía.

La lectura vertical siguiendo el eje central: manifestador, Virgen de la Esperanza, coronación de María por la Trinidad, Santo Tomás dominando la herejía y el Pelicano, nos ofrece un claro mensaje en el que se aunan los dogmas de fe básicos, la victoria de la ortodoxia sobre la heterodoxia y el énfasis en el sacramento de la Eucaristía.

Frente al retablo de Arenys, narrativo, pensado para sus feligreses, el de Cadaqués, con su evidente espíritu contrarreformista expresado de forma simbólica, parece ir más allá de la comunidad marinera de Cadaqués.

3.6.. Los programas iconográficos de las órdenes.

Retablo del monasterio de San Antón y Sta. Clara de la Orden de San Benito.

(hoy en la parroquia de St. Vicenç de Sarrià).

Este retablo ha sufrido tres traslados y con ellos modificaciones que recoge Madurell (34) y al que seguiremos, con ayuda, además, de documentación gráfica: una fotografía del retablo tal y como estaba en el Salón del Tinell y las fotografías de tal como está en la actualidad en la parroquia de Sarrià.

El monasterio fundado en 1233 por ser Agnès de Peranda d'Assis y ser Clara de Jànuia, parientes de Santa Clara, y en una ermita cercana al mar, consagrada a San Antonio abad. Fue trasladado a un suntuoso convento que mandó edificar en 1237 Jaime I (35).

Cuando se contrata a Andreu Sala para que realice el retablo barroco, el monasterio estaba bajo la regla de San Benito. Esto y sus orígenes nos explican la iconografía del retablo.

Madurell recoge la descripción del retablo tal y como aparece en el Llibre de les coses dignes de memòria del monestir de Santa Clara de Barcelona. El retablo tenía tres cuerpos: el primero presidido por San Benito y, a cada lado del santo, las santas Escolástica y Gertrudis; el segundo tenía las figuras de San Antonio abad y los santos Mauro y Plácido y en el tercero (creemos que, aunque le llamen cuerpo, debe ser el ático) Santa Clara, San Bernardo y Santa Lutgarda. El Padre Eterno estaba en la parte más alta del retablo y sobre el sagrario la figura de la Concepción.

San Benito, fundador de la orden a la que entonces pertenecía el monasterio, es el santo titular, por ello está en la hornacina central del primer cuerpo y con sus atributos de santo fundador y abad: Libro de la Regla y báculo.

Santa Escolástica, hermana de San Benito y fundadora bajo su dirección del primer monasterio de monjas benedictinas, muy cercano a Montecassino.

Santa Gertrudis, abadesa benedictina de Helfta (Alema-

nia) y gran devota del Corazón de Jesús.

San Antón abad ya hemos visto que está estrechamente relacionado con los orígenes del monasterio. Los santos Mauro y Plácido, que le acompañaban en el segundo cuerpo, son también figuras destacadas de la orden benedictina. El primero fundó la orden en Francia y fue su primer abad y San Plácido fue discípulo de San Benito, quien le envió a Sicilia para que fundase los primeros monasterios de la orden.

En el ático Santa Clara, como fundadora, ya que lleva el Libro de la Regla. A ella está dedicado el monasterio y sus fundadoras eran parientes suyas.

San Bernardo lleva a cabo la segunda reforma de la orden y Santa Lutgarda es una santa cisterciense del s.XIII.

Esta iconografía tan ligada a la orden, está claro que ha sido muy pensada y estudiada de antemano.

Como el convento de San Antón y Santa Clara fue seriamente dañado durante el asedio a Barcelona de 1713-14, al terminar la Guerra de Sucesión Felipe V cede a las monjas varias dependencias del antiguo palacio real y el Salón del Tinell es el que se habilitó para iglesia del convento. El retablo se coloca pues en dicho salón con algunas modificaciones respecto al original:

En la hornacina central del primer cuerpo, en lugar de San Benito una Inmaculada, figura más tardía y que no encaja con las restantes figuras del retablo. En las hornacinas de las calles laterales se mantienen las santas Escolástica y Gertrudis.

En la hornacina central del segundo cuerpo, en lugar de San Antón, San Benito. En las hornacinas laterales se mantienen los mismos santos, Mauro y Plácido.

La hornacina central del ático Santa Clara la comparte (creemos, ya que la fotografía no permite ver con excesivo detalle el ático) con San Antón. Ha habido un desplazamiento de los santos de las hornacinas centrales debido a la introducción de la Inmaculada.

Durante la guerra civil se desmontó y escondió.

Trasladado este retablo, tras la guerra civil, a la igele

sia de San Jaime sufrió de nuevo cambio de imágenes en las hornacinas centrales: desaparecen la Inmaculada y San Benito que son sustituidos por San Jaime y el Sagrado Corazón y del ático desaparece San Antón y queda sola Santa Clara. Hay un cambio también con los santos Mauro y Plácido de las calles laterales del segundo cuerpo. El que en el Salón del Tinell estaba en el lado del Evangelio pasa al de la Epístola y el de ésta al del Evangelio (tal y como se mantiene hoy en Sarrià).

Finalmente el retablo ha quedado instalado en la parroquia de Sarrià y de nuevo ha sufrido modificaciones que no sólo le han afectado a la colocación de los santos en las distintas hornacinas, sino también a la propia estructura arquitectónica del retablo: al suprimir el tabernáculo, las hornacinas centrales de los dos cuerpos y el ático han quedado al mismo nivel que las laterales, con lo que tipológicamente el retablo parece más primitivo que en su estructura originaria, ya que tiene una horizontalidad que no tenía. En cuanto a los santos de las hornacinas centrales del primero y segundo cuerpo se han alterado respecto al retablo original: San Benito ha pasado al segundo cuerpo y San Antón al primero.

Han desaparecido también algunos símbolos de los santos como nimbos y algún báculo, cuestiones éstas más secundarias y también dos gradas de altar: de cuatro han quedado reducidas a dos.

Capilla de Sant Benet del monasterio de Sant Cugat.

El conjunto de Sant Benet -cimborrio, muros, retablo y acceso a la capilla- es de una gran riqueza y uno de los conjuntos barrocos más completos que se conservan en Cataluña.

La importancia y riqueza del monasterio son evidentes, ya que los monarcas ejercieron en él el derecho de Patronato Regio desde Felipe II y lo mantuvieron hasta la Desamortización. De ahí que fuera "imperial monasterio".

Ambrós i Monsonís (36) afirma que durante la visita que

Felipe II realizó al monasterio en 1585 die dinero para la construcción de las tres capillas barrocas, una de ellas la de Sant Benet. Hecho que como el propio Ambrós afirma no ha sido posible confirmar documentalmente aunque, sigue diciendo, que casi todos los investigadores que han estudiado el monasterio sostienen esta hipótesis.

El abad que contrata el retablo con el escultor Francisco Santacruz, -Francesch Bernat de Pons- es, además, como indica el contrato, diputado eclesiástico del General de Catalunya. Por lo común todos los que eran elegidos para abades del monasterio eran ya personalidades destacadas y su importancia aumentaba al pasar a ostentar dicho cargo. Bernat de Pons era antes de ser nombrado abad de Sant Cugat, abad de Besalú y ciller del Principado.

Siendo ya abad de Sant Cugat, según Peray y March (37) en la biografía que de él nos ofrece, apenas se ocupó del monasterio, ya que los negocios generales del Estado le absorbieron bastante "a los que era llamado por su elevado cargo y la estimación que merecía de toda la Corte" (38). Quedan, con ello, corroborados la importancia del monasterio y la dignidad de abad del mismo.

Según Serra i Resseló⁽³⁹⁾ el escultor Santacruz en 1675 estaba trabajando ya en el monasterio. Se ocupaba entonces de la decoración del cimborrio octogonal: frisos, molduras, serie de angelitos, etc.

Años más tarde, en 1688, firmaba el contrato para realizar el retablo. El 26 de abril de dicho año. El mismo día que el pintor P. Bailén Çavall firmaba el contrato para realizar 82 cuadros, de los cuales 72 sobre la preparación que hay en la capilla más dos lienzos eran para la capilla de Sant Benet.

Ambos contratos se firman el mismo día, no con un mes de diferencia como afirma Serra i Resseló.

En el contrato que firma Santacruz se especifica que para el retablo debe hacer una imagen de Sant Benet de la misma madera que la del retablo y para el ático una imagen de la Concepción.
(40)

Una fotografía anterior a la guerra civil nos permite conocer que durante ésta desaparecieron varias esculturas del retablo. En primer lugar las dos esculturas de las hornacinas del primero y segundo cuerpo. La del primer cuerpo no era de la época sino un Sagrado Corazón moderno. Hoy está en su lugar el sagrario. En la hornacina principal estaba San Benito. La Inmaculada que debía estar en el ático, según el contrato firmado por Santacruz, ya no estaba. El ático tenía la misma figura de obispo que tiene hoy. También desaparecieron dos ángeles de las calles laterales del primer cuerpo. Los ángeles que tocan el laúd que hoy están en el primer cuerpo, estaban en el segundo cuerpo y han ocupado el lugar dejado por los ángeles desaparecidos.

Serra i Rosselló afirma que los doradores del retablo y capilla de Sant Benet son Francesch Vinyals y Pere Pau Vinyals: "Els treballs començarem tot seguit. Entre els anys 1688-1690 son pagades diverses quantitats al pintor, all'escultor, als dauradors Francesc y Pere Pau Vinyals..." (41). No hemos encontrado ni contrato ni recibos de los doradores ni durante esos años ni en los siguientes en ninguno de los dos notarios que cita Serra i Rosselló en la bibliografía: Francisco Topí y Ramón Vilana Perlas. El primero, Topí, es el notario del escultor Santacruz y su hijo, del pintor Bailón Cavall y del pintor Loyga y del dorador Mexi (42).

Creemos que los doradores, en todo caso, debieron ser Francesch Vinyals y Joseph Vinyals, padre éste último de Pere Pau. Este aspira a ser maestro dorador en 1696 (Vilana Perlas, Ramón; 1696; fol. 334), luego no pudo firmar con anterioridad un contrato.

Estos doradores no acaban toda la labor de la capilla, ya que Josep Loyga y Joan Mexi firman un contrato el 28 de julio de 1705 para terminar lo que falta por pintar y dorar (43).

Parece que la obra no se completa hasta 1734 por el abad Llupiá quien pide a los monjes que contribuyan económicamente con el fin de que la capilla fuese la obra de todos. En este momento se completa la iconografía y simbología del

retablo: en las ocho tarjetas se pintan las cruces de las Ordenes Militares que estaban bajo la Regla de San Benito y los seis cuadros que flanquean la figura de Sant Benet se dedican a santos fundadores de congregaciones benedictinas.

Por todo ello, como afirma Serra i Rosselló, retablo y pinturas constituyen un himno a la Orden benedictina (44).

Los santos fundadores de congregaciones benedictinas son:
-1er. cuerpo, calle del Evangelio: San Guillermo de Vercelli, llamado también de Monte Vergine, porque en el monte Virgiliano, a donde se había retirado para orar y meditar, construyó una iglesia -por ello pasó a llamarse Monte Vergine- y fundó la congregación del mismo nombre que puso bajo la Regla de San Benito.

-1er. cuerpo, calle de la Epístola: San Silvestre. El cuadro nos presenta al santo, que era canónigo, en el momento en que, impresionado al ver el cadáver de un amigo suyo, decide retirarse y funda un monasterio que puso también bajo la Regla de San Benito, aún cuando los monjes de la comunidad reciben de él el nombre de silvestrinos.

-ático, calle de la Epístola: San Pedro Celestino. Celestino se añade a su nombre Pedro por haber sido el papa Celestino V, pero abdicó a los cinco meses y fundó y se retiró a un convento y cuantos le siguieron recibieron el nombre de celestinos. También quedó bajo la Regla de San Benito. Lleva el hábito negro de los celestinos y la tiara en la mano por haber renunciado al papado. Otro de sus atributos es la paloma que tiene junto a su cabeza.

Los santos de los otros tres cuadros: segundo cuerpo y ático, calle del Evangelio serían, según Serra i Rosselló, San Juan Gualberto, San Roberto y San Romualdo.

Las Ordenes Militares de las tarjetas son:

-segundo cuerpo entre calle central y Epístola: Malta.

-segundo cuerpo, extremo de la calle de la Epístola: Montesa.

A la altura del ático del retablo -pero ya en los muros de la capilla- siguen los cuadros de santos, flanqueados por figuras escultóricas de ángeles tocando instrumentos musicales, como San Gregorio el Grande, en el lado del Evangelio,

gran propagador de la Orden benedictina y primer biógrafo de San Benito. Aquí se le ha representado de una forma en que es relativamente frecuente hacerlo: escribiendo mientras el Espíritu Santo le está inspirando.

Las figuras de los medallones pintados del cimborrio deben ser santas benedictinas.

En el intradós del arco de acceso a la capilla, los monarcas de la casa de Austria.

Los yelmos que se encuentran en el cimborrio y en el arco de acceso a la capilla (impostas) es probable que hagan referencia a las Ordenes Militares.

El retablo de las Carmelitas de Vic

Es un fiel programa iconográfico de la Orden, realizado en un momento en que ya se había sometido a crítica sus pretendidos antiquísimos orígenes. Los carmelitas sostenían que su orden era la más antigua y Elías, el profeta, su fundador. Papebroke -1675- en el primer volumen de sus *Acta Sanctorum* afirma en su vida de San Alberto que la fundación del Carmen no va más allá del s. XII. El padre Berthold fue su primer general. Los carmelitas no aceptan estas conclusiones y presentan su causa ante la Inquisición que condena los volúmenes del *Acta Sanctorum* que hacen referencia a los orígenes de la Orden. Pero Roma no confirma la sentencia y, como la polémica continúa, Inocencio XII obliga al silencio.

Pues bien, durante este período de silencio -que va a terminar en 1727 con la victoria de los carmelitas ya que el pontífice Benedicto XIII les autoriza a colocar en San Pedro del Vaticano una estatua de Elías, en cuyo zócalo una inscripción señala que es el fundador del Carmen (45)- se realiza este retablo en el que las monjas carmelitas de Vic no dudaron en colocar en el ático a Elías y Eliseo, su discípulo, el primero, según la misma tradición, en aceptar la austera Regla de Elías que también contribuyen a propagar los ascetas del Carmelo.

El tema central es un lienzo que reproduce un éxtasis de Santa Teresa muy significativo para la orden del Carmen. En 1561, el día de la Asunción, estando en la iglesia de los dominicos de Avila, la santa entró en éxtasis y como ella misma relata San José, que se encuentra a su izquierda, la reviste de un manto blanco. A su derecha la Virgen quien le coge las manos y le dice que su proyecto de fundar un monasterio se realizaría. Como prenda de la promesa, la Virgen pone en el cuello de la santa un collar de oro del que cuelga una cruz.

Poco después de este éxtasis, la santa recibe autorización del pontífice para fundar un convento: San José de Avila. La visión de la Virgen y San José a que acabamos de hacer referencia son, según testimonio de la propia santa, el punto de partida del Carmelo reformado.

Junto al lienzo se encuentran: San Juan de la Cruz en la calle del Evangelio y San Alberto de Sicilia en la de la Epístola. El primero reformador del Carmelo, junto con Santa Teresa, el segundo ingresó muy joven en la Orden y fue provincial de Sicilia en tiempos de la dominación catalanoaragonesa sobre la isla.

Otros santos del retablo, si no están en relación directa con el Carmelo, como Santo Domingo y San Francisco, en los medallones elípticos del banco, lado del Evangelio y Epístola respectivamente, son santos fundadores de órdenes que, como el Carmelo contribuyeron a sostener y defender la fe católica.

Los santos Luciano y Marciano, a uno y otro lado del manifestador, son dos jóvenes de Nicomedia que sufrieron martirio en el s.III. Pero una leyenda popular los relaciona con la ciudad de Vic, ya que dicha leyenda los considera naturales y mártires de Vic.

El texto del salmo 88 "Misericordia Domini in aeternum cantabo" es, con su exaltación de la misericordia divina un esperanza para los creyentes.

La figura de San Miguel, en un lienzo en el centro del ático, alanceando al diablo, simboliza el triunfo del Bien

sobre el Mal y con una mentalidad postconciliar de la ortodoxia sobre la herejía.

A uno y otro lado de San Miguel, las figuras escultóricas de los ya citados Elías y Eliseo.

Coronando el ático, el escudo de la Orden y a uno y otro lado del mismo, ángeles tocando trompetas.

En resumen, salvo San Pedro y San Pablo, que siguiendo la tradición están en las puertas del zócalo, el retablo está muy meditado iconográficamente. O santos relacionados con Vic, o fundadores de órdenes, o, sobre todo, temas en lienzos o figuras escultóricas en relación directa con la fundación, según la tradición, y reforma del Carmelo.

NOTAS al cap. 3

- (1) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento. Universidad de Valladolid. Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. 1964, pág. 7
- (2) MARTIN GONZALEZ, Juan Jose: o.c. , pág. 7.
- (3) Apéndice documental nº 219
- (4) MARTIN GONZALEZ, Juan José: Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento. Universidad de Valladolid. Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. 1964, pág. 11
- (5) MALE, Emile: L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Paris. Colin. 1951, cap. VI.
- (6) MALE, Emile: o.c. cap. VI
- (7) MALE, Emile: o.c. " "
- (8) MALE, Emile: o.c. " "
- (9) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento. Universidad de Valladolid. Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. 1964, pág. 9.
- (10) Apéndice documental nº 103
- (11) " " " 233
- (12) " " " 236
- (13) " " " 284
- (14) " " " 146
- (15) " " " 146
- (16) " " " 146
- (17) " " " 146
- (18) " " " 238
- (19) " " " 271
- (20) CALZADA OLIVERAS, José: Las claves de bóveda de la catedral de Gerona. Barcelona. Ed. Escudo de Oro. 1975, pág. 16
- (21) MALE, Emile: o.c. pág. 465-466
- (22) Apéndice documental nº 132
- (23) BARRAQUER Y ROVIRALTA, C.: Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del s.XIX. Barcelona. Vol. IV; pag. 456.
- (24) MARTIN GONZALEZ, Juan José: o.c. pág. 9

- (25) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: o.c. pág. 8
- (26) MALE, Emile: o.c., pág. 469
- (27) TRENS, Manuel: María. Iconografía de la Virgen en el arte español. Madrid. Ed. Plus Ultra. 1946, pág. 172-173
- (28) TRENS, Manuel: o.c., pág. 64 y 173-175
- (29) TRENS, Manuel: o.c., pág. 175
- (30) TRENS, Manuel: o.c., pág. 171
- (31) TRENS, Manuel: o.c.; págs. 63 y 77-78
- (32) TRIADO, Jean-Ramón: L'època del Barroc. S.XVII-XVIII. Barcelona. Ed. 62. 1984.
"Història de l'art català", vol. V, pág. 176
- (33) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: o.c., pág. 11
- (34) MADURELL MARIMON, J.M.: Els dos retaules majors de l'antic convent de Santa Clara de Barcelona. "Cuadernos de Arqueología e Historia de la ciudad"; vol XV, 1973, págs. 121-136.
- (35) MADURELL MARIMON, J.M.: o.c.
- (36) AMBROS I MONSONIS, Jordi: El monestir de Sant Cugat del Vallés. Vilassar de Mar. Dikos Tau.(s.a.)
- (37) PERAY Y MARCH, José de: San Cugat del Vallés. Su descripción y su historia. Barcelona. 1931.
- (38) PERAY Y MARCH, José de: o.c.; pág. 173
- (39) SERRA I ROSSELLÓ, Josep: La capella de Sant Benet à l'església de Sant Cugat del Vallés. "Serra d'Or", 2ª època, any II, nos. 3-4, 1960.
- (40) Apéndice documental nº 161
- (41) SERRA I ROSSELLÓ, Josep : o.c.
- (42) Apéndice documental nos. 161-173.
- (43) " " nº 169
- (44) SERRA I ROSSELLÓ: o.c.
- (45) MALE, Emile: o.c. pág. 443 y sig.

4. ESTILO.

4.1. Pau COSTA.

La más temprana obra conservada de Pau Costa, el retablo de las Carmelitas de Vic de 1703, es ya una obra de madurez. Ha creado su propio estilo. Domina ya la técnica escultórica y hay elementos en esta obra -manifestador, puertas del zócalo, ángeles- que con ligeras variantes se repetirán en otras obras suyas.

El manifestador lo repetirá casi idéntico en Palafrugell y Cadaqués.

Sigue la tradición y esculpe en las puertas del zócalo las figuras de San Pedro y San Pablo. Pero se mantiene en ellas y volveremos a encontrarlos en los retablos de Torelló, Cassá de la Selva, Palafrugell y Cadaqués. Todos retablos mayores. El zócalo de Arenys no los tiene porque Costa se lo encontró ya hecho.

Los angelitos de las cartelas de Vic los encontraremos poco después en Olot.

Los grandes ángeles semiprecoastados en el frontón que da comienzo al ático tienen la elegancia y las grandes alas que después veremos en el retablo de la Concepción de Girona.

En cuanto a los elementos decorativos de la estructura arquitectónica tienen la delicadeza y detallismo característicos de las obras de Costa.

Esta obra con varias pinturas, incluido el tema principal, santos de bulto redondo posteriores a 1936 y carente de temas historiados en bajorrelieve, no es el que mejor permite analizar el estilo de Costa, si bien, como ya hemos indicado es obra de gran calidad y en ella encontramos por primera vez elementos que seguirá empleando a lo largo de su obra.

Las figuras en aligerrelieve de las puertas del zócalo -San Pedro y San Pablo- del retablo de Cassá (que son de lo poco que se salvó del retablo original) tienen bastante en común con las del retablo de Vic, aunque las de Cassá son más barrocas, con túnicas y mantos intensamente plegados. Son además, buena prueba del dominio del modelado y la soldadura.

en la ejecución de los ropajes de Pau Costa.

-Los ángeles-

Los angelitos de Costa son regordetes, juguetones, capaces de las más variadas posturas, cubiertos con un ligerísimo paño de pureza y con unos pliegues anatómicos muy marcados, sobre todo en posturas movidas. Ejemplos: Vic, Olet, Arenys, Palafrugell, Concepción de Girona.

La gran variedad de posturas de que son capaces está plenamente creada ya en Olet. Después no hará más que repetir. Y, además, los angelitos de mayor calidad artística nos parecen los del retablo de las carmelitas de Vic (retablo en el que el número de ángeles y variedad de posturas es todavía bastante limitado) y los de Olet, retablo en el que a su gama infinita de posturas se une el gran número de ellos. De entre los de Olet, nos parecen los mejores los que sostienen la repisa en que se apoya la hornacina de la titular, N^a Sra. del Roser.

En el retablo de Arenys hay también muchos, pero ya no aportan nada nuevo. Muy movidos son los del manifestador y los que hacen ascender a la Asunción, pero los hemos visto ya en Olet y, además, de mayor calidad, por lo que creemos que en Arenys la obra de taller es mayor.

Bellos son también los de la Concepción de Girona, uno de los retablos de Costa de mayor calidad.

En Cadaqués es evidente que son obra de Terras o de taller. Carecen de la gracia en posturas y movimientos de los anteriores.

Los grandes ángeles: Retablos de Vic, Olet, Cassá, Palafrugell, S. Narcís (Prescindimos del retablo de Arenys porque son posteriores a 1936).

Estos grandes ángeles, de curvadas y desplegadas alas que encontraremos en el retablo de Santa Teresa de Vic, los encontraremos, con variantes, en otros retablos posteriores. En este retablo están en posición frontal, con una plegadísima túnica, que junto con las grandes alas bicolors contribuyen a su elegancia. El rostro está delicadamente modelado.

700

En Olet los ángeles están en el zócalo. No son de bulto redondo sino aligerrelieves. Llevan el mismo tipo de túnica, muy plegada, movida, de enorme precisión y saltura en su modelado, lo mismo que las partes visibles de su cuerpo, pero las figuras son menos esbeltas, las alas más discretas, y por ello son unos ángeles menos llamativos que los del retablo de Santa Teresa.

En Palafrugell destacaremos los ángeles que están junto al manifestador, de largas y onduladas túnicas que dejan sus hombros al descubierto y también sus verticales alas. Son muy parecidos a los del retablo de St. Narcís de Girona.

En el retablo de la Concepción de Girona la pareja de ángeles, a uno y otro lado del globo terráqueo y a los pies de la Virgen son a un tiempo elegantes y movidos. La curva que describe su cuerpo suspendido, sus grandes alas arqueadas y la belleza de su túnica les confiere dicha elegancia. La túnica bicolor, estampada con grandes flores, imita la tela de manera extraordinaria. Aquí a la maestría del escultor se une la del dorador. Todo ello, unido a la gracia de la postura y movimiento y al delicado perfil, hacen de estos ángeles unas piezas extraordinarias del barroco catalán.

Los ángeles junto al pedestal de St. Narcís son muy similares a los de Palafrugell, como hemos indicado, y también recuerdan los del retablo de la Concepción. Ambos retablos están en la catedral de Girona. Suspendidos también, de perfil, con grandes y curvadas alas, con túnicas mevidísimas, las más, con un cuerpo que se arquea como el de los de la Concepción. Sin embargo, carecen de su finura, el modelado no es tan delicado y tienen menos elegancia que en los otros dos retablos, el de Palafrugell y el de la Concepción.

Nos hemos detenido en el comentario estilístico de los ángeles porque creemos que figuran entre los tipos más logrados de Pau Costa, que lo acreditan como gran escultor y como artista barroco. La ondulación que confiere a cuerpos y túnicas, su suspensión en el espacio son de lo más barroco. Lo mismo cabe decir de los ángeles de los entablamentos de Arenys y Palafrugell, que en sus más variadas posturas, se ses-

tienen casi milagrosamente en ellos.

-Las Vírgenes-

Piezas que también denotan su maestría son la Concepción de Girona y la Asunción de Arenys. El ritmo ascendente de ambas figuras, con un cuerpo que se ondula, con túnica y manto muy plegados y adaptados a su cuerpo. A ello hay que añadir las calidades de dorados y estofados en los ropajes de ambas, especialmente de la Concepción. Y también los rostros de delicadas facciones. La masa de ángeles que eleva a la Asunción y que rodea a la Concepción, contribuyen a realzar estas dos grandes Vírgenes, muy representativas, además, del Barroco.

La Asunción de Arenys está evidentemente inspirada en un grabado de Maratta, como demuestra Pons Guri (1). La Concepción de Girona, aunque ya más alejada del modelo, aún lo recuerda.

La Inmaculada volveremos a encontrarla en Cassá y Palafrugell. Estas carecen del impulso ascensional de las anteriores, pero sí tienen un movido ropaje, especialmente la de Cassá con un manto muy impulsado por el viento.

Muy distinta es la Virgen de la Esperanza de Cadaqués. Solida, firme en su hornacina, sin movimiento. Tiene en común con las anteriores, la ampulosidad del plegado de su manto, pero sin el movimiento de los anteriores.

La Virgen del Roser de Olet es de delicadas facciones. Con cuerpo, túnica y manto extraordinariamente modelados. El manto muy plegado y movido y con la elegancia que caracteriza también a las Vírgenes de Costa.

-Los santos-

Se caracterizan por su arrebató místico, muchas veces con mirada dirigida a lo alto, con cuerpos erguidos, inmóviles o casi, pero con vestiduras extraordinariamente movidas, plegadas, adaptadas o no al cuerpo, según la índole de la pieza. Ejemplos de lo que acabamos de decir pueden ser San Félix o Feliu y San Ramón de Penyaforat del retablo de la Concepción con sobrepellices muy movidas y plegadas. También los San José de Arenys y Palafrugell -muy similares entre sí- responden a este tipo de santo estático, pero de ondulada indumentaria.

407

El San Francisco de Paula de Arenys, venerable anciano, de barba extraordinariamente modelada, como la túnica que le cubre, guarda analogía con el San Francisco de Paula del retablo de la Anunciación de Girona, éste último más movido.

Pero la mayor antología de santos y santas de Pau Costa la encontramos en el retablo de N^a Sra. del Roser de Olet. Ancianos como San Joaquín, de larga barba y ondulada túnica; absortos en la meditación como San Bruno; con sus atributos inconfundibles como San Padre o Santa Rosa de Lima, pero todos ellos de expresión naturalista, de cuidado modelado, con el característico plegado de Costa en el que los pliegues forman óvalos muy alargados (ejemplo: San Bernardo) y, a veces, movidas túnicas y mantos.

-Los relieves-

Escogiendo algunos relieves, que creemos que son de la misma maestría que muchas figuras de bulto redondo, podremos ver: evolución, diferencias, mayor o menor paternidad de Costa.

Comparamos la Anunciación del retablo de N^a Sra. del Roser de Olet con la Anunciación de Cadaqués. La inspiración de la segunda en la primera es evidente, pero hay una gran distancia en calidad entre una y otra. La extraordinaria calidad del modelado en la de N^a Sra. del Roser, unido a la gran elegancia de la Virgen y el ángel (que recuerda a los de bulto redondo o en aligerrelieve comentados), el ritmo y equilibrio conseguidos en movimiento y ondulaciones del ángel y María, la calidad de los detalles, difieren mucho de la Anunciación de Cadaqués, de figuras menos delicadas, menor calidad en el modelado, detalles, etc. y, además, es ésta una escena más compacta que la anterior. Dios Padre está mucho más próximo al ángel y a la Virgen, en suma, hay menos espacio. Ello es prueba, que tal como consta en el contrato por el que Joan Terras y Pau Costa se subdividen el trabajo (ver capítulo Los talleres, II^a parte), Terras realiza los relieves bajo la dirección de Costa.

Volviendo a la Anunciación de Olet es, por todo lo que de ella hemos comentado, un buen ejemplo del barroquismo de

Costa.

Lo mismo ocurre si comparamos estilísticamente las escenas del Nacimiento y Presentación de la Virgen de los retablos de Arenys y Cadaqués. Las escenas de Arenys se repiten en Cadaqués, pero la diferencia es grande. En ambas escenas el espacio se reduce en Cadaqués. Pero además, el modelado es tosco, las calidades inferiores: comparamos las túnicas y mantos de las damas que atienden a María en el retablo de Arenys con las correspondientes de Cadaqués. La ondulación, plegado y ampulosidad de las de Arenys contrasta con esas túnicas caídas y sin gracia de Cadaqués.

Aún cuando Costa se inspire en esta escena de la Natividad de María en un grabado del italiano Maratta (2), sabe captar y acentuar la distinción y la gracia. Su dominio del modelado como puede verse en todas las escenas de Arenys no precisa comentario. Lo mismo por lo que respecta a la sucesión de planos, con lo que consigue crear espacio. Nada de esto hay en Cadaqués y Joan Terras tiene el modelo de Costa. Y mientras éste saca un gran partido de los grabados italianos, Terras empobrece los de Costa. De ahí que el hecho de que un artista copie de otros no le resta en sí cualidades. Las cualidades dependen del provecho que se sepa sacar.

En la escena de la Presentación ocurre lo mismo: el espacio se reduce, las figuras pierden la calidad del modelado de las de Arenys. Comparemos la majestuosidad del sumo sacerdote, la ligereza de la Virgen Niña, la elegancia de las figuras femeninas de Arenys. Esto desaparece en Cadaqués.

Una escena también inspirada en Maratta es la Adoración de los Reyes de Arenys (3) aunque en menor medida que en la de la Natividad de María. Respecto a ésta última Pons Guri afirma: "En el plafó de la Nativitat de María, ja més que inspiració -com hem dit abans- s'arriba a una còpia o plagi, ja que les diferències apreciables, són, no solament insignificants, sinó també degudes a l'aplicació d'una tècnica diferent, o sigui de realitzar Pau Costa en escultura el que Maratta havia fet en gravat" (4). A pesar de que elle es cier-

te, ya hemos dado nuestra opinión al respecto. Esta escena de la Epifanía consideramos que es también de gran calidad. La gracia, delicadeza de la Virgen, la calidad de su túnica, la actitud del Niño que se acerca a los Magos y el realismo y exotismo de los Reyes son prueba de ello. Aquí ha jugado también un papel importante el derader.

La Adoración de los pastores de Cadaqués parece inspirarse en la correspondiente de Olet. Pero lo que en Olet es suavidad en las figuras y, como siempre en Costa, una serie de planos para crear espacio, Terras lo resuelve con figuras más elementales y toscas y no creemos que haya más de dos planos.

Hemos comparado hasta ahora grandes relieves del primero y segundo cuerpo de algunos retablos. Escogemos ahora relieves de los bancos, más reducidos, y que sin embargo, están esculpidos con el mismo esmero que los de gran tamaño.

En los bancos hay generalmente escenas de la Pasión de Cristo (Olet, Arenys, Palafrugell, Cadaqués). Temas y manera de interpretarles suele ser muy similar en todos ellos. Fijémonos en la Oración del Huerto. La primera es la de Olet. En ésta, figuras, elementos fundamentales y su distribución son: Cristo y el ángel a la izquierda del espectador, las dos figuras más destacadas de toda la escena, discípulos durmiendo a la derecha. Al fondo los que van en busca de Cristo, encabezados por Judas, han franqueado ya la puerta del huerto. Lo mismo encontramos, con ligerísimas variantes en los retablos de Arenys y Palafrugell, aunque todavía son más parecidos éstos dos últimos. En Olet el requeado- apenas existente en Arenys y Palafrugell- obliga al ángel a aparecerse a Cristo de frente. En Arenys y Palafrugell, no sólo Cristo sino también el ángel están de perfil, frente a frente, ocupando mayor espacio en la escena. De los tres ángeles, el más bello es el de Arenys. Cristo está en las tres escenas absorto y asombrado, pero el modelado de su figura es mejor en Arenys y Palafrugell, especialmente en éste último, que en Olet. En efecto, la figura del Cristo de Palafrugell es de una gran calidad: la intensidad de la mirada, un cuerpo arrodillado e inmóvil pero al que la ondulación y movimiento del manto

dan realismo y vida. La ondulación del manto es muy característica del estilo de Costa: forma óvalos muy alargados en los pliegues y éstos unas crestas, a lo que ya hemos hecho referencia al referirnos a los santos de Costa.

El tema de Cristo camino del Calvario lo esculpe en varios retablos. Pero en Arenys lo hace de manera insuperable. Composición muy compacta, pero en la que los distintos personajes están perfectamente individualizados, de gran realismo y dramatismo y gran calidad en el modelado (ejemplos: Cristo y la Verónica).

-Los atlantes-

No son frecuentes en los retablos de Costa. Los hay en los de Palafrugell y Cadaqués. En ambos son figuras corpulentas, de gran vigor físico, más aún si cabe los de Palafrugell. Los de Cadaqués dan la impresión, sin embargo, de realizar mayor esfuerzo físico.

-Conclusiones:

- Pau Costa se repite bastante, como hemos visto, lo que no excluye que, a veces, un mismo tema lo represente de forma bastante distinta. Por ejemplo: la Visitación del retablo de Olet y la de Arenys. No hay parecido entre ambas escenas, entre otras razones porque el escultor ha escogido un momento distinto. De las dos, la escena que nos parece más representativa del estilo de Costa es la de Olet. Las dos figuras femeninas se funden en un abrazo. Su ondulación así como la del plegado de sus ropajes son muy característicos de Costa y lo hemos visto tanto en figuras de bulto como en relieves.

-Si bien en sus retablos hay una estructura arquitectónica, indispensable sustento de la escultura, aquella casi queda oculta bajo figuras y los múltiples elementos decorativos de sus retablos. Por ello podemos decir que en sus retablos predomina la escultura sobre la arquitectura.

El punto culminante de su exuberancia lo alcanza en el retablo de Olet. Aquí es donde más se oculta la arquitectura bajo la rica decoración escultórica y las numerosas figuras. A partir de esta obra, retablos de Torelló, Cassá, Arenys y Palafrugell si bien sigue dominando netamente la escultura,

hace más visibles los elementos arquitectónicos y ya no utilizará exclusivamente la columna salemónica, aunque la seguirá prefiriendo. Incluso en un mismo retablo la alterna con otras (Arenys, Palafrugell). Pero si suya es, por ejemplo, el retablo de N^a Sra. de los Dolores de la catedral de Girona, empezado a partir de 1717, o sea obra ya tardía, sigue utilizando la columna salemónica.

Cambio importante y visible es el del retablo de Cadaqués. Aquí la estructura arquitectónica no queda enmascarada por lo ornamental, en lo que hay ya una visible moderación frente a la obra anterior y una inflexión hacia el academicismo. Puede deberse a que la obra se inicia ya en 1723 y también el que se estipulara en el contrato que debía seguir la traza del retablo de Santa Clara de Vic, aunque en realidad se prescindiera bastante del citado retablo de Vic.

No coincide con Narcís Sala en sus afirmaciones sobre la influencia de los Merató en el retablo de Cadaqués. Entre otras cosas afirma: "...Costa fidel col.laborador, amb el seu fill, dels Merató, feu el qui s'encarregà d'acabar, a partir de 31 març de 1727, el retaule "en escultura i tala" "(5)

No hay pruebas de la colaboración entre Costa y los Merató y sí, en cambio, de la formación manresana, en el taller de Pau Sunyer (capítulo Las relaciones entre los artistas) de Costa. Además, el que termina el retablo es Terras porque en la fecha de la cita de Sala, Pau Costa ha muerto ya.

-Hemos empezado el análisis de su estilo con una obra de madurez, por lo que resulta difícil establecer etapas en su estilo. Además, alterna obras de gran empeño -Cassá, Terelló, Arenys, Palafrugell- con obras más modestas, como por ejemplo, Sant Narcís o el atribuido de San Miguel, ambos de la catedral de Girona.

- Pero podemos afirmar que alcanza su plena madurez en Olot y Arenys y ya no va a ir más allá. Uno, el de mayores dimensiones, de grandes escenas y figuras, etc. representado por los de Arenys, Palafrugell, Cadaqués. Otro, también de empeño, pero de menores dimensiones (tres calles): Cassá, Terelló, y el tercero, si bien de tres calles, las dos laterales

muy reducidas, generalmente de un sólo cuerpo. Ejemplos: St. Narcís o el atribuido de la Anunciación.

Pero además de repetir tipología, repite, como ya hemos indicado, temas y forma de intepretarlos.

Por todo ello, no resulta difícil conocidas algunas obras suyas reconocer otras.

-Retables atribuibles a Pau Costa.

1. Retable de San Miguel de la catedral de Girona. La obra escultórica de este retable se termina en 1716 como consta en el propio retable.

La labor escultórica de este retable es reducida, lo que dificulta la atribución.

Los angelitos atlantes del banco si emparentam con los angelitos que hemos visto en otros retables de Costa: movidas posturas y la rugosidad en sus pliegues anatómicos. Concretamente, recuerdan mucho los angelitos de las cartelas del retable de las carmelitas de Vic.

En cambio los ángeles del ático del retable de San Miguel tienen un movimiento en sus túnicas muy distinto del que imprime Pau Costa. Es similar al de los ángeles del ático del retable de S. Ivo y Honorato, obra de Jean Terras, y también al de todas las figuras del segundo cuerpo del retable de la Concepción: ángeles y San Cristóbal. Este último ya sabemos que es obra documentada de Pau Costa. ¿Qué puede ocurrir? ¿Quizás Jean Terras ha colaborado con Pau Costa y ha realizado las figuras del segundo cuerpo del retable de la Concepción y del ático del retable de San Miguel?.

2. Retable de la Anunciación de la catedral de Girona. Ya hemos hecho referencia a la analogía que hay entre su San Francisco de Paula y el del retable de Arenys. Pero otras figuras son también del estilo de Costa: los angelitos que sostienen el relieve de la Adoración de los pastores, los de las cartelas, la Virgen de la escena de la Anunciación con los característicos pliegues de Costa en su manto, formando óvalos alargados y también las figuras de la Fe y la Esperanza del ático con la endulción y también el plegado ca-

racterísticos de Costa.

3. Retablo de N^{ra} S^{ra}. de los Dolores de la catedral de Girona. Responden al estilo de Costa todos los angelitos -del banco y cuerpo principal- los dos santos de las calles laterales, comparables a otros santos de Costa, sin ir más lejos a los de las calles laterales del retablo de la Concepción, y también los santos del ático. Todos con la endulción de la figura y el plegado de évalos que acaban muchas veces en crestas (Santa Eulalia, San Ramón de Penyafort).

4.2. Joan Francesc MORATO.

El retablo de San Isidro de St. Boi de Lluçanés es una obra modesta. Pero de esta tipología, dimensiones, etc. debieron hacerse muchos retablos. Gran parte de los que encargaban pequeñas parroquias o cofradía con pocos medios.

Tenemos que juzgar el estilo de J.F. Morató a través de esta obra y ello es un poco aventurado, ya que sabemos que realizó obras de mayor envergadura, como el retablo de la Merced de Vic.

Lo conservado tampoco es el retablo completo. Nos faltan las esculturas de los santos de las hornacinas.

Empezando por los elementos decorativos de gradas, banco, columnas, arquivadas, podemos hablar de sencillez, sobriedad y una cierta tesquedad. Ejemplo de éste último los racimos y aves de las columnas salomónicas. Comparados con los de otros retablos (Roser de Mataró, San Paciano de Barcelona, etc.) la diferencia es manifiesta.

En cuanto a las figuras de bulto redondo: ángeles adosados a las pilastras, entre la hornacina central y calles laterales del segundo cuerpo y en el extremo de sus pulseras. Hay dos a cada lado de la hornacina, formando dos parejas. Una, la de los ángeles arrodillados en la cornisa, completamente vestidos y de una gran simplicidad de modelado. Muy similares a los de las pulseras. Los otros dos, a lo largo de la pilastra, a modo de atlantes, pero sin realizar ningún esfuerzo aparente, son muy distintos de los anteriores: reger-

detes, desnudos, con grandes alas, tocando una trompeta. Sin embargo, son también de una gran simplicidad de modelado y toscos, en tanto que las otras dos parejas tienen una mayor finura.

Por lo que respecta a los relieves de los martirios, tenemos que hablar de una composición barroca -movimiento, diagonales- pero muy sencilla. En el de Santa Eulalia sólo la santa y su verdugo. En el de posiblemente Santa Catalina de Alejandría hay además un tercer personaje que probablemente da la orden de ejecución. Es de muy pequeño tamaño.

Ateniéndonos pues a las cuatro figuras de mayor tamaño de ambos relieves apreciamos bastante tosquedad: modelado, ropaje. Pero es muy realista: dinamismo, brutalidad, dolor, especialmente en el de Santa Eulalia, aparecen claramente manifestados. El tratamiento de la indumentaria de ambas santas es distinto. En Santa Eulalia, la túnica, de escasos y menudos pliegues, se adapta a su cuerpo. Santa Catalina lleva, en cambio, un vestido de gran ampulosidad.

En cuanto a los relieves del ático, sólo el de Santiago permite comentario estilístico. Escena dinámica, con el caballo en corveta. Si comparamos jinete y caballo, creemos que éste último es menos tosco que Santiago.

4.3. RIERA, Antoni; RIERA, Marià.

El retablo de N^a Sra. del Roser de Mataré lo contratan Antoni Riera y Lluís Bonifàs en 1691. Creemos que éste último debió trabajar muy poco tiempo en la obra. Por lo que se desprende de la documentación, si bien Antoni Riera la comienza, a partir de 1693 está ausente de Mataré y la continúa y termina su hijo Marià. Por la documentación se desprende que Marià debió realizar -de acuerdo con la traza- los dos cuerpos principales del retablo (6). En 1695 está ya terminado (7). No podemos deducir más sobre que harían A. Riera o Lluís Bonifàs. Es muy evidente que ha habido varias manos.

El grupo escultórico de la titular con el Niño es obra de un escultor experimentado. El porte de la Virgen es majestuoso y elegante. A ello contribuye especialmente la naturalidad con que se recoge el manto. Sostiene al Niño sin ningún esfuerzo. En el rostro el escultor ha cuidado las facciones, A

su belleza ha contribuido el cuidado policromado, en especial el estofado del manto que se recoge. Es una de las figuras de calidad del barroco catalán.

En el zócalo, dos parejas de atlantes en aligerrelieve, fornidas y vigorosas, como muestra el preciso modelado de su cuerpo y la tensión de sus músculos. Recordamos los atlantes que Pierre Puget realizó para el Ayuntamiento de Tolón en 1656. Los de Riera, sin embargo, no tienen el dramatismo de los de Puget. También son menos vigorosos. ¿Pudieron influir directamente o por medio de grabados los de Puget en los del retablo del Roser?. Cabe dentro de lo posible. De todas formas las figuras de atlantes tienen siempre mucho en común unas respecto a otras.

En la puerta situada entre cada pareja de atlantes, un ángel también extraordinariamente modelado, elegante, al que da vida su movida túnica.

Todos los demás elementos del zócalo: angelitos, elementos decorativos, etc. son de gran precisión y belleza.

Figuras de bulto redondo tenemos en el ático, además de la titular ya comentada. Pero es un retablo en el que predomina netamente el relieve.

En el banco tenemos los misterios de dolor. En estas escenas hay siempre un número reducido de figuras, por lo que las composiciones no son compactas. Es evidente que la distribución de las figuras en la escena, posición, movimientos, están estudiados. Un buen ejemplo es la escena de la Crucifixión. Cristo, clavado en la cruz, en el centro de la composición. A uno y otro lado, equidistantes de la Cruz de Cristo y del marco de la escena, los dos ladrones. Las tres figuras que están junto a Cristo, con su manifiesto dolor, nos destacan la figura de Cristo y contrastan con la indiferencia de las figuras agachadas conversando, situadas entre San Juan y el ladrón del lado de la Epístola. Las figuras de los extremos, entre cada ladrón y el marco de la escena contribuyen a equilibrar la composición.

Una distribución de las figuras similar a la de la escena anterior la encontremos en la de la Corona de espinas.

La escena de Cristo camino del Calvario es dramática. El sufrimiento es evidente en la encorvada figura de Cristo, bajo el peso de la enorme cruz. La escena más sencilla quizás sea la de la Oración del Huerto. Aun cuando se apunta el drama, es la escena menos dramática de los misterios de dolor. La de la Flagelación, en cambio, une al dramatismo una gran violencia.

En resumen: lo formal -modelado, tensión, actitudes violentas- están al servicio de un contenido dramático.

El único misterio de gozo que tiene un espacio similar a los de dolor para desarrollar la escena, es el de Jesús entre los doctores. Escena de pocos personajes, composición sencilla y equilibrada, unida a una evidente jerarquización: Jesús no sólo está en el centro sino también en lo alto, sentado en una cátedra y, en los escalones, a uno y otro lado, los doctores escuchándole asombrados. Suelo, pilares y bóvedas contribuyen a crear espacio. La ondulación de los escalones donde están sentados los doctores es una solución barroca.

En los misterios de gozo y gloria -des cuerpos y áti- ce- las escenas son de mayor tamaño que las de dolor y en disposición vertical. Persiste la simetría en la composición y la jerarquización en la colocación de los personajes. Las escenas son, sin embargo, más complejas. Si no con un gran número de personajes -salvo excepciones: ejemplo Pentecostés- sí mayor número de elementos que contribuyen a su enriquecimiento y, a veces, a crear espacios mayores. Ejemplo: Presentación en el templo.

Los elementos barrocos en estas escenas son: ondulaciones, movimiento (en cortinajes, figuras), diagonales. Las nubes son todas del mismo tipo: como grandes bolas de algodón, pero agrupándose de formas muy diversas pero siempre describiendo curvas. En mayor o menor cantidad están presentes en todas las escenas. En una de ellas, la Anunciación llenan buena parte del espacio y contribuyen a crear la atmósfera de lo sobrenatural. Lo mismo ocurre en la de la Adoración de los pastores, aunque el espacio que ocupan es menor. Es ésta una composición compacta como lo son algunas escenas de gloria.

Las escenas de la Resurrección y Ascensión son casi idénticas.

ticas desde el punto de vista formal: figuras, composición, círculo de nubes en torno a Cristo que centran y destacan su figura y crean también el ambiente de lo sobrenatural como señalabamos en otras escenas. Son dos escenas de gran simplicidad compositiva.

La escena del Tránsito de la Virgen es una composición compacta como la de Pentecostés y también junto con la de la Asunción, las más complejas escenas de los misterios de gloria. Esta última es, además, una composición equilibrada: la Virgen en el centro y un círculo de nubes y ángeles en torno a Ella la hacen ascender, en tanto que distribuidos en dos grupos, y en la parte baja, los Apóstoles contemplan la escena.

En la Coronación del ático también un círculo de nubes rodea a la Virgen y la Trinidad.

Las figuras son de bajo, medio y aligerrelieve, según su importancia y también en relación con el lugar que ocupen en el espacio. Más digno de mención es el naturalismo en el modelado y movimiento, por ejemplo: los pastores en la escena de la Adoración; la elegancia de algunas figuras: Virgen y ángel de la Anunciación; el asombro: escena de Pentecostés.

Algunas composiciones son, por los motivos indicados, de gran belleza: Anunciación, Adoración, Asunción.

Es evidente que son de manos distintas las escenas del banco y las del primero y segundo cuerpo. En las de los cuerpos hay mayor naturalismo, más perfección en el modelado, más complejidad.

Pero también hay diferencias entre las escenas del lado del Evangelio y del de la Epístola del primer cuerpo, o sea, Anunciación y Adoración por un lado y Presentación y Visitación por otro. En las primeras -Anunciación y Adoración- el modelado de las figuras es más naturalista, los pliegues de los ropajes más suaves y ondulados. En las figuras de las escenas del lado de la Epístola hay menor saltura y mayor rigidez, lo mismo que en los plegados.

La conclusión, como ya hemos indicado al principio, es que ha habido más de dos manos, una evidente obra de taller

aunque el conjunto resulta armónico.

Creemos que este retablo pudo haberlo visto Pau Costa. Escenas como la de la Anunciación tienen una ondulación en las figuras y un plegado en los ropajes que recuerdan el estilo de Costa.

4.4. ROIG, Jean.

Su obra debió ser copiosa. Hemos encontrado los contratos de varios retablos suyos desaparecidos y, posiblemente, se puedan encontrar más.

Pero no se conserva más que el retablo de San Paciano de la catedral de Barcelona y, aunque no hemos encontrado el contrato, ni referencias en las Actas Capitulares del Archivo de la catedral, puede adjudicársele, casi con absoluta certeza, el retablo de San Ramón y San Pedro Nolasco también de la catedral. Hay una razón documental: en el contrato de la labor de dorado se hace referencia a Jean Roig como el escultor del retablo (8). Hay también razones estilísticas: semejanzas entre ambos retablos a las que haremos referencia.

Roig es un buen maestro del modelado de la figura humana. Podemos apreciarlo en una serie de figuras de bulto redondo de sus retablos: San Paciano, San Pedro, San Silvestre y también en el gran relieve del retablo de San Pedro Nolasco y los dos relieves de la vida de San Paciano en su retablo.

Junto al dominio del modelado, hay que destacar la maestría en el movimiento que podemos verlo en los pliegues del ropaje de las figuras citadas, San Paciano, y, sobre todo, en San Silvestre y San Pedro.

Sus rostros son realistas, aunque no excesivamente expresivos, sino algo herméticos. Quizás el más expresivo sea el de San Pedro. Pero en bastantes figuras suyas -especialmente las citadas- vemos el mismo tipo de rostro: delgado, algo triangular, lo que se acentúa también por la barba.

Las largas barbas -San Silvestre, el pontífice que recibe a San Paciano- son buena prueba de su dominio del modelado.

Insistiendo en la semejanza entre algunos rostros el de San Paciano es muy parecido al del obispo Berenguer de Pa-

leu y también al de San Pedro.

Hay más cosas en común entre San Paciano y San Pedro: ambas figuras no están verticales, sino en posición ligeramente diagonal. En San Paciano la diagonal nos la marca el báculo, en San Pedro la intensidad del plegado y movimiento del ropaje, mayor que en San Paciano.

Más expresivas quizás que sus rostros son sus manos bendiciendo y hay, además, una extraordinaria semejanza entre ellas, especialmente las de San Silvestre y San Paciano.

Cuida mucho los detalles de la indumentaria, aunque a éste ha contribuido también la labor del dorador. Ejemplos: imposición del hábito mercedario a San Pedro Nolasco, entierre de San Paciano.

Pasando a la composición, podemos decir que también se muestra bastante hábil en ello. Rehuye la simetría y la monotonía. Sus grandes composiciones son bastante compactas y con buen número de personajes. Nos referimos al gran relieve central del retablo de San Ramón y San Pedro Nolasco y a los dos relieves laterales del primer cuerpo de San Paciano, en los que se narran episodios de su vida. En los tres nos encontramos, además, ante relieves de tipo pictórico que van especialmente en el de San Pedro Nolasco— del bulto redondo al bajorrelieve (bovedas de la catedral, Santa Eulalia).

En las tres escenas del banco del retablo de San Paciano, la composición es bastante distinta a la de las anteriores. En éstas la composición es menos compacta y las figuras mucho más movidas. Se diría que tienen más vida. Quizás la más estática de estas tres escenas sea la Adoración de los pastores, pero en las otras dos escenas el movimiento es intenso, especialmente el de algunas figuras: ángel de la Anunciación, algunos de los apóstoles de la Cena. Esta última es una escena extraordinariamente viva y realista, totalmente apartada de una última Cena convencional y digna de ser analizada en sus más mínimos detalles y expresiones de los apóstoles.

Respecto al relieve central del retablo de San Pedro Nolasco, hay también notoria diferencia entre la composición del plano terrenal, ya analizada, y la del plano celestial

o aparición de la Virgen de la Merced, más dinámica, que entronca con las del banco de San Paciano.

Estas tres escenas del banco del retablo de San Paciano nos parecen muy logradas y para ellas el artista ha encontrado soluciones distintas con el fin de caer en la monotonía: gran dinamismo en la Anunciación, extraordinario realismo en la Cena, ternura y recogimiento en la Adoración.

En cambio, el segundo cuerpo y ático del retablo de San Paciano son de relativa complejidad y complicación. Las dos figuras de santos de las calles laterales del segundo cuerpo están dotadas de vida y movimiento, bien modeladas. Pero los ángeles que tocan las trompetas, a uno y otro lado de la hornacina que alberga a San Mateo, si bien nos parecen dotados de vida y movimiento, carecen de la elegancia de los ángeles de otros maestros (pensamos, sobre todo, en Pau Costa).

Las figuras de santas mártires que están en las puertas del zócalo del retablo de San Paciano son de un delicado modelado y de indumentaria muy cuidada. La de la puerta de la Epístola es, además, de un gran refinamiento. Es una figura que por sus proporciones, postura, expresión podríamos calificar de manierista.

Es buen detallista -decoración y angelitos de las columnas, entablamento y gradas-, pero especial mención merecen sus aves, bellas y realistas, del retablo de San Paciano.

Aunque muy distinto, el zócalo del retablo de San Ramón y San Pedro es sobrio y elegante. Los dos jarrones que flanquean el escudo contribuyen a ello.

La labor de los doradores ha realizado ambas obras: riqueza en la policromía, abundancia de dorados, maestría en los estofados (ejemplo: entierro de San Paciano), intensidad en algunos colores (ejemplo: rojo de los cardenales en la escena del encuentro de San Paciano con el Pontífice) y plasmación de las calidades (escena central del retablo de San Pedro Nelasco, en especial las figuras de Jaime I y San Pedro Nelasco).

4.5. ROIG, Joan (hijo).

Vardera (9) atribuye la autoría del retablo de N^a Sra. de los Dolores de Sitges a Joan Roig. Pero éste Joan Roig tiene que ser el hijo, si el contrato se firma en 1699 y la obra se termina en 1702. Como indicamos en la biografía del padre, según Martinell, éste había muerto en 1697.

Vardera afirma textualmente: "Se nota que Joan Roig, mestre escultor de Barcelona se ha ajustat que farà lo retaule per la capella de Nostre Senyera dels Dolers en l'esglè-sia de Sitges per 350 L.B. La Universitat de la vila de Sitges ha deliberat el 3 de maig de 1699 que a la consideració que en dit retaule, e be sobre la mesa del altar, se posarà un sepulcre que pasará de 100 L.B. i no de 150 L.B. (10)

"Assenyalem l'altar dedicat a la Mare de Deu dels Dolers, obra de l'escultor Joan Roig de Barcelona i del decorador Joan Muxi. Fou acabat de construir l'any 1702" (11).

Estas citas y las fechas que incluyen son nuestra base para atribuir la obra a Joan Roig, hijo. Pero, además, nos parece que hay notables diferencias estilísticas. Las veremos, sobre todo, en los relieves y elementos decorativos, ya que las figuras de bulto redondo, salvo el San Francisco de Paula del ático, no son las originales que desaparecieron durante la guerra civil.

Si comparamos este San Francisco de Paula con San Paciano, San Pedro o San Silvestre de los retablos de Roig, padre, hay diferencias. San Francisco de Paula es figura estática, robusta, sin la intensidad y movimiento en el pliegado del ropaje de las otras, sin marcar ninguna diagonal como en aquéllas, en suma, como hemos indicado, mucho más estática. Y también de menor calidad en el modelado: rostro, manos, ropaje.

En cuanto a los relieves que permiten una mejor comparación, puesto que son todos originales también las diferencias son notables. La composición es compacta, con gran número de personajes, como en las grandes composiciones de Roig padre. Pero así como en éstas se mantenía la individualiza-

ción en las figuras y éstas llenaban completamente el espacio, en las del retablo de Na Sra. de los Dolores, especialmente en los cuatro relieves del cuerpo, hay un gran espacio que absorbe las figuras. Es un buen maestro de la composición, pero al revés de lo que ocurre con las figuras de bulto redondo, sus composiciones son mucho más movidas, agitadas diríamos, que las de su padre. Tal ocurre en la escena del encuentro de Jesús con su Madre camino del Calvario. Aquí podríamos pensar que con ello se quiere evidenciar el dolor. Pero en la escena de la Presentación del Niño ocurre lo mismo y no es una escena trágica.

Las dos mejores escenas, tanto por lo que respecta a la composición como a la concepción del espacio nos parecen la de Jesús con los doctores y la del Camino del Calvario. En ambas consigue buenas perspectivas y distintas, pero acertadas, composiciones.

Las escenas de la Presentación en el Templo y la Huida a Egipto tienen, en cambio, escaso espacio y son composiciones más forzadas, menos ordenadas. Pero hay también gran agitación en figuras y ropajes. La agitación de las figuras de los relieves es lo más barroco del artista. En las composiciones es más barroco que su padre.

Los relieves del ático son muy sencillos en cuanto a composición con pocos personajes y apenas hay espacio.

En cuanto a los santos y ángeles del banco, salvo la figura del Evangelista, nos parecen bastante toscos, tanto los angelitos de cuerpo entero como las cabezas.

Lo mismo tenemos que decir de los elementos decorativos de columnas, entablamentos y ático. Están muy lejos de la delicadeza y belleza (ejemplo: aves del retablo de San Paciano) de las de su padre.

4.6. ROIX, Jaume.

Seguimos a Joseph Mas (12) para atribuirle la autoría del retablo de Santa Agnès de Malanyanes. Como ya decíamos en el capítulo Precios de los retablos y formas de pago (Iª parte) Mas, aunque no cita la fuente, por los datos

que ofrece debe haber visto el contrato.

De este escultor no tenemos más noticias, ni aparece en ningún momento en la Cofradía de escultores.

Como en otros escultores hay que juzgar su estilo a través de una sola obra.

No estamos ante un retablo de excesiva calidad artística, sino ante una obra discreta.

El escultor es más hábil en la composición y creación de espacio que en el modelado de las figuras. Si analizamos éstas con detalle veremos cierta tosquedad, especialmente en los rostros. El modelado y posturas de las figuras adolece de cierta rigidez. Por ello, en la escena de la muerte del pretendiente no logra impresionarnos.

Las mejores figuras son, quizás, los santos Pedro y Pablo de las puertas del zócalo, con unos rostros expresivos y un plegado de su indumentaria más armonioso de lo habitual. La propia figura de la titular resulta algo tosca.

En cambio, composición y espacio, como ya hemos avanzado, están mejor conseguidos. Ejemplos las escenas de Santa Agnès con el pretendiente, con los carceleros o los martirios de la santa. Con ello no queremos decir que sea un gran maestro de la composición ni del espacio.

El estilo es, en conjunto, muy escasamente barroco. Iconográficamente podría situarse en un primer barroco (Crucefixión del ático) y también estilísticamente: escaso movimiento y ondulación, apenas diagonales en la composición, hermetismo en muchos rostros, aunque éste último esté más relacionado quizás con la calidad sobriedad en los elementos decorativos. Podría situarse cronológicamente antes de 1681. Lo más barroco son las columnas salomónicas de su estructura arquitectónica. Lo único que concuerda con la fecha del contrato.

4.7. SALA, Andrew.

Su estilo hemos de analizarlo a través del retablo del antiguo monasterio de San Antón y Santa Clara, hoy en la parroquia de Sarrià, aunque este retablo ha sufrido

de modificaciones como ya hemos indicado en el capítulo Iconografía. Y también por la magnífica figura yacente de San Francisco Javier, sita en las gradas de altar del retablo de San Paciano de la catedral de Barcelona.

Empezando por ésta última, realizada en 1687, constataremos la evidente maestría del escultor. San Francisco está agonizando. Sala ha sabido reflejarlo en su rostro de boca entreabierta, ojos todavía abiertos, mano derecha ya sin movimiento. Dentro del realismo irradia un misticismo (rostro, cruz sobre el pecho) muy ligado a la Contrarreforma. Hay dramatismo contenido en esta figura. Triadó resalta la influencia de santa Ludovica Albertoni de Bernini, lo que nos parece muy posible (13). Al realismo y precisión de modelado del rostro y manos, hay que añadir la del cuerpo cubierto con una túnica que se adapta a él y se ondula ligeramente con unos pliegues poco profundos.

El retablo del antiguo monasterio de San Antón y Santa Clara, obra contratada en 1686, tiene algunas buenas figuras, en primer lugar San Antón -hornacina central- y también las santas que le acompañan en el primer cuerpo, Gertrudis y Escolástica. De las dos santas nos parece más destacable Santa Gertrudis, lado de la Epístola.

San Antón abad es una figura llena de vida como refleja en la expresión del rostro, en el vigor de su cuerpo y en la posición de brazo y mano izquierda. Junto a ello, la intensa ondulación de su ropaje es un factor más del barroquismo de la pieza.

Santa Gertrudis, más contenida físicamente, refleja una felicidad y una placidez en su rostro que son plasmación del éxtasis místico, aunque contenido.

Santa Escolástica de las tres figuras es la menos expresiva, pero sus ojos bajos y rostro severo dan la impresión de una concentración espiritual que la hacen ajena a cuanto le rodea.

Por la posición de las figuras (piernas especialmente), el plegado del ropaje, la penetración psicológica en los rostros, las tres figuras son obra de una misma mano.

En la hornacina central del segundo cuerpo, San Benito es una figura monumental y de gran dignidad. Con el contraposto, aunque menos acentuado que en las figuras del primer cuerpo, con un hábito que cae en grandes, profundos y pesados pliegues.

Los santos Plácido y Mauro, de una gran sobriedad y escasamente expresivos, los situaríamos muy a inicios del Barroco. Pero modelado y caída de los pliegues y también en el que apoyen su cuerpo en una pierna, los emparentan con las figuras del primer cuerpo, aunque sin su vitalidad.

En el ático, Santa Clara es también una figura muy sobria, como las del segundo cuerpo. San Bernardo es escasamente expresivo, no así Santa Lutgarda en éxtasis como Santa Gertrudis e incluso más manifiesto. Resto y brazos lo denotan claramente.

La obra arquitectónica es bastante sobria y, como ya hemos comentado, en su última modificación se ha simplificado estructuralmente. Lo más barroco son las columnas y cuarto de columnas salemónicas, recubriendo sus espiras racimos, hojas de parra, niños y angelitos. También el frontón roto del ático del que sobresale el Padre Eterno. Pero la decoración de hornacinas, arquivoltas e, incluso, la de las mismas columnas, en ningún momento ocultan los elementos arquitectónicos, sino que éstos están claramente definidos y la decoración sólo los completa.

Elementos decorativos vegetales, niños, angelitos y figuras del banco han sido realizados con bastante delicadeza.

4.8.. SANTACRUZ, Francisco.

Su obra fue copiosa, pero hoy para estudiar su estilo tenemos que basarnos en el retablo de Sant Benet del monasterio de Sant Cugat. Hoy el retablo, además, no se encuentra completo. Le falta, entre otras, la figura de su titular Sant Benet.

El retablo forma parte de un conjunto más complejo: la capilla de Sant Benet con cimborrio y el acceso a la capilla. En el conjunto hay una gran participación de la pintura: acceso a la capilla, retablo y cimborrio. Buena parte de es-

tas pinturas fueron obra de del pintor P. Baylen Savall. El conjunto es de un gran efectismo, típicamente barroco.

De la obra escultórica del retablo merecen destacar:

- la riqueza de detalles en los elementos arquitectónicos, realizados, además, con gran maestría.
- Los ángeles del primer cuerpo, muy especialmente los que tocan el laúd, que antes de la guerra civil estaban en el segundo cuerpo. Son figuras de gran elegancia.

Los elementos arquitectónicos están enriquecidos y, a veces ocultos, bajo tallos, flores, racimos, tarjetas, angelitos, etc. con predominio del dorado, lo que unido a frontones rotos y terminados en volutas, hornacinas enriquecidas con conchas y casetones hacen de este retablo una buena muestra del barroco exuberante. Y si al retablo unimos la cúpula o cimborrio (el aspecto es de éste último) esta impresión se acrecienta, además de constituir una de las pecas capillas, casi completas, conservadas.

Los ángeles músicos, a uno y otro extremo del primer cuerpo del retablo, son de gran elegancia y belleza. Creemos que, junto con los de Pau Costa, son de los más bellos del barroco catalán. La elegancia y caída del plegado de su túnica estampada, imitan de manera extraordinaria la tela. Los numerosos pliegues parecen pesar como la tela, de ahí sus ondulaciones en la parte baja. Gran belleza tienen también las alas: grandes, anchas, en ángulo pronunciado y de grandes plumas. Por último, su sencilla y natural postura tocando el laúd en lo que parecen absortos.

La pareja de ángeles que están junto al sagrario es bastante distinta. Más robustos. Sus túnicas de pliegues más amplios, angulosos, forzados, respecto a los de los otros ángeles. En suma menor finura de ejecución y elegancia que en la otra pareja. No parecen de la misma mano. ¿Cuáles realizaría Santacruz?

Estos últimos, más toscos, guardan mayor semejanza con la serie de angelitos y ángeles músicos de la base del cimborrio, que parece fue obra también de Santacruz, anterior al retablo.

Sabemos que el abad no queda satisfecho con el retablo

que ha realizado Santacruz y quiere llevar a cabo modificaciones, modificaciones que no se especifican. Santacruz, en desacuerdo con el abad se niega y cede este trabajo a su hijo, también Francisco Santacruz (14).

No podemos pues llegar a otra conclusión respecto a esta obra escultórica que la de que hay más de una mano. Y dado que los ángeles músicos, lo mejor en escultura del conjunto, son los que estilísticamente se diferencian más de todos los demás ángeles, no podemos afirmar que aquellos sean de Santacruz con seguridad.

4.9. SUNYER, Josep.

Su estilo lo analizaremos a través del retablo mayor de Sta. María de Igualada.

Este retablo fue destruido en parte durante la guerra civil. Lo conservado fue gran parte de la obra escultórica, que es por tanto lo original, en tanto que la parte arquitectónica fue reconstruida por Cèsar Martinell. Como él mismo afirma, con la ayuda de fotografías y los elementos conservados trazó el proyecto con la máxima escrupulosidad posible (15).

La traza de este retablo es labor conjunta de Josep Sunyer y Jacinto Morató. Este último renunciará a seguir trabajando en la obra en 1729 (16). Hacemos referencia ya a ello en el capítulo Los talleres (IIa parte). ¿Cuál fue la intervención de uno y otro en la obra?. Es probable que Morató se ocupara fundamentalmente de la obra arquitectónica y Sunyer de la escultórica. En los retablos conservados de Sunyer, éste destaca la escultura sobre la arquitectura (17), por lo que consideraremos obra suya la escultura de este retablo.

En la estructura arquitectónica domina la gran hornacina central y todos los demás elementos -hornacinas menores, columnas, entablamentos- se articulan en torno a ella. Han desaparecido ya las columnas salomónicas, pero sigue habiendo varios planes y monumentalidad barrocos. Pero es evidente el giro que se produce en esta obra hacia la contención tanto en los elementos arquitectónicos como en los decorativos.

La escultura, en cambio, sigue siendo plenamente barroca, especialmente la mayoría de las figuras de bulto redondo. En primer lugar, la figura central, la Inmaculada. En actitud de oración, como suele ser característico de las Inmaculadas y la túnica y manto impulsados por el viento del infinito, esta Inmaculada es una figura monumental, equilibrada, bella, majestuosa en la gran hornacina que le da cobijo y la resalta a un tiempo. Los ángeles que están a sus pies y parecen sostenerla son menudísimos, flotantes, en variadas posturas, cogiéndose algunos a los cuernos de la Luna. El conjunto -Inmaculada y ángeles- tiene pues un dinamismo netamente barroco.

Las figuras de San Joaquín y Santa Ana unen al intenso movimiento del ropaje unas expresiones y actitudes místicas, especialmente en el caso de Santa Ana, en la que el éxtasis se manifiesta de la cabeza a los pies.

Contrastando con los padres de la Virgen, San Roque, figura muy enjuta, adopta una actitud muy realista.

Especial mención merecen los atlantes con sus inestables posturas, su torso en tensión, las onduladas telas que apenas les cubren. Pero carecen del vigor de otros atlantes (ejemplos: retablos de Mataró y Cadaqués). Esto unido a la inestabilidad de su postura hacen que su papel de atlantes sea más simbólico todavía que en los casos anteriores y producen la impresión de que es muy ficticia la tensión de su torso y de los músculos de sus piernas.

Las figuras que tocan instrumentos musicales son ya representativas del barroco tardío, por sus posturas estudiadas y elegantes, la intensa ondulación de su ropaje que deja en algunas una pierna al descubierto. Son casi del rococó. Lo mismo podemos decir de las figuras en actitud de danza del ático.

Muy movidos son los angelitos que tocan las trompetas.

En cuanto a los relieves vemos diferencias entre los del banco y los laterales a modo de pulseras. En los relieves del banco -Presentación de la Virgen y su

matrimonio- hay espontaneidad en la composición y en las posturas de las figuras. Contribuye quizás a ello el gran número de personajes que hay en cada escena que crean composiciones compactas, especialmente en la escena de las bodas de la Virgen.

Los relieves laterales -Adoración de los pastores y de los Reyes- tienen junto a características barrocas: diagonales, ondulaciones, un academicismo evidente en las posturas de muchas de sus figuras: San José, los Reyes, los pastores. Estos últimos, además, llaman la atención por su elegancia y distinción que los hace comparables a las figuras músicas y danzantes del ático. Hay, además, mayor minuciosidad y calidad en el modelado de estos relieves respecto a los del banco. Las mismas posturas, elegantes, estudiadas, tienen los ángeles que sobre estos relieve flanquean el escudo de Igualada.

Para concluir, las cuatro medias figuras en alto relieve del banco las calificaríamos de muy barrocas por su impulso y marcadas diagonales.

4.10. TORRAS, Jean.

Debió ser un escultor de mediana calidad a juzgar por lo conservado. Ya hemos comparado, al tratar del estilo de Pau Costa, las escenas en relieve de Cadaqués que debió realizar este escultor con las de Pau Costa de los retablos de Olet e Arenys. La diferencia es grande. No resiste la comparación con Pau Costa.

Pero su estilo quizás se analice algo mejor en el retablo de los santos Ivo y Honorato que Terras realizó para la catedral de Girona.

De todas formas es un retablo que no deja demasiado margen al escultor, puesto que la escena de la calle central es una pintura y, además, las figuras de los santos Ivo y Honorato, de bulto redondo, han desaparecido. El santo que hoy está en el retablo es una talla moderna. Son pues los relieves más los dos ángeles de bulto redondo lo que nos permite analizar su estilo.

En el banco, dentro de un medallón elíptico, tenemos el relieve de la Magdalena. De gran originalidad iconográfica el escultor ha puesto bastante empeño en él: la ondulación barroca del cabello y túnica de la Magdalena encuentra su complemento rítmico en las nubes que están en la parte alta. Ha resuelto bastante bien los distintos planos de relieve con un paisaje al fondo, en relieve muy bajo. Sin embargo, el rostro de la Magdalena es poco expresivo. El escultor quiere reflejar en él arrepentimiento, pero creemos que no lo ha conseguido plenamente.

Los niños (puesto que no llevan alas) que están a uno y otro lado del relieve de la Magdalena, no son expresivos, carecen de gracia y agilidad. No obstante, el modelado es bastante naturalista. En cuanto al que se encuentra en el entablamento que separa la calle central del ático, lo ha realizado movente, pero tiene escasa soltura.

En la parte central del ático, el relieve de la Anunciación es una composición muy sencilla y tradicional. Composición en triángulo: el Padre el vértice superior, el ángel y María los inferiores. Dentro del triángulo y en el eje central el Espíritu Santo, bajo el Padre. Entre ambos un semicírculo de nubes. Hay movimiento en el ángel, se adivina sorpresa en la postura de María ante el anuncio del ángel. No faltan el ramo en manos del ángel, el jarrón con flores, el triángulo en la cabeza del Padre, los símbolos más tradicionales. El escultor ha resuelto el espacio con el suelo romboidal y la barandilla al fondo.

Los ángeles, que, a uno y otro lado de la Anunciación, están tocando las trompetas son figuras correctamente resueltas, pero sin elegancia. La gran agitación de sus túnicas les sitúa en el Barroco.

El escultor resuelve bien los elementos decorativos del banco, columnas y demás elementos arquitectónicos. Bastante bellos son los tallos curvados que se engarzan en la elipse que encierra el relieve de la Magdalena, a modo de broche.

Para concluir, en este retablo los elementos arquitectónicos muy barrocos (columnas salomónicas, entablamento

en saliente progresivo, frontones rotos) dominan sobre la obra escultórica.

4.11. TRULLS, Jacint.

Su obra conservada, el retablo de San Severo de la catedral de Barcelona, nos lo revela como artista discreto.

La imagen del titular -San Severo- carece de la vitalidad que Reig confiere al otro obispo barcelonés, San Paciano. Vestido de pontifical como éste, pero la indumentaria es rígida, se pega a su cuerpo. Del rostro habría que destacar la intensidad de la mirada, sin que por ello sea expresivo.

Si analizamos las figuras en relieve del banco, creemos que merece destacar Santa Eulalia. Es una figura elegante y muestra buen dominio en el plegado del ropaje, especialmente en el manto que se dobla sobre su brazo. Mayores convencionalismos en modelado, postura, expresión vemos en las otras santas del banco (Santa Agueda, Santa Lucía).

En cuanto a la composición, hay cierta diversidad si nos fijamos en las seis escenas en relieve que están en torno a la hornacina del santo. Unas composiciones se caracterizan por ser muy ordenadas (traslado de las reliquias de San Severo a la catedral de Barcelona, predicación de San Severo) y también jerarquizadas (consagración de San Severo como obispo). Esta última es, además, de una gran simetría.

La más rica de las tres escenas nos parece la del traslado de las reliquias de San Severo a la catedral (la traza es de Santacruz): variedad de indumentarias de las figuras, variedad a su vez en los distintos planos: desde las figuras hasta los méntículos del fondo. Es una bella composición y un buen relieve pictórico.

Muy distintos nos parecen los relieves del segundo cuerpo. El relieve central -martirio del santo- tiene una composición muy compacta y también carece de la claridad compositiva de las tres escenas anteriores. Hay desproporción en las figuras: las cabezas del santo y su verdugo son excesivamente grandes. Ello puede ser debido al deseo de que de esta escena -que está en la parte alta del retablo- pueda verse lo

452
fundamental con toda claridad. Hayn, en conjunto, una cierta
tosquedad. Las escenas a uno y otro lado del martirio son,
en cambio, de gran simplicidad compositiva. En la de la Epís-
tola recurre a inclinar mucho el suelo para crear espacio.

Las figuras de los niños y ángeles desnudos en pedestales, pilastras, columnas, sosteniendo el entablamento, etc. son movidas, variadas, graciosas. En cambio, los ángeles que están junto a las pulseras en el segundo cuerpo son desproporcionados y carentes de elegancia.

4.12. VILAR, Bernat.

También es un solo retablo el que nos permite estudiar su estilo: el de San Marcos de la catedral de Barcelona. El santo titular, en bulto redondo, y los santos Crispín y Crispiniano, en alfilerrelieve, son figuras algo tensas. La posición de los brazos en ángulo muy definido, el plegado en zig-zag muy acusado, por lo que el movimiento que quiere simular resulta algo forzado. En el caso de San Marcos, el plegado de su capa es aún más duro, con grandes pero quebrados pliegues. San Marcos tiene un rostro expresivo y alargado. Su mano derecha dispuesta a escribir. Pero en conjunto la figura resulta rígida.

Las figuras más elegantes, de canon más largo que San Marcos, son los santos Crispín y Crispiniano.

En los relieves restantes del primero y segundo cuerpo persiste la rigidez y dureza. Podemos hablar de rigidez en la escena de la consagración del obispo; dureza en las escenas del segundo cuerpo. Estas últimas, seguimos a Martinell, que representan escenas de la vida de San Aniano y el beato Salvador de Horta, dieron lugar a problemas ya que se consideró que no eran lo suficientemente correctas (18).

La Inmaculada de la hornacina superior se caracteriza también por su rigidez y en el plegado de su manto observamos la misma dureza que en el de San Marcos.

Las escenas del banco: martirio de los santos Crispín y Crispiniano y traslación del cuerpo de San Marcos nos ofrecen unas figuras dinámicas -la temática lo precisa- y sin que los movimientos parezcan excesivamente forzados. En los

cuerpos -especialmente los desnudos- y rostros hay bastante realismo y dramatismo en los que sufren martirio.

Las santas de los pedestales son figuras muy parecidas entre sí, los rostros son casi iguales, algo más tosca Santa Madrona que sostiene con su mano izquierda su atributo.

En cuanto a la composición varía mucho de unas escenas a otras. La única composición compacta es la de la consagración del obispo. Las figuras, además de estar muy juntas, llenan casi todo el espacio. El escultor ha sido bastante hábil en la consecución de profundidad. En el alfilerrelieve de los santos Crispín y Crispiniano, la composición se caracteriza por el frontalismo y la simetría. En los relieves de San Aniano y el beato Salvador de Horta, el espacio no armoniza demasiado con las figuras. Estas están mucho más destacadas por su tamaño, desproporcionado respecto al paisaje. La impresión de profundidad está menos conseguida en estos relieves que en el de la consagración. Con las arquitecturas debe resultarle más fácil al escultor. En los dos relieves del banco encontramos los mismos convencionalismos entre paisaje y figuras que acabamos de apuntar para las escenas del segundo cuerpo. Lo que es evidente es que el paisaje ocupa un lugar importante en los relieves de este retablo.

Las figuras de niños y ángeles desnudos son movidas, variadas. Algunas están cabalgando sobre aves. Las cabezas de ángeles de entablamentos, cartelas, etc. son prácticamente iguales y poco expresivas. Pero las figuras menos logradas, creemos que son los ángeles de cuerpo entero del segundo cuerpo, especialmente los dos de los extremos.

Hay detalles habilmente logrados: algunos elementos decorativos, algunas indumentarias, aunque éstas están realzadas por la labor de los doradores (ejemplo: consagración del obispo) y también las largas barbas de algunos obispos de la misma escena.

4.13. El maestro de N^a SRA. DEL ROSER DE SITGES

Aunque es probable que la obra se encargara a un solo escultor, se ve en ella la obra de taller.

Las cuatro escenas de los misterios de dolor y la Adoración de los Reyes que están en el banco son lo más tosco del retablo. Composiciones muy sencillas, figuras de modelado y gestos toscos. El escultor resuelve mejor las escenas con pocos personajes. En cambio, en aquellas en que hay más de tres parece tener dificultades para ordenar la composición (Cristo camino del Calvario) o la resuelve de forma muy elemental (Adoración de los Reyes) con un personaje tras otro.

De los dos cuerpos están mejor resueltas las escenas del primer cuerpo: cuatro misterios de gozo. Sin embargo, la escasa pericia en el modelado y los rostros angulosos los concentramos en las figuras de ambos cuerpos. Algunas composiciones del primer cuerpo están bastante logradas, lo que unido a una mejor concepción del espacio hace que hay escenas bastante discretas, como la Presentación en el templo o Jesús con los doctores. Es en éstas dos, y especialmente en la de la Presentación, en las que el escultor se muestra más diestro en plegados de ropajes y cortinas.

Los doctores de la Iglesia que están dentro de marcos algo elípticos y sobre las escenas del primer cuerpo, son figuras correctas pero inexpresivas.

En cuanto a las escenas del gloria del segundo cuerpo, ya hemos indicado que hay en ellas poco espacio. La que tiene mayor espacio es la de Pentecostés, pero la composición es muy elemental. En las escenas de dos planos, terrenal y celestial: Resurrección, Ascensión, Asunción, no hay espacio sino simple superposición de los dos planos, pero las composiciones son mejores que en la escena de Pentecostés. El ímpetu ascensional está mejor conseguido en unos casos que en otros: la Asunción es sin duda la más dinámica, mientras que la figura de Cristo resucitando tiene escasa destreza. En cuanto a la escena de la Coronación de María, situada en la calle central, la composición es también sencilla y tradicional y hay también un solo plano. Sin duda estas escenas de un solo plano están inspiradas en grabados del s.XVI. Padre e Hijo, con sus símbolos, flanquean y coronan a María. Sobre Ella el Espíritu Santo. Las tres figuras de la Trinidad forman una

composición triangular. Muchas composiciones forman círculos.

En ninguna de las escenas de gloria falta el círculo de nubes (dos en la de la Coronación) y los fondos dorados para acentuar lo sobrenatural.

En el centro del ático la escena de la Crucifixión. Cristo es una figura angulosa, con una posición muy forzada en las piernas, como ocurre en la Resurrección. A uno y otro lado de Cristo, María y San Juan son figuras también enjutas a las que el plegado de los ropajes confiere algo más de volumen.

La escena de la Anunciación, también en el ático, ha sido resuelta de forma original -ya se ha comentado en la descripción de la obra- pero artísticamente es muy mediocre.

Tanto la imagen titular -Virgen del Roser- como los santos que están en el ático, a uno y otro lado de la Crucifixión, son tallas posteriores a la guerra civil.

Lo único claramente barroco del retablo es su estructura arquitectónica: columnas salomónicas, entablamentos que se quiebran, frontones rotos. Las columnas salomónicas son, además, las típicas columnas del retablo catalán de este período: de seis espiras, capitel compuesto y ascendiendo por sus espiras niños juguetones, racimos y hojas de parra.

4.14. El maestro de SAN ANTON.

Por el estilo hay que situar este retablo en los últimos años del s.XVII o principios del s.XVIII. Pero nos inclinamos a pensar que es ya, probablemente, de principios del s.XVIII por:

-mayor riqueza decorativa que en los esculpidos entre 1680-1690.

-esta decoración es, además, más curvada, de mayor relieve. Ejemplos: mesa del altar, gradas, columnas.

-columnas en cuyo tercio bajo tenemos una decoración vegetal muy carnesa y angelitos muy mevides.

Aunque, porque no conocemos el autor, lo hemos calificado de "maestro de San Antón", creemos que hay dos maestros en este retablo. Lo que básicamente debe ser de uno y otro:

-Maestro 1) Figura de San Antón y relieve del banco con

-Maestro 2) Figura de San Francisco y los otros dos relieves del banco: el del hallazgo del cadáver de este santo y el del milagro de la mula de S. Antonio de Padua.

La figura de San Antón es de un extraordinario naturalismo en facciones, expresión de su rostro, larga barba canosa, manos de dedos afilados pero que denotan vigor pese a la edad. Extraordinario es, también, el movimiento ondulatorio, formando grandes pliegues, de su túnica. El jabalí, su atributo, es también de gran naturalismo.

La figura de San Francisco es muy distinta. Frente a la solidez de San Antón, aquí nos encontramos con una figura enjuta, algo patética, mostrando los estigmas de su mano y con ese realismo algo dramático que caracteriza al Barroco. Los pliegues de su túnica caen pesados y escasamente profundos como corresponde a una tela burda y gruesa.

A la escena de las Tentaciones de San Antonio hemos hecho referencia en el capítulo sobre iconografía. En cuanto al estilo, hay que señalar que el escultor juega con una variedad enorme de planos de relieve, desde las figuras de los diablos y San Antonio, prácticamente de bulto redondo, a las montañas del fondo, de relieve muy bajo. Se crean efectos de luces y sombra que contribuyen, a su vez, a profundizar el espacio y darle mayor naturalismo, pese a la presencia de demonios tan repelentes y fantásticos. La figura de San Antón, concentrada en la oración, es un buen ejemplo para los fieles.

En la escena del descubrimiento del cadáver de San Francisco con los estigmas de Cristo por el papa Nicolás V, cardenales y frailes franciscanos, el escultor consigue plasmar asombro y religiosidad a un tiempo, que se evidencian en rostros, gestos y actitudes. La composición es sencilla, pero estudiada. Las cinco figuras forman un semicírculo en torno a San Francisco cuya inmovilidad contrasta con aquéllos.

La escena del milagro de la mula se caracteriza por la distribución de las figuras en dos bloques diferenciados y en el centro el sujeto del milagro, la mula. Del lado del Evangelio, San Antonio y los frailes que le acompañan. San Antonio de Padua, majestuoso, con amplia capa que le distin-

que, realiza el milagro con la más absoluta naturalidad. Del lado de la Epístola, los que contemplan el milagro -una multitud apretada- con gestos y rostros de asombro. Una perspectiva lineal nos lleva hasta el edificio -una especie de torre- y otros edificios del fondo, a través del arco.

En síntesis, el maestro 1 da vitalidad, dinamismo y realismo extraordinarios a figura y escena; el maestro 2 crea figuras menos sólidas, más espirituales, sin la fuerza y vigor de las del primero, sin el dinamismo del maestro 1 (ejemplo: movimiento de los plegados), pero es un buen maestro de la composición y también realista.

Para terminar hay que destacar el detallismo y pericia en los elementos decorativos. Podemos destacar el naturalismo de la vid y hojas de parra y también de las aves de las columnas. También la gran variedad de posiciones y movimiento de los angelitos de las columnas. Virtuosismo similar encontramos en los elementos arquitectónicos. Ejemplos: hornacinas de San Antón y Sto. Domingo de Guzmán.

4.15. El maestro de SAN BARTOLOME de Malanyanes

El retablo se ha conservado en gran parte, salvo las dos figuras de las hornacinas laterales que son posteriores a la guerra civil.

Su autor domina el modelado de la figura humana y es capaz de conseguir grandes efectos de dramatismo y, más aún, patetismo. Ello queda demostrado con el grupo escultórico que está en la hornacina central que es el del martirio de San Bartolomé. Nos referimos ya a él en el capítulo sobre iconografía. Frente a la indiferencia de sus verdugos, quienes están realizando un trabajo, San Bartolomé da muestras de enorme dolor al ser desollado. A pesar de estar atado al tronco de un árbol, sus piernas se doblan, su cuerpo se arquea y su rostro muestra claramente el sufrimiento. Junto al dolor, el dominio del modelado, a que hemos hecho referencia al principio, se manifiesta en el cuerpo casi desnudo de San Bartolomé: tórax, tensión de sus músculos. La figura del titular es, sin lugar a dudas, lo más logrado del retablo. Realismo

y dominio del modelado también muestra en los dos verdugos de San Bartolomé.

Aunque muy distinta a San Bartolomé, la figura del San Sebastián del ático destaca también por su excelente modelado. Sus proporciones hacen de él un cuerpo esbelto y elegante. Contrasta con sus verdugos, de rostros muy realistas, pero físicamente unos tipos mucho más vulgares. Por la diversidad de los tipos y las actitudes, el escultor da muestras de ser un artista de múltiples recursos.

Los santos del ático, más sencillos e inexpresivos, son quizás obra de taller.

Por último, la decoración escultórica de zócalo, gradas, banco, peana del santo, columnas y ático, así como los angelitos distribuidos desde las gradas hasta el ático, son de buena calidad. Aunque, con diferencia, lo mejor es el grupo escultórico de la hornacina central y lo más barroco del retablo. Aunque muy barroca es también la extraordinaria ondulación de la decoración vegetal y algunos movidos angelitos.

NOTAS al cap. 4

- (1) PONS GURI, J.M.: Uns gravats italians inspiradors del nostre retaule major. "Vida parroquial", XXIV, 1968, nº 260.
- (2) PONS GURI, J.M.: Ibidem
- (3) PONS GURI, J.M.: Ibidem
- (4) PONS GURI, J.M.: Ibidem
- (5) SALA, Narcís: El retaule barroc de Cadaqués. "Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos", 81-82, pág. 295.
- (6) Apéndice documental nº 199 y nº 200
- (7) " " " nº 203
- (8) " " " nº 70
- (9) VARDERA, Benedet: Congregació dels Dolers: 1702/1769. Arxiu Diocesà.
- (10) VARDERA, Benedet: s.c.
- (11) PLANAS, Ramón: Llibre de Sitges. Barcelona. Ed. Selecta. 1952, pág. 64.
- (12) MAS, Joseph: Nota històrica de l'esglèsia parroquial de Santa Agnès de Malanyanes. Barcelona. 1923.
- (13) TRIADO, Joan-Ramón: L'època del Barroc. S.XVII-XVIII. Barcelona. Ed. 62. 1984.
"Història de l'art català", vol. V, pág. 124.
- (14) Apéndice documental nº 168
- (15) MARTINELL, Cèsar: El retablo mayor de Santa María y sus autores. "Miscellanea Aqualatensia". Igualada. 1949, págs. 9-21.
- (16) Apéndice documental nº 231
- (17) MARTINELL, Cèsar: El retablo mayor de Santa María y sus autores. "Miscellanea Aqualatensia". Igualada. 1949, págs. 9-21.
- (18) MARTINELL, Cèsar: Arquitectura i escultura barroques à Catalunya. Barcelona. Ed. Alpha. 1961.
"Monumenta Cataloniae", vol. XI, pág. 148

CONCLUSIONES

-En términos generales podemos afirmar que cuando el maestro escultor realizaba retablos de tamaño mediano o pequeño lo hacía en su taller, cuando eran grandes retablos se trasladaba a la localidad. Los contratos eran muy cuidadosos en todos los aspectos económicos e incluso técnicos de traslado del retablo y, por regla general, el traslado corría por cuenta del cliente y el desplazamiento del escultor para asentarlos variaba, unas veces era también por cuenta del cliente, otras debía pagárselo el propio escultor.

-La madera más utilizada en Cataluña era la de álamo blanco. Esta madera no era utilizada en el resto de España para retablos. En Castilla se prefería el pino. En Andalucía también junto con el cedro y el nogal.

El pino en Cataluña se consideraba madera de mala calidad. Ya se ha comentado lo ocurrido con el retablo de San Severo.

-Las obras siempre se pagaban a plazos. Para los grandes retablos se fijaban plazos anuales con lo que el terminar de pagar la obra se demoraba bastante. Teóricamente, según el contrato, acababa de pagarse dos, tres años después de terminada la obra. En la práctica la demora, en algunos casos, llegaba a siete años o más (ejemplos: retablos de Olot, Palafrugell, a los que ya se ha hecho referencia).

-La duración de las obras está muchas veces en relación con el ritmo de pago. Si se dilata el pago, se suele fijar también un plazo más largo para la realización del que sería necesario. De ahí que la duración de las obras no dependa sólo de su tamaño sino también de las posibilidades del cliente y encontramos un abanico que se sitúa entre cinco meses y ocho años. En la práctica los plazos de realización tampoco se cumplían siempre. Creemos que una de las razones de que el escultor se retrasara es la de que también se retrasaban los plazos de pago.

-Para la labor de dorado se fijan plazos más cortos.

También como en el caso de la escultura podía haber re-

trasos por ambas partes: cliente y maestro dorador. Como en el caso de la escultura hay que relacionar ambas cuestiones.

-Los escultores pertenecieron a la Cofradía de fusters hasta que consiguieron de Carlos II tener cofradía propia. Para ello tuvieron que realizar activas gestiones, ya que los fusters eran contrarios a la escisión. Una vez se produce, se niegan a reconocerla y están continuamente hostigando a los escultores, vigilándoles, denunciándoles de que se inmiscuyen en su campo de trabajo, lo que lleva a continuos pleitos. Es evidente que los fusters se sintieron perjudicados corporativamente, su cofradía pierde miembros y económicamente: trabajos que antes realizaban pasan a hacerlos los escultores al independizarse.

En Véc y Girona los escultores, posiblemente porque su número era muy inferior, no llegan a tener cofradía propia.

Cuando se introduce el sistema fiscal del Catastro el trabajo de escultor -como el de dorador y pintor- queda incluido en los oficios de tercera clase.

Esto último y lo mucho que tardaban a veces en cobrar nos lleva a la conclusión de que su situación económica no era holgada.

Otra cosa que es muy evidente es que, a pesar de independizarse de los fusters, su condición social siguió siendo la de artesanos, a diferencia de los pintores que consiguen por los mismos años y también por un Real Privilegio de Carlos II la categoría de artistas.

¿Por qué no solicitarían esta condición los escultores cuando presentan al monarca las Ordenanzas?. ¿Tenían suficiente con independizarse de los fusters?. ¿No tenían tan asumida como los pintores la condición de artistas?.

-Un problema similar al surgido entre escultores y fusters se plantea entre pintores y doradores. Los primeros argumentan que como los doradores se autodenominan "pintors retaulers", ésto lo aprovechan para realizar obras pictóricas que no son de su competencia. Intromisiones es evidente que las había, pero también que tanto fusters como pintores

defendían un corporativismo estricto cuando había intereses económicos de por medio.

Frente al corporativismo y especialización que se defendía en Barcelona, en otras escuelas como la granadina, tal como indica Sánchez-Mesa es frecuente el escultor-policromador: " Y es en Granada donde la presencia del escultor-policromador, es frecuente con relación a otras escuelas como Sevilla o Castilla. En estos casos sería el escultor quien dirigía la policromía y el que daría las encarnaciones, completando así con los pinceles el trabajo de la talla, como veremos hizo Alonso Cano a partir de 1652" (1).

En nuestro estudio sólo hemos encontrado un caso de escultor-policromador, Jaume Escarabatxeras, pero en un momento, 1677, en que todavía no se había creado la Cofradía de escultores ni se habían escindido pintores y doradores (2).

-Los clientes en este período eran mayoritariamente eclesiásticos. Los clientes laicos, en su mayoría, cofradías piadosas. Hay muy pocos clientes laicos a título individual. De todas formas, entre los clientes eclesiásticos hay buen número de parroquias y en este caso, creemos que, aunque oficialmente el cliente sea el párroco, o a veces párrocos y Universitats o "jurats" de los municipios, el que sufragaba, directa o indirectamente la obra, era el feligrés.

Entre las cofradías, las más numerosas las de N^a Sra. del Roser, prueba de lo popular que era esta advocación de la Virgen. Hay que destacar su entusiasmo por encargar obras dignas que conllevaba las dificultades que después tenían en pagar.

Los deseos de los clientes, en algunas ocasiones, respecto a las trazas de las obras que encargaban; que deseaban que se pareciera o, más aún, "que siguiera fielmente la traza" de determinados retablos, o que tuvieran tales o cuales santos, contribuyeron a que retablos de calidad, con ligeras variantes, se repitiesen y al predominio de unos santos determinados.

-Los talleres -tanto en el caso de escultores como en el de doradores- integraban a familias enteras. Y el reta-

blo que es obra de taller, no se percibe en algunas ocasiones y sí muy claramente en otras.

Entre escultores y entre doradores y entrambos podemos hablar de que, además de las relaciones profesionales o de amistad, había una cierta endogamia. Pero también había rivalidades que debían surgir, en bastantes casos, de la apetencia por parte de varios maestros de un mismo contrato.

-Por lo que respecta a datos biográficos y relación de obras de los artistas, queremos destacar algunas conclusiones a que hemos llegado respecto a artistas de los que tenemos más documentación y por ello ha sido posible:

-Pau Costa-

1. Se formó en Manresa. Cabe descartar el que se formara en Vic con los Morató como se creía hasta ahora: "Es molt probable que la seva formació artística s'hagués desenvolupat entorn del taller dels Morató, peculiarment en contacte amb l'escultor Joan Francesc i Jacint Morató" (3).

2. Es el autor del retablo de Santa Teresa de las Carmelitas de Vic. Firma el contrato en 1703.

3. También hemos encontrado documentación sobre obras suyas -de menor envergadura que la anterior- que hasta ahora no se citaban entre su producción: retablos de Santa María de Queralt, de San Mateo de Franciach, N^a Sra de las Sogas de Cassá.

4. En cambio, queda demostrado que no es obra suya el retablo de los santos Ivo y Honorato de la catedral de Girona, sino de Joan Torras.

5. Son probablemente obras suyas, o por lo menos en parte, los retablos de la Anunciación, San Miguel y N^a Sra. de los Dolores de la catedral de Girona.

-Joan Francesc Morató-

No se conocía hasta ahora que era el autor de los retablos de Vilalleons y de San Isidro de Sant Boi de Lluçanés.

-Roig, Jgan, hijo.

Razones cronológicas y estilísticas nos permiten su-

poner que es Roig hijo, en todo caso, el autor del retablo de N^{ra} Sra. de los Dolores de Sitges. A ello hay que añadir un dato más. Por un documento del 17 de noviembre de 1699 (4) sabemos que desde Sitges envió a Rupià el retablo de N^{ra} Sra. del Roser. Luego, por los mismos años en que se le atribuye el retablo de N^{ra} Sra. de los Dolores estaba en Sitges. Claro está que la prueba definitiva es el contrato o algún recibo.

-Nos sale un número relativamente elevado de tipos de retablos: once y, dentro de éstos, algunas variantes.

Del análisis de los elementos del retablo en particular, quizás el más representativo del retablo catalán de este período sea la columna, muchas veces acompañada de cuarto de columna, salomónica de seis espiras, capitel compuesto y decoración a lo largo del fuste. Hay también variantes, pero ésta es, con mucho, la predominante.

También es muy frecuente, el complemento de las gradas del altar.

-Respecto a la iconografía, hay que destacar que temas marianos y hagiográficos se equilibran, mientras que los relativos a Cristo son mucho menos frecuentes.

Otra cuestión es la de si se sigue en la interpretación de temas y elección de santos, temas marianos y de la vida de Cristo la tradición de siglos o las directrices de la Contrarreforma.

1. En cuanto a Cristo hay clara preferencia por los temas de la Pasión a los que la Contrarreforma vuelve a dar prioridad.

2. En cuanto a la hagiografía se siguen las dos corrientes: la tradición y la Contrarreforma, pero con predominio de la primera. En primer lugar hay que situar a los santos catalanes o aquellos que, según la tradición, llegaron a Cataluña durante el período paleocristiano. En segundo lugar hay que situar el santo patrón de localidades o de clientes y de éstos también sus devociones. Y ya en tercer lugar, doctores de la Iglesia y santos ligados a la Contrarreforma. De éstos, el más representado es Santo Tomás

de Aquino.

Los santos en arretrato místico no son demasiado frecuentes, pero cuando lo están, como ya señalábamos, y especialmente los de Pau Costa, suelen alzar la mirada al cielo, con lo cual como indica Weisbach: "...se quiere expresar una conexión, una comunicación entre la tierra y Dios, que reside en el Cielo, lo que era perfectamente entendido por el contemplador y despertaba en él sentimientos religiosos". (5).

3. Los temas marianos son, en cambio, muy contrarreformistas, tanto en la elección de los temas, ejemplo: la Inmaculada, como en la forma de interpretarlos. Algunos de estos retablos los hemos analizado con más detalle, como los de N^a Sra. del Roser, devoción que exalta la Contrarreforma, y, sobre todo, los de Arenys y Cadaqués en los que la exaltación mariana es apoteósica. Este último es, además, uno de los retablos más dogmáticos que hemos analizado.

4. Además de estos retablos marianos y el desaparecido de la Universidad Literaria de Barcelona, los retablos que creemos que tienen un programa iconográfico más meditado son los de las órdenes religiosas. Está muy claro en los tres que analizamos. Pero si en el retablo del antiguo monasterio de San Antón y Santa Clara se nos traza la historia del monasterio y de la orden, en el de Sant Benet de Sant Cugat se nos exalta a la orden, tal y como el barroco, con sus recursos, puede hacer.

-En cuanto al estilo, hemos encontrado obra de primera calidad junto con otras más discretas. Pero esto queda ya reflejado al analizar cada uno de los artistas.

Lo que queremos destacar en nuestras conclusiones es que el barroquismo de los artistas de fines del s. XVII es discreto. Es muchas veces más barroca la arquitectura del retablo que las figuras escultóricas.

Algunas veces, el artista se muestra más barroco en las figuras de bulto que en las escenas (ejemplo: Roig, padre). Y Roig es, de entre los escultores de fines del s. XVII, uno de los más barrocos junto a los Riera y Santa-

cruz.

Hay que llegar a los escultores de principios del s. XVIII y entre éstos, sobre todo Pau Costa, para encontrar artistas plenamente barrocos. Pau Costa lo es tanto en la concepción estructural del retablo, como en relieves, en figuras de bulto y, muy especialmente, en sus ángeles. Tiene, además, un estilo muy definido, como ya hemos subrayado, lo que permite atribuirle, por lo menos en parte, los retablos ya indicados.

Si el estudio lo hemos iniciado con retablos todavía muy poco barrocos como el de Na Sra. del Roser de Sitges, Santa Agnès de Malanyanes o San Severo de la catedral de Barcelona, lo cerramos con uno que marca ya el abandono del barroco exuberante, como es el de Pau Costa, mucho más contenido que anuncia el academicismo: el retablo mayor de Santa María de Igualada, importante obra de la retablística catalana.

En cuanto a la influencia italiana en nuestros escultores, hay pruebas evidentes en algunos casos: de Bernini en el San Francisco Javier de Andreu Sala, de Maratta en Pau Costa, pero, en general, no hay marcadas influencias ni extranjeras ni de otras escuelas hispánicas. La escuela catalana tiene bastante personalidad propia.

- Para terminar, cabe señalar que en el período que estudiamos, que comprende entre 1680-1730 ca., dado que alterna en él momentos de expansión y crisis, estos cambios de coyuntura se reflejan en la producción artística. Elevada hasta la Guerra de Sucesión, ya que coincide con un período de prosperidad en Cataluña, decrece considerablemente durante esta guerra y más en Barcelona que en otras zonas de Cataluña. Empieza a crecer de nuevo a partir de 1720/25 pero sin llegar ni con mucho a la actividad artística que hubo entre 1680-1700.

En cuanto a comparar los talleres de Barcelona y Vic, la investigación en los manuales notariales evidencia la superioridad de los de Barcelona. Pero de Vic salen algunos buenos artistas. Respecto a los Morató no podemos pronun-

ciarnos de forma clara, ya que de Joan Francesc lo que se conserva es mediocre, pero su producción fue mayor, por lo que cabe suponer que tendría obras mejores. De Jacinto tenemos que limitarnos a fotografías de algunas obras como el retablo del monasterio de Santa Clara de Vic, con lo cual el juicio que emitiríamos sería también parcial. Lo que si es evidente es que eran artistas cotizados. Y, por último, de Vic es también Pau Costa, buen artista, cuya elevada producción permite que aunque se hayan perdido obras, se conserven algunas importantes que nos permiten definir su personalidad artística.

Artistas de Barcelona o de Vic trabajan en Girona. La ciudad y la diócesis tienen medios puesto que se encargan bastantes obras pero no logran crearse en la ciudad talleres acreditados. Y es evidente por los manuales notariales y el Catastro que hay muy pocos escultores gerundenses.

CONCLUSIONES

NOTAS

- (1) SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: Técnica de la escultura policromada granadina. Granada. Universidad. 1971. Pág. 35.
- (2) Apéndice documental nº 295
- (3) JUNYENT, Eduard: L'escultor vigatà Pau Costa.. "Vic" julio, 1972..
- (4) Apéndice documental nº 248
- (5) WEISBACH, Werner: El Barroco, arte de la Contrarreforma. Madrid. Espasa-Calpe. 1942. Pág. 325.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS GENERALES.

- CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Madrid. Pub. Real Acad. San Fernando. 1800.
- CHECA, Fernando: Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600. Madrid. Cátedra. 1983. "Manuales Arte Cátedra".
- DORNN, F.X.: Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis caelique reginae Mariae... Augusta Vindelicorum. M. Rieger. 1771.
- DORNN, F.X.: Paráfrasis de las Letanías Lauretanas... obra que escribió en latín... Traducida y adicionada por el Rdo. P. Fr. Domingo Sugrañes. Barcelona. Lib. Católica de Pons y Cía. 1865.
- FERRANDO ROIG, Juan: Iconografía de los santos. Barcelona Ed. Omega. 1950.
- GÓMEZ MORENO, M.E.: "Escultura del s.XVII". Ars Hispaniae. Madrid. Plus Ultra. 1963.
- LÁNG, Paul Henry: La música en la civilización occidental. Buenos Aires. Ed. Universitaria. 1963.
- MALE, E.: L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Deuxième édition revue. Paris. Colin. 1951.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: Escultura barroca castellana. Madrid. vol. I. 1959.
vol. II. Valladolid. 1971.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: Escultura barroca en España, 1600-1770. Madrid. Cátedra. 1983. "Manuales Arte Cátedra".
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "La policromía en la escultura castellana". Archivo Español de Arte, 1953, págs. 295-311.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento". Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. XXX. 1964.
- PALOMERO PARAMO, J.M.: El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629). Sevilla. Diputación Provincial. 1983.
- PONZ, A.: Viage de España. Madrid. Viuda de Ibarra. XIV-Cataluña. 1788.
- REAU, Louis: Iconographie de l'art chrétien. Paris. P.U.F. 1956.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: Técnica de la escultura policromada granadina. Granada. 1971. Col. Monográfica de la Universidad de Granada, 13.

SEBASTIÁN, S.: Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas. Madrid. Alianza, ed.1981. Col. "Alianza Forma".

SUBIRÁ, J.: Historia de la música española e hispanoamericana. Barcelona. Salvat. 1953.

TRENS, M.: María. Iconografía de la Virgen en el arte español. Madrid. Ed. Plus Ultra. 1946.

VILLANUEVA, J.: Viage Literario a las iglesias de España. Madrid. 1803-52.

VII-Vique

XII-XIII Gerona

XVIII Barcelona

XIX S. Cugat del Vallés

WEISBACH, W.: El Barroco, arte de la Contrarreforma. Ensayo preliminar y traducción castellana de E. Lafuente. Madrid. Espasa-Calpe. 1942.

WITTKOWER, R.: Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750. Madrid. Cátedra. 1981. "Manuales Arte Cátedra".

OBRAS MONOGRAFICAS.

BACCHESECHI, E.: La obra pictórica completa de Guido Reni. Barcelona. Ed. Noguer.1977. Col. "Clásicos del Arte",58.

CATALUÑA-

1. CATÁLOGOS.

CATÀLEG monumental de l'arquebisbat de Barcelona. A cura de Josep M^a Martí Bonet. Barcelona. Arxiu Diocesà. 1981. Vol. I/2.

2. OBRAS DE GEOGRAFIA E HISTORIA.

GRAN GEOGRAFIA comarcal de Catalunya. Barcelona. Fundació Enciclopedia Catalana.1982.

1. Osona. El Ripollés.

8. Barcelonès. Baix Llobregat.

JUNYENT, E.: La ciutat de Vic i la seva història. Barcelona Curial. 1976.

REGLÀ, J.: Història de Catalunya. Barcelona. Aedos.1972. Vol. II

SOLA, F.: Història de Torelló. Barcelona. 1948. Vol. II.

UDINA, F.; GARRUT, J.M.: Barcelona, vint segles d'història. Barcelona. Aymà. 1963.

VILAR, Pierre: Catalunya dins l'Espanya moderna. Barcelona. Ed. 62. 1973. Vol. II.

3. OBRAS GENERALES.

BARRAQUER y ROWIRALTA, C.: Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del s.XIX. Barcelona. Altés, imp. 1906. Vol. I y II.

BARRAQUER Y ROVIRALTA, C.: Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del s. XIX. Barcelona. Altés, imp. 1915-18.
vol. IV-1917.

4. OBRAS GENERALES SOBRE ESCULTURA.

MARTINELL, C.: Arquitectura i escultura barroques à Catalunya. Barcelona. Ed. Alpha.
I. Els precedents. El primer barroc (1600-1670). 1959. "Monumenta Cataloniae", X.
II. El barroc salomònic (1671-1730). 1961. "Monumenta Cataloniae", XI.
III. Barroc acadèmic (1731-1810). 1963. "Monumenta Cataloniae", XII.
TRIADÓ, J.-R.: L'època del Barroc. S. XVII-XVIII. Barcelona. Ed. 62. 1984. "Història de l'art català", V.

5. OBRAS GENERALES SOBRE PINTURA.

ALCÓLEA, S.: La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII. "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona".
vol. XIV- 1959-60- I
" XV-1961-62- II
Barcelona. 1969.

6. OBRAS ESPECIFICAS.

AMBRÓS i MONSONIS, J.: El monestir de Sant Cugat del Vallés. Vilassar de Mar. Oikos-Tau. (s.a.)
BATLLE i PRATS, Ll.: "El retaule major del monestir de Santa Clara de Girona, obra de Pau Costa". Anales del Instituto de Estudios Gerundenses, XXIV, 1978.
GUITERT y FONTSERÉ, J.: Cadaqués. Su iglesia y su altar mayor. La Selva del Campo. Mas Catalonia. 1954.
JUNYENT, E.: L'escultor Jacint Morató Soler. "Vic", 1969.
JUNYENT, E.: L'escultor Joan Francesc Morató. "Vic", 1968.
JUNYENT, E.: L'escultor vigatà Pau Costa. "Vic", 1972.
JUNYENT, E.: El retaule major de l'església de Santa Teresa. "Vic", 1966.
MADURELL i MARIMÓN, J.M.: L'art antic al Maresme. (Del final del gòtic al barroc salomònic), Mataró. Caixa d'Estalvis Laietana. 1970.
MADURELL i MARIMÓN, J.M.: "Els dos retaules majors de l'antic convent de Santa Clara de Barcelona". Pub. en Cuadernos de Arqueología e Historia de la ciudad, XV. 1973, págs. 121-136.
MADURELL i MARIMÓN, J.M.: "Imágenes y retablos de los santos de Barcelona". Pub. en Analecta Sacra Tarraconensia, XXXII, 1959/60. Págs. 255-307
MADURELL i MARIMÓN, J.M.: "El presbítero Vicente Massanet, la iglesia de Rupjà y la capilla de San Paciano de la Seo de Barcelona". Anales Inst. Estudios Gerundenses, 9, 1954. págs. 5-48.

- MADURELL i MARIMÓN, J.M.: "El retablo y las pinturas de la capilla de San Pedro Nolasco de la Seo de Barcelona".
Pub. en Archivo Español de Arte, XXXIV, 1961. Págs. 241-247.
- MADURELL i MARIMÓN, J.M.: "Retablos gerundenses" (1570-1752)
Pub. en Anales del Instituto de Estudios Gerundenses,
1951, págs. 247-269.
- MARTINELL, C.: "El retablo mayor de Santa María y sus autores". Pub. en Miscelania Aqualatensia, 1949, págs. 9-21.
- MAS, Josep: Nota històrica de l'esglèsia parroquial de Santa Agnès de Malanyanes. Barcelona. 1923.
- MOXÓ y de FRANCOLÍ, B. de: Memorias históricas del Real Monasterio de San Cucufate del Vallés. Barcelona. Suriá y Burgada. 1790.
- PERAY y MARCH, J. de: San Cugat del Vallés. Su descripción y su historia. Barcelona. 1931.
- PONS GURI, J.M.: "El retablo de Arenys de Mar obra de Pau Costa". Pub. en Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. 1944.
- PONS GURI, J.M.: "Uns gravats italians inspiradors del nostre retaule major". Vida parroquial, XXIV, mayo 1968, nº260.
- RAMON ARRUFAT, A.: La Orden benedictina. Montserrat. 1927
- SALA, Narcís: "El retaule barroc de Cadaqués". Pub. en Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos, 81-82. Págs. 291-349.
- SERRA i ROSSELLÓ, J.: "La capella de Sant Benet à l'esglèsia de Sant Cugat del Vallés". Pub. en Serra d'Or, 2ª època, any II, nos. 3-4, 1960. Págs. 43-44.
- SOLÁ-MORALES, J.M. de: "Obras de los escultores Pablo y Pedro Costa". Pub. en Pyrene, nos. 3,4,5 (2ª época). 1962-63
Olot. 1962-63. Págs. 91-98, 114-119 y 159-167.
- SOLÁ-MORALES, J.M. de: "El retaule de Sant Josep de la parroquia d'Olot". Separata de Annals, 1978. Patronat d'Estudis històrics d'Olot i comarca. Olot. 1979.